

● cuadernos de
cine colombiano

► PATRIMONIO AUDIOVISUAL





cuadernos de
cine colombiano

► PATRIMONIO AUDIOVISUAL

● cuadernos de
cine colombiano

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Enrique Peñalosa Londoño
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

María Claudia López
SECRETARIA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Juan Angel
DIRECTOR GENERAL

Bertha Quintero Medina
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Ingrid Liliana Delgado Bohórquez
SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Olga Virginia Alzate
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Paula Villegas Hincapié
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
ASESORA DE PUBLICACIONES

David Andrés Zapata Arias
ASESOR DE FORMACIÓN Y CONVOCATORIAS

María Paula Lorgia Garnica
ASESORA DE PROGRAMACIÓN Y NUEVOS MEDIOS

Xiomara Rojas Prieto
Diego Saldarriaga Cuesta
EQUIPO LOCALIDADES

Juan Carlos González Navarrete
COORDINADOR BECMA

Andrea Acevedo Caicedo
ASISTENTE ADMINISTRATIVA

Cristian Camilo Reyes David
APOYO LOGÍSTICO

Luisa Fernanda Montero Trigos
ENLACE PRENSA-OFICINA ASESORA DE COMUNICACIONES

Camilo Parra Martínez
Jaiver Sánchez Leal
PROYECCIONISTAS

MINISTERIO DE CULTURA

Mariana Garcécs Córdoba
MINISTRA DE CULTURA

Zulia Mena García
VICEMINISTRA DE CULTURA

Enzo Rafael Ayala
SECRETARIO GENERAL

Adelfa Martínez Bonilla
DIRECTORA DE CINEMATOGRAFÍA

Marina Arango Valencia y Buenaventura
COORDINADORA GRUPO DE MEMORIA, CIRCULACIÓN
E INVESTIGACIÓN

Henry Caicedo Caicedo
ASESOR GRUPO DE MEMORIA, CIRCULACIÓN
E INVESTIGACIÓN

Samar Charif
ASESORA ADMINISTRATIVA DIRECCIÓN DE
CINEMATOGRAFÍA

Ricardo Cantor Bossa
ASESOR COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

Reina Tinjacá Jiménez, Milena
Pimentel Vásquez, Alejandra Losada
Peña, Yesith Pineda Cortés,
Carlos Valderrama,
Diana Cifuentes Gómez,
Nicolás Cuadrado
Ávila y María del Pilar Acosta
EQUIPO COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 n.º 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 n.º 22-79
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750,
ext. 3400 - 3410
infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
Facebook: Cinemateca Distrital
Twitter: @cinematecadb

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO N.º 24

PATRIMONIO AUDIOVISUAL ►►

Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón
Rito Alberto Torres Moya
EDITORES INVITADOS

Julián David Correa Restrepo
Marina Arango Valencia y Buenaventura
Jenny Alexandra Rodríguez Peña
Henry Caicedo Caicedo
COMITÉ EDITORIAL

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Sofía Parra Gómez
CORRECCIÓN DE ESTILO

Panamericana Formas e Impresos S.A.
IMPRESIÓN

El contenido es responsabilidad exclusiva del autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).

Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: infocinemateca@idartes.gov.co.



Descárguelos en internet en:
www.cinematecadistrital.gov.co/
cuadernos-de-cine-colombiano

<p>Cuadernos de Cine Colombiano - nueva época : patrimonio audiovisual / Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES Bogotá : Cinemateca Distrital ; IDARTES ; Ministerio de Cultura, 2016 180 p. : fot. ; 20 cm (issn 1692-6609 ; no. 24) Bibliografía al final de cada capítulo. Incluye guía para acceder al patrimonio audiovisual colombiano</p> <ol style="list-style-type: none">Patrimonio audiovisual colombiano – HistoriaArchivos audiovisuales – ColombiaConservación y restauración de materiales audiovisuales – ColombiaPreservación digital
--

Fotografía de la cubierta: Xamie Ibarra y Sandra Aan en **Carmentea** (Roberto Quintero, 1959). Fotografía de Abdu Eljaiek. Archivo: Rito Alberto Torres. Este largometraje, realizado en 35 milímetros en el año de 1959 por Roberto Quintero, producido por Ciro Martínez y que alcanzó a tener un montaje de imagen que corrió por cuenta de Julio Luzardo no sobrevivió, quedan unas imágenes de la foto fija que estuvo a cargo del maestro Abdu Eljaiek.

Imágenes de la contracubierta: de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Imagen de las becas: **El doble yo** (Felipe Rugueles, 2015), documental realizado con archivo audiovisual; intervención con fines de preservación y acceso del archivo histórico cinematográfico de Inravisión; Proyecto de investigación en gestión para el archivo audiovisual de la familia de Jorge Eliécer Gaitán; Sistematización, digitalización y apropiación social del acervo fotográfico de Eduardo Carvajal; Seminario transmedia en la Cinemateca Distrital. foto: Claudia Palacio; Depósito de la fonoteca de Señal Memoria. Archivo: rrcv, Sistema de Medios Públicos.

Imágenes del interior:

como aparece al pie de cada foto.

Imagen de la tabla de contenido: fotograma de **El hermano Cain** (Mario López, 1962). Archivo: Rito Alberto Torres. Este largometraje, no alcanzó a ser estrenado públicamente porque recibió la desaprobación de la Junta de Censura y sólo se pudo ver en funciones privadas (Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 1978, p. 278), los materiales se encuentran hasta hoy perdidos.

Agradecimientos especiales a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, a Marlon Fidel Carrero Ramírez, Joan Bocanegra, Germán Paez Chaustre, Laboratorio de la Luz, Tilo Gómez, Lorena Kraus, Enríco Mandirola, Claudia Palacio, Lina León y a Eduardo (La Rata) Carvajal.

Silueta a partir de foto: Bombero, Pereira, 1952. Foto: Manuel García. Restauración fotoquímica y digital: Jorge Mario Vera y Laboratorio de la Luz.





Contenido

- 6** ▶ **PRESENTACIÓN**
Somos patrimonio
Juan Angel
- 8** ▶ Defendiendo el patrimonio cinematográfico
y creando nuevos patrimonios
Julián David Correa Restrepo
- 10** ▶ **ARTÍCULOS**
▶ Por una epistemología de los
archivos audiovisuales en Colombia
Luisa Fernanda Ordóñez Ortega
- 20** ▶ Mapa de la preservación
audiovisual en Colombia II
Marina Arango Valencia y Buenaventura
- 30** ▶ Archivo sonoro, memoria e investigación
Gloria Millán Grajales
- 46** ▶ El patrimonio visual y la conservación
Jaime Osorio Gómez
- 64** ▶ Memoria en ceros y unos
Jorge Mario Vera
- 80** ▶ El patrimonio audiovisual,
un activo de la memoria nacional
Rito Alberto Torres Moya
- 92** ▶ Formación en patrimonio audiovisual
Guillermo Forero Cruz
- 110** ▶ **ENTREVISTAS**
Trayectorias y utopías de los archivos
audiovisuales en Colombia
Luisa Fernanda Ordóñez Ortega
- 112** ▶ **Martha Helena Restrepo:** “sollársela,
serenidad, paciencia y una estrategia”
- 130** ▶ **Jaime Humberto Quevedo:**
definición, política y acceso
- 150** ▶ **Horacio Posada:**
la batalla contra lo efímero
- 158** ▶ Guía para acceder al
patrimonio audiovisual colombiano
- 172** ▶ Línea de tiempo
- 176** ▶ Perfiles de los autores

Contenido

Somos patrimonio

Juan Angel
Director General
IDARTES

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA



Desde una Bogotá mejor para todos, queremos fortalecer el trabajo, profesionalismo, investigación, circulación y demás estrategias de las diferentes gerencias, escenarios, programas y convocatorias que se asientan en el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), ya que son la columna vertebral de un engranaje cultural que permite la apropiación de las artes por parte de los habitantes de Bogotá.

Con gran satisfacción sabemos en IDARTES que uno de estos espacios vitales de apropiación es la Cinemateca Distrital, que ha sido desde siempre reconocida como un centro cultural con historia, trayectoria y memoria. En ella se posibilitan espacios de formación, creación, circulación y preservación. Desde esta

mirada, la Cinemateca Distrital, que también es la Gerencia de Artes Audiovisuales, desarrolla como parte de sus estrategias diversas publicaciones e investigaciones, como los *Cuadernos de Cine Colombiano* que aquí presentamos, e incluye dentro de su fondo editorial otras colecciones como las *Becas de investigación* y los *Catálogos Razonados*, así como algunas ediciones especiales y la publicación de colecciones de películas.

Dado que preservar el patrimonio es uno de los primeros deberes de una cinemateca, resulta vital para el IDARTES presentar estos *Cuadernos de Cine Colombiano – nueva época 24*, dedicados al Patrimonio audiovisual. En estos cuadernos Luisa Fernanda Ordóñez

Ortegón, como editora invitada, junto con Rito Alberto Torres, orientaron los contenidos y nos presentan un concepto ampliado del patrimonio audiovisual, en el que se incluyen no solo a las imágenes en movimiento, sino otros archivos como los sonoros y fotográficos. De esta manera, el *cuaderno* cuenta con artículos de Marina Arango Valencia, Jorge Mario Vera, Jaime Osorio Gómez, Guillermo Forero Cruz y Gloria Millán Grajales, quienes desde sus especialidades nos introducen en los importantes logros y retos del Estado en estos procesos; las tecnologías para el almacenamiento y digitalización en la gestión de estos archivos; la preservación, transmisión y visualización en el campo de la fotografía; los avances en cuanto a la formación básica y especializada en Colombia relativa a estos temas, y los archivos sonoros como archivos de la palabra, la música y el paisaje sonoro. Igualmente, el *cuaderno* incluye un apartado de entrevistas a personajes destacados de nuestro patrimonio audiovisual como Martha Helena Restrepo, Horacio Posada y Jaime Humberto Quevedo; y cierra con una guía para acceder al patrimonio audiovisual colombiano y una línea de tiempo.

Agradecemos a la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, con quienes coeditamos estos *Cuadernos de Cine Colombiano*, y a todos aquellos que hacen parte de

este proceso y trabajan día a día en la preservación, conservación y socialización de nuestro patrimonio audiovisual. Un patrimonio que se enriquece constantemente y que incluye el desarrollo de proyectos importantes para la ciudad y el país, como la construcción de la nueva Cinemateca de Bogotá, que se configura no solo como un gran espacio de exhibición, sino como una infraestructura cultural de alcance patrimonial. Aquí, entre muchas otras acciones, tendrán un lugar apropiado para su divulgación y crecimiento las más de 50 000 unidades que actualmente tiene la Mediateca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales (BECMA) de la Cinemateca, las cuales incluyen libros, revistas, fotos, afiches, DVD y CD, entre otros soportes.

Es así como el IDARTES, a partir del trabajo de sus escenarios y de las gerencias de Artes Plásticas y Visuales, Música, Arte Dramático, Danza, Literatura y, por supuesto, la de Artes Audiovisuales, fortalece la cultura en Bogotá, a sus creadores, públicos e industrias; a la vez que activa la influencia de las expresiones culturales en la cotidianidad, para mejorar la convivencia y lograr vivir en una ciudad preparada para la paz. Una ciudad que recoge y valora su herencia cultural, que construye su presente y que reconoce el patrimonio que tenemos, el patrimonio que somos. ■



Defendiendo el patrimonio cinematográfico y creando nuevos patrimonios

Julián David Correa Restrepo
Director Cinemateca Distrital
Gerente de Artes Audiovisuales
IDARTES
[marzo 2012-mayo 2016]

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

En 1971 se fundó la Cinemateca Distrital de Bogotá que, como ya se sabe, no es una sala de cine. A lo largo de sus más de cuarenta años, la misión de la Cinemateca ha sido la defensa de nuestro patrimonio cinematográfico y la creación de nuevos patrimonios. Esa defensa ha sido posible gracias a su filмотeca (archivo en material fotoquímico), a su mediateca BECMA, a la realización de siete publicaciones anuales, al trabajo conjunto con Proimágenes y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y, en años recientes, a estas labores se han sumado la creación del acervo Videoteca Local, la beca de preservación de archivos y la realización de programas de formación para preservadores. La creación de nuevos patrimonios pasa, por supuesto, por la circulación del patrimonio cinematográfico en la sala principal y la red de salas, y la realización de investigaciones y publicaciones en video, internet y papel; pero también por programas de formación y creación como la Cinemateca Rodante, la existencia de becas de creación para realizadores

audiovisuales y la fundación de la Comisión Fílmica de Bogotá, en el 2014, un programa de la Cinemateca que busca fortalecer a los industriales del sector y lograr que Bogotá sea locación para múltiples imágenes en movimiento. Aunque esto es solo una parte de las muchas tareas que desarrollamos desde la Cinemateca, la verdad es que todas tienen un concepto que las atraviesa: el patrimonio.

Patrimonio es la hacienda que heredamos de nuestros antepasados, es un elemento esencial de nuestra identidad, el patrimonio es memoria y es un acervo fundamental para transformar nuestro futuro.

Cada publicación que la Cinemateca ha hecho es patrimonial; pero con relación a los archivos fílmicos este es el segundo número de *Cuadernos de Cine Colombiano – nueva época* dedicado al tema; el primero fue el número 15, que se editó en el año 2011. Tanto con el *cuaderno* del 2011, como con este, se busca hacer visibles los archivos existentes

y las labores que los soportan. Desde entonces las preguntas que nos guiado pueden ser parecidas, pero las respuestas son diferentes: el mundo de la preservación y el del registro audiovisual han cambiado bastante en apenas cinco años y el panorama de los archivos fílmicos en Colombia ha mejorado notablemente. Instituciones como el Ministerio de Cultura, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y la Cinemateca Distrital continúan su labor, pero son muchas las personas que se han incorporado a esta obra colectiva de la memoria nacional. Desde la Cinemateca queremos felicitarlos a todos por su trabajo y, en particular, con este *cuaderno* queremos agradecer la labor de nuestra editora invitada Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón, y de todos los autores de esta publicación. También queremos agradecer el trabajo del equipo de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, con quienes coeditamos desde hace varios años estos *cuadernos*. Todos ellos trabajan diariamente en la preservación de archivos y en el desarrollo de políticas públicas para este tema, es decir: son personas que desde la acción, y no solo desde las teorías, están rescatando nuestra memoria.

El futuro siempre será incierto. La Cinemateca inicia la construcción de una nueva sede que ya está diseñada y financiada gracias al aporte de diferentes oficinas de la Alcaldía; los talleres de la Cinemateca Rodante han generado nuevos creadores y salas alternativas por



Erwin Kraus con su Cine Kodak Magazine 16 mm en la Sierra Nevada del Cocuy, 1949. Archivo: Erwin Kraus.

todo Bogotá; el cine colombiano está siendo reconocido en Cannes, Berlín y Hollywood, entre muchos otros lugares; así que podríamos pensar que el futuro de nuestra institución y de nuestras imágenes en movimiento será brillante y diverso, pero la verdad es que eso no es seguro. Lo único que podemos decir con certeza es que todos los días abordamos nuestro trabajo con claridad y compromiso con el cine nacional y que dentro de esas labores cotidianas la preservación de nuestro patrimonio de imágenes en movimiento es una misión central. ■





Por una epistemología de los archivos audiovisuales en Colombia

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

Por una epistemología de los archivos audiovisuales en Colombia

Epistemology of audiovisual archives in Colombia

Por Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón

Palabras clave: patrimonio audiovisual, archivos audiovisuales, escritura de la historia, epistemología de los archivos audiovisuales, preservación audiovisual, archivos e instituciones, memoria e historia, fuentes primarias, documentos históricos.

Resumen: artículo introductorio a los *Cuadernos de Cine Colombiano - nueva época* n.º 24. *Patrimonio audiovisual*. El objetivo de este artículo es introducir al lector en los diferentes abordajes de los *cuadernos* y suscitar el debate sobre la necesidad de una reflexión crítica y la construcción de un corpus epistemológico que más allá de las metodologías del *cómo* y del *qué* ahonde en el *por qué* y *para qué* preservar. Mediante una serie de postulados, la autora propone algunas coordenadas que pueden ser claves a la hora de identificar problemáticas, plantear hipótesis y producir literatura alrededor del tema.

Key Words: audiovisual heritage, audiovisual archives, writing of history, epistemology of audiovisual archives, audiovisual preservation, archives and institutions, memory and history, primary sources, historical documents.

Abstract: This is the introductory article to *Cuadernos de Cine Colombiano - nueva época* n.º 24, *Patrimonio audiovisual*. Its purpose is to introduce the reader into the different approaches of the *cuadernos*, stimulating debate on the need for critical reflection and the construction of an epistemological corpus that digs beyond the methodologies of *how* and *what* into *why* and *what* to preserve. Through a series of postulates, the author proposes key guidelines to identify problems, pose hypotheses, and produce literature on the topic.

► **1** • Al que solo se llegó a un primer consenso a nivel mundial en 1980, cuando la UNESCO emitió la *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*, en el marco de su 21.ª reunión. Sin embargo, no es sino hasta la publicación de la primera edición de *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, de Ray Edmondson, en 1998, cuando se propone una primera definición del mismo.

¿En qué momento nos damos cuenta de que hemos perdido una pieza fundamental de nuestro pasado? ¿Cuáles son las circunstancias y razones que nos motivan a recuperarlo? ¿Por qué tendrían más valor veinte segundos de una película perdida hace casi cien años que cinco minutos de una película casera digital grabada ayer, o que una selfi que acabo de guardar en mi móvil?

Quizás hablar hoy sobre patrimonio audiovisual en Colombia tiene más sentido que hace un siglo, cuando todavía se estaban terminando de filmar las primeras secuencias de imágenes en movimiento, la radio aún no existía y la fotografía aún competía con la pintura en el negocio de los retratos. Tiene mucho más sentido, porque *patrimonio audiovisual* es un concepto bastante reciente¹, y ante todo, porque su custodia y salvaguardia sigue dependiendo, en gran medida, de las voluntades políticas que avalan o restringen la financiación de la preservación audiovisual por medio de las instituciones oficiales. La extensión de este concepto hacia la vida cotidiana, el ámbito personal o los espacios de producción y preservación independientes —en un contexto en el que guardamos, producimos y reproducimos más imágenes que todas nuestras generaciones antecesoras juntas— es una discusión pendiente de abordar. La *memoria*, el *patrimonio*, el *archivo* y la noción de *documento histórico* son conceptos de

uso común en el discurso académico y en la definición de políticas públicas, no así en el vocabulario común de realizadores audiovisuales, espectadores, radioescuchas y usuarios de las distintas plataformas a partir de las cuales se puede acceder a material audiovisual de carácter patrimonial con un simple clic.

Para ello, la definición de los linderos del patrimonio audiovisual en el contexto colombiano precisa de un espacio de discusión epistemológica, que más allá del *cómo* y del *qué* ahonde en el *por qué* y *para qué* preservar. Frente a esta última frase las respuestas serían obvias: porque es importante, porque es parte de nuestra historia, porque si no es ahora cuando, etc. Sin embargo, mucho más allá de las voluntades institucionales y del *boom* de la memoria en los círculos académicos, el debate que aún está en el tintero es el de la necesidad de un análisis exhaustivo sobre el rol de los archivos audiovisuales en la construcción de conocimiento histórico: el archivo audiovisual hoy más que nunca es un agente primordial en la definición de las narrativas históricas contemporáneas.

En esta discusión habrán acuerdos y puntos en común, pero también muchas ideas en tensión y, sobre todo, una disyuntiva entre los modos de hacer y los de interpretar los marcos a partir de los cuales se han definido las coordenadas de la preservación del patrimonio audiovisual en Colombia. Por ello,

es importante invitar a esta reflexión mediante una serie de postulados que pueden ser claves a la hora de identificar problemáticas, plantear hipótesis y producir literatura alrededor del tema.

Existe una historia de la preservación del patrimonio audiovisual en Colombia que se remonta, como mínimo, desde la década de los ochentas. Sin embargo, la codificación de las acciones de preservación debe acompañarse de una reflexión crítica —por lo menos en la palabra escrita— sobre su alcance más allá de las esferas institucionales². Es preciso organizar las experiencias más allá del acopio de información para que la reactivación de los contenidos como documentos históricos sea, además de sostenible, un espacio de construcción de conocimiento interdisciplinar. Esto implica responder con investigación y diversas herramientas de acceso a los archivos para los públicos objetivos, lo cual es imprescindible para que haya epistemología.

Es necesario hacer una distinción entre el archivo como concepto, el archivo como institución y el archivo como repositorio de material. El concepto de *archivo* es la esencia de las discusiones sobre patrimonio audiovisual; no obstante, aún no están definidos los límites entre la definición de archivo como categoría discursiva³, el archivo como institución o infraestructura y el archivo por fuera de los marcos institucionales.

Particularmente, en la cuestión del archivo audiovisual son escasas las reflexiones que llaman la atención sobre este como un problema epistemológico en sí mismo. La categoría de archivo audiovisual es problemática porque debemos remitirnos no solo al espacio físico en donde se guardan los documentos, sino a los criterios con los que han sido preservados, así como a las estrategias con las que se divulgan. Es también difícil asumir que la noción de *archivo audiovisual*, tanto como concepto como corpus documental, esté completamente establecida dentro y fuera de los marcos institucionales en los que se discute.

El patrimonio audiovisual no se refiere solo a imágenes en movimiento⁴. Aunque esta frase parezca obvia para los profesionales dedicados al estudio del tema, es conveniente observar el impacto de restringir lo audiovisual como exclusivo de las imágenes en movimiento o del ámbito cinematográfico, que normalmente se manifiesta en la omisión del patrimonio sonoro y fotográfico, en la definición de políticas públicas y en la limitada visibilidad de los procesos de preservación por dentro y por fuera del campo del patrimonio audiovisual.

Los límites espaciales y conceptuales del archivo deben definirse más allá de los espacios de las instituciones públicas. La dinámica de las instituciones colombianas en

► **2** • Para Ray Edmondson, es una condición casi natural de los profesionales en el campo de la preservación la falta de “un punto de referencia crítica, vital para su reconocimiento: una síntesis teórica de los valores que los definen, ética, principios y percepciones implícitas en este campo. Esto los ha hecho intelectualmente y estratégicamente vulnerables”. Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, 2016, (Tercera edición) p. 17.

► **3** • Aunque esta discusión tiene unas claves de lectura que se entiende, son propias del diálogo académico especializado, merecen un espacio reservado: desde Foucault, en su *Arqueología del saber* (1969), Jacques Derrida, en su *Mal d'Archive* (1995), hasta las publicaciones recientes de Suely Rolnik, con *Furor de archivo* (2010) y Caroline Frick, con *Saving Cinema: The Politics of Preservation* (2011). Con excepción del texto de Rolnik, no existen reflexiones teóricas de fondo en el contexto latinoamericano que permitan evaluar la relación entre archivo audiovisual-memoria y poder sin tener que referirse a las experiencias y definiciones de los teóricos europeos y norteamericanos.

► **4** • Para una descripción más detallada de este postulado, es recomendable leer el apartado “Definición de patrimonio audiovisual” propuesto por Ray Edmondson, *ibidem*, p. 53.

► 5 • Jacques Derrida, *Mal d'Archive: une impression freudéana*. París: Éditions Galilée, 1995, p. 10 [la traducción es mía].

relación con las políticas culturales es operativamente discontinua, por lo que la trazabilidad de los procesos suele desvanecerse cuando innumerables iniciativas desaparecen o quedan en suspenso por voluntades políticas que responden a coyunturas de Gobierno y no a políticas de Estado.

Aunque misionalmente las instituciones son las llamadas a custodiar el patrimonio audiovisual, asegurar la sostenibilidad financiera de los archivos audiovisuales por fuera de los recursos del Estado es, en la mayoría de las ocasiones, el caballo de batalla de los archivos independientes (como de los mismos archivos estatales). Si bien hay un vínculo ineludible entre los documentos susceptibles de ser declarados patrimonio de una nación y las instituciones públicas, la dependencia continua entre los archivos y los recursos estatales puede generar estancamientos y retrocesos, además de una falta de empoderamiento por parte de quienes trabajan por la preservación del patrimonio.

Es necesario debatir los nexos entre lo público y lo privado a la hora de financiar la adecuada custodia del patrimonio audiovisual. Aquí subyacen dilemas éticos de fondo sobre las posibilidades y restricciones de la intervención o las alianzas con el sector privado, pero al mismo tiempo, en este dilema también subyace la necesidad de generar emprendimientos independientes que permitan la reactivación de contenidos patrimoniales en

espacios alternativos al archivo o al museo, que interpelen o confronten las narrativas históricas.

Pensar el archivo como institución implica “incluir una teoría de su institucionalización”⁵. Pero cuando los límites del archivo sobrepasan los de las instituciones, el centro del problema es la autoridad que los registros audiovisuales tienen dentro de narrativas históricas determinadas, y esto solo puede medirse por medio de las rutas de acceso a los mismos, por un lado; y a los usos de terceros sobre este material (como el caso de directores de cine y artistas visuales), por el otro.

Es indispensable la existencia de espacios de formación permanente en el campo, dentro y fuera de la academia. Como lo anotan varios de los autores de este *cuaderno*, uno de los síntomas de la poca reflexión alrededor de los procesos de preservación audiovisual en el país es la falta de espacios de formación continua en el campo. Si bien desde inicios de este siglo existen iniciativas de formación lideradas por instituciones abanderadas en el tema, estas son esporádicas y en ocasiones vinculadas a eventos. Algunos de estos son el Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales, liderado por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura desde el 2003; la Semana del Sonido, liderada por Señal Memoria en los años 2013, 2014 y 2015; el III Encuentro

de Investigadores en Cine: Archivos, Memoria y Presente, del 2012; la XIX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado sobre patrimonio audiovisual y los talleres de preservación organizados por la Cinemateca Distrital desde 2013; ese mismo año tuvo lugar la primera edición (y hasta ahora, única) del Diplomado en Patrimonio Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Sin embargo, el impacto de estos procesos de formación precisa de un vínculo más estricto con la producción de investigaciones académicas, con la realización de documentales de archivo —que hasta el 2015 tuvo una estrecha conexión con el portafolio de estímulos del Ministerio de Cultura— y con la visibilidad de los procesos más allá del territorio de los preservadores audiovisuales vinculados o subsidiarios de las instituciones públicas.

Queda por explorar, además, el espacio de la educación no formal: la formación en preservación del patrimonio audiovisual a nivel comunitario, local, virtual y viral permitirá la germinación de iniciativas independientes que repliquen la construcción de conocimiento y el empoderamiento del patrimonio.

El patrimonio audiovisual de los archivos de los medios masivos de comunicación, tanto públicos como privados, requiere de distintas estrategias para su reactivación como documentos históricos. La imagen televisiva y la producción radial precisan de

su validación como fuentes históricas. En los medios públicos y privados subyace un deber de memoria que durante años se ha omitido, bien sea por el rezago histórico en los procesos de preservación en el caso de lo público, o por la preeminencia del carácter comercial en el caso de lo privado. La reactivación de los contenidos televisivos y radiales como patrimonio cultural depende, en gran medida, de la política de colecciones que se defina para cada uno de ellos y del marco legal de propiedad intelectual y derechos de autor que permita o restrinja la divulgación de dicho material.

La continuidad de los procesos de preservación del patrimonio audiovisual depende, la mayoría de las veces, de las estrategias de los archivos y de las personas que los detentan para la reactivación y circulación de contenidos. Desde hace varios años existe un consenso mundial sobre el acceso como imperativo y fin último de la preservación. Lo importante en este caso es que los procesos de circulación hagan de la reactivación del patrimonio audiovisual colombiano un asunto masivo, que no se limite al alcance del público académico.

La validación de los procesos de preservación debe darse también desde casa. Además de la sistematización de las experiencias locales, es importante la puesta en valor del conocimiento de los profesionales y archivistas audiovisuales que han liderado

en el país los procesos de preservación, tanto de generaciones previas como de generaciones recientes. Aunque hay una gran ventaja en la discusión con pares internacionales, en ocasiones su participación en los espacios académicos consiste en la presentación de estudios de caso desde modelos y contextos que distan de tener aplicación en nuestro territorio: el rezago tecnológico y la falta de corpus teórico en español condicionan la validación de lo propio frente a lo foráneo. Por eso es imprescindible que en los espacios de formación y en los encuentros del campo de la preservación audiovisual se construyan comunidades de interpretación que, además de llegar a acuerdos sobre las metodologías, permitan el debate y el disenso sobre el alcance de las actividades de sus miembros y potencien las posibilidades de consenso para construir conocimiento desde las experiencias locales.

En el contexto del posacuerdo, el patrimonio audiovisual relacionado con el conflicto armado y las resistencias pacíficas a los actores armados es crucial para reconstruir la historia reciente del país. La práctica de archivar y preservar los registros audiovisuales que documentan estos procesos representa un gran reto para la escritura e interpretación de nuestra historia contemporánea, teniendo en cuenta la cantidad de actores y las versiones posteriores de los eventos que se encuentran y entrelazan en

el tiempo. En este contexto se han producido miles de imágenes en movimiento de diverso origen y con múltiples motivaciones, razón por la cual su ubicación y disponibilidad no es exclusiva de los archivos como instituciones o de las productoras audiovisuales. Aquí, tanto las organizaciones de víctimas, como las instituciones gubernamentales, los canales de televisión, organizaciones privadas, ilegales, victimarios e, incluso, el público general han sido productores al mismo tiempo que espectadores y usuarios de estas fuentes. Sin embargo, en muchos casos no existe claridad acerca de cómo se maneja este material, si hay dilemas éticos o principios detrás de la idea de divulgarlo, y si la presentación de estas imágenes en la televisión o a través de plataformas en línea afecta o no la percepción acerca de cuáles son los eventos cruciales y de quiénes son los actores principales de la historia reciente del conflicto.

Aquí, el trabajo de archivo no consiste solo en conservar la materialidad de un documento, es también una batalla para asegurar que los registros audiovisuales sean válidos como fuentes históricas, visibles y reconocidos como tales; esta batalla tiene lugar dentro y fuera de los marcos institucionales. Así, es en los usuarios, al igual que en los productores de contenido, donde la interpretación de la historia contemporánea está en juego. Las colecciones audiovisuales tienen

un rol capital en la definición de víctimas y victimarios, historias oficiales y no oficiales. El material transmitido por televisión o que está disponible digitalmente puede ser manipulado, modificado o alterado con el propósito de legitimar una versión de la historia sobre otras. Por esta razón, los riesgos de preservar este contenido audiovisual y hacerlo accesible al público son extremadamente altos, porque los reclamos de ciertos actores del conflicto pueden interferir en la definición de políticas de archivo.

Involucrar a los productores del patrimonio en la preservación del mismo. Más que una acción preventiva, vale la pena que los realizadores audiovisuales y los productores musicales se adueñen de la tarea de preservar sus producciones. Esto acarrea un cambio de mentalidad, en donde la comercialización de lo inmediato debe traducirse, además, en la salvaguardia de las producciones como documentos que deben sobrevivir en el tiempo. Todavía más, queda pendiente discutir el estado de la conservación de un gran volumen de piezas artísticas producidas desde la década de los ochentas, cuyo cuerpo involucra arte mediático, máquinas de reproducción y soportes que se han hecho obsoletos con el tiempo.

La construcción de conocimiento científico en el campo de los archivos audiovisuales no solo se debe asentar en las

ciencias humanas y los estudios culturales. Es preciso un diálogo constante, una retroalimentación y un intercambio permanente; así como posibilitar un espacio de formación en preservación de documentos audiovisuales con las ciencias de la información y demás ramas de la ingeniería. A estas últimas no solo les compete el soporte técnico, sino el ensamblaje de las categorías conceptuales con las que se clasifica un archivo dentro de sistemas de bases de datos, para permitir el acceso por medio de plataformas digitales.

El documental de archivo es un instrumento crucial para la reactivación del patrimonio audiovisual de imágenes en movimiento. El documental de archivo es esencial en la reactivación del patrimonio audiovisual, pues representa un vínculo estrecho entre la realización audiovisual y la reflexión activa, por parte de los directores, sobre los procesos históricos que nos han definido como país. En el uso de los registros audiovisuales como fuentes para la escritura de la historia, los realizadores utilizan el documental como vehículo de interpelación a lo que “ya está dicho”, desatan polifonías y conducen al espectador a múltiples interpretaciones sobre estas memorias latentes de un pasado por reconocer. Desde comienzos del siglo *xxi*, la producción de documentales de archivo en Colombia ha aumentado considerablemente. El hallazgo del material de archivo, el

montaje, la edición conceptual y, sobre todo, la inquietud por recuperar y releer el pasado en clave de documental hacen que hoy, más que nunca, este se transforme en una operación historiográfica. Es un canal mediador entre la memoria y la historia audiovisual.

Esta edición de los *Cuadernos de Cine Colombiano* se esmera por recoger las inquietudes de varios profesionales del campo, que durante años han trabajado por la preservación audiovisual en Colombia y que dejan entrever cómo cada uno de los puntos mencionados ha evolucionado, se ha detenido o está en espera de ser implementado en nuevos escenarios de acción. Sus reflexiones, algunas de las cuales se sitúan en el delgado límite entre las experiencias personales, los saberes específicos y las trayectorias dentro de distintas instituciones dedicadas a preservar la memoria del país, son ante todo una proclama honesta de un quehacer que ha reclamado por décadas la atención de quienes establecen las políticas públicas y ha resentido la escasa atención de los investigadores a los registros audiovisuales. No obstante, el panorama no es pesimista: la enunciación del patrimonio audiovisual como parte de la memoria del país en años recientes y la implementación de diversas estrategias de fortalecimiento del mismo, han permitido que nuevas generaciones de archivistas audiovisuales se conecten y continúen la labor

emprendida por muchas de las voces que hacen parte de este *cuaderno*.

Aquí, se podrán encontrar por lo menos cuatro ejes de lectura, que se conectan con algunas de las afirmaciones descritas anteriormente. Un primer eje de contexto, en el que la presente introducción se articula con el “Mapa de la preservación audiovisual en Colombia” de Marina Arango Valencia, un recuento histórico de los logros, batallas y territorios conquistados que, desde el ámbito institucional, han permitido que se abran espacios que hace medio siglo no tenían cabida en el espacio de lo público y las políticas culturales en el país. Un segundo eje, en el que se aboga por ampliar la noción de patrimonio audiovisual más allá de las imágenes en movimiento, hacia los documentos sonoros y los registros fotográficos, con textos de Gloria Millán y Jaime Osorio, respectivamente. Un tercer eje, que incluye reflexiones sobre el impacto de la transición del mundo analógico al digital en la dimensión patrimonial y la memoria, con artículos de Jorge Mario Vera y Rito Alberto Torres. Por último, un cuarto eje en el que se incluye el debate sobre la necesidad de un espacio permanente de formación en el tema, en un texto escrito por Guillermo Forero.

Adicionalmente se incluye una serie de entrevistas a Martha Helena Restrepo, Jaime Quevedo y Horacio Posada, todos pioneros del campo, cuya constancia, ojo crítico y

motivación constante para trabajar por el patrimonio audiovisual se ve reflejada en cada una de sus posturas y perspectivas del campo al día de hoy.

Como insumo para los interesados en el patrimonio audiovisual incluimos una “Guía para acceder al patrimonio audiovisual colombiano”, que incluye referencias bibliográficas, una selección de las colecciones con producciones restauradas y preservadas en tiempos recientes, información e índice histórico de los estímulos otorgados por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, la Cinemateca Distrital y el Archivo General de la Nación, y para finalizar, una cronología con hitos claves para aproximarse a la historia de la preservación audiovisual en el país.

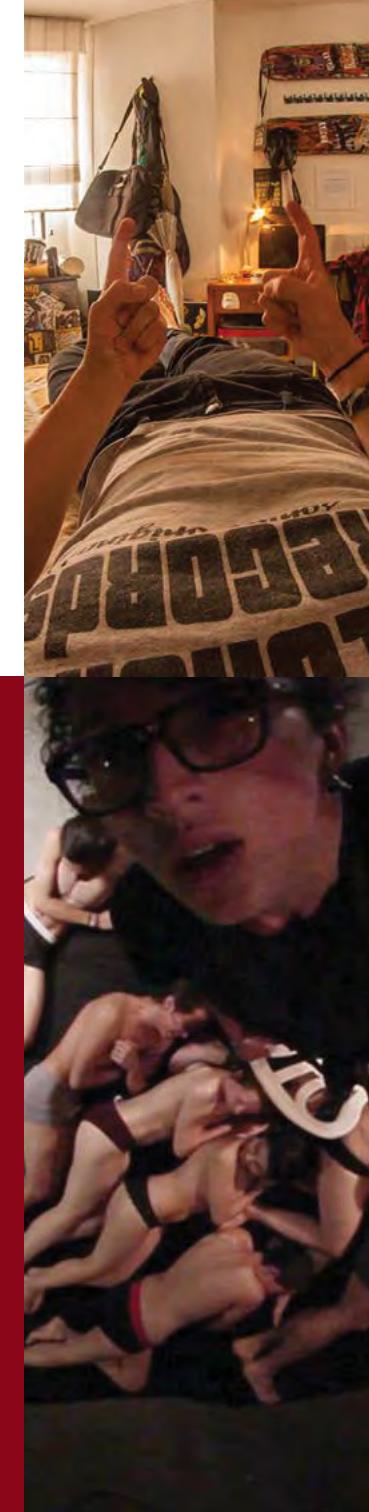
Este *cuaderno* es una invitación a investigadores de todas las disciplinas, realizadores y productores audiovisuales y sonoros, ingenieros, bibliotecólogos, archivistas y artistas mediáticos, a seguir el hilo conductor de un campo cuya tradición es extensa, que necesita continuidad, pero sobre todo, que demanda la participación de voces de distinta índole. En un contexto de producción audiovisual como el actual, en donde la información que creamos y registramos en nuestra vida diaria crece exponencialmente, cada vez son más los retos que implica considerar a nuestra memoria cotidiana como documento patrimonial. ¿Cómo preservar y seleccionar lo que

somos en sonidos e imágenes en movimiento, cuando vamos hacia un futuro cada vez menos analógico y más digital? ¿En qué condiciones y bajo qué circunstancias validaremos estos registros como documentos históricos? No solo es necesario el acto de guardar para coleccionar registros del pasado, también es indispensable el consenso entre distintos actores sobre la importancia de gestionar la información y definir los criterios con los que se preserva, esto hará que nuestro presente sea visible, legible, reproducible y valorado en el futuro. ■

Referencias

Edmondson, Ray. *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales.* UNESCO, 2016 (Tercera Edición).

Derrida, Jacques. *Mal d'Archive: Une impression freudiana.* París: Éditions Galilée, 1995.



Mapa de la preservación audiovisual en Colombia II

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

Mapa de la preservación audiovisual en Colombia II¹

Map of audiovisual preservation in Colombia II

Por Marina Arango Valencia y Buenaventura

► **1** En *Cuadernos de Cine Colombiano - nueva época* n.º. 15, dedicado al tema de Archivos audiovisuales y cinematográficos, la autora publicó la primera versión del "Mapa de la preservación audiovisual en Colombia".

Palabras clave: archivos audiovisuales, archivos fotográficos, archivos sonoros, conservación, preservación, circulación, protección, salvaguardia, patrimonio audiovisual, depósito legal, Colombia.

Resumen: en los últimos treinta años Colombia ha diseñado una serie de estrategias para la protección y salvaguardia del patrimonio cultural audiovisual, que se multiplicaron y fortalecieron con la promulgación de la Ley de cultura 397 de 1997, por la cual se crea el Ministerio de Cultura. Hoy, de una manera articulada entre las instituciones responsables y la sociedad civil, que debe asumir su corresponsabilidad con mayor contundencia, se configura un panorama más consciente, atento y dispuesto que apunta a la consolidación de una cultura de valoración y cuidado del patrimonio material audiovisual. Los retos son inmensos y los avances significativos.

Key Words: audiovisual archives, photographic archives, audio archives, conservation, preservation, circulation, protection, safeguarding, audiovisual heritage, legal deposit, Colombia.

Abstract: Over the last thirty years, Colombia designed a series of strategies to preserve its audiovisual cultural heritage. These strategies were multiplied and strengthened with the enactment of the Culture Act 397 of 1997, which established the Ministry of Culture. Today there is a more conscientious, attentive and collaborative outlook, articulating the institutions in charge and civil society (which must assume its responsibility with greater strength), seeking to consolidate a culture that values and cares for its audiovisual heritage. The challenges are immense, and there has been significant progress already.

► 2 • Periodista, investigador, preservador fílmico, fundador de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, de la Fundación Cinemateca del Caribe y del Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano (SIPAC).

► 3 • Jorge Nieto, "El país necesita un archivo fílmico", publicado originalmente en *El Tiempo* (11 de agosto de 1978), en: *Fundación Patrimonio Fílmico Boletín* 55 (diciembre de 2012). En línea.



► 4 • Compañía de Fomento Cinematográfico. Dependía del Ministerio de Comunicaciones y se encargó de 1978 a 1992 de los temas cinematográficos.

Dedicado a Rosalba Aponte Melo y Rito Alberto Torres Moya,

compañeros incansables durante 18 años.

"El país necesita un archivo fílmico", escribió Jorge Nieto² el 8 de noviembre de 1978 en el periódico *El Tiempo*³; y así, nació en 1979 la Fundación Cinemateca Colombiana que existió hasta 1981. A partir de esto un grupo consultor convocado por FOCINE⁴, en 1985, recomendó la creación de una entidad que combinara lo público con lo privado para atender los temas de archivo fílmico nacional; así, en 1986 nace la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), con Claudia Triana de Vargas como directora ejecutiva y Jorge Nieto como curador. Ese mismo año se crea la Fundación Cinemateca del Caribe en Barranquilla.

"¡El país necesita muchos archivos audiovisuales!", dijo la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura en el 2002, mediante iniciativa presentada y aprobada por el Comité Directivo del Ministerio de Cultura, y se creó en la política pública una red colaborativa que al principio se llamó Red de Información de los Archivos Audiovisuales de Colombia (RIAAC), y luego paso a ser SIAAC, donde solo se cambió la palabra red por la de sistema.

Junto a Sasha Quintero se diseñó en el 2003 un formulario que se enviaba por fax a las entidades para conocer el estado de sus

archivos, la disponibilidad de artefactos para su reproducción y el nivel educativo de las personas que trabajaban allí. Eran aún épocas analógicas, lo digital estaba llegando y era escaso y muy costoso.

Finalmente, con el apoyo decidido de la FPFC y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNACC), en ese mismo año se creó el Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano (SIPAC), dentro del programa Fortalecimiento del patrimonio audiovisual colombiano, conformado en el 2004 por 24 personas y entidades, tanto privadas como públicas, del orden local, regional y nacional, con el fin de localizar, dar luz, visibilidad y abrazar con calor humano, tantas y tantas obras, colecciones, fondos y archivos audiovisuales abandonados debido a la desidia, la ignorancia, la incapacidad o el desconocimiento sobre su importancia para nuestra sociedad.

Esta tarea, que ha estado atravesada por innumerables cambios tecnológicos propios de finales del siglo XX y comienzos del XXI, desde el principio ha ido de la mano de las orientaciones de Ray Edmondson, de Australia, quien desde hace treinta años ha preparado importantes documentos conceptuales y filosóficos para la UNESCO y quien permanentemente llama la atención sobre la importancia de trabajar en equipo, tanto a nivel nacional, como entre países, regiones y continentes.

Al estudio de estos textos nos introdujo la laboriosa bibliotecóloga y archivista Alejandra Orozco García Mayorca.

Un paso crucial fue la creación del programa Fortalecimiento del patrimonio audiovisual colombiano, una estrategia que busca dotar al país de un archivo nacional audiovisual por medio de una política de apoyo resuelto desde el Estado y delegado a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano que es heredera de los primeros intentos, como los que hicieron antes el Cineclub de Colombia (1949) y la Cinemateca Colombiana (1957), de crear institucionalidad para el patrimonio fílmico nacional. El programa de fortalecimiento es aprobado cada año por el Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía, que destina recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico⁵ en dos sentidos: para la gestión del inmenso e importante acervo histórico de la FPFC, y por otro, para la construcción de la sede institucional cuyos resultados se materializan en las bóvedas de conservación en condiciones técnicas controladas e instalaciones para la gestión, procesos técnicos, administración, centro de documentación y biblioteca, que tiene su sede en la ciudad de Bogotá.

Gracias a un grupo de intelectuales como Luis Vicens y Hernando Salcedo Silva, entre otros, se rescataron los rollos de película de

las primeras producciones del cine nacional, que hoy podemos disfrutar por la gestión, principalmente, de la FPFC y a los apoyos de otras entidades como el Ministerio de Cultura (1997), Proimágenes Colombia (1997), la Cinemateca Distrital de Bogotá (1971) de la Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes (DARTES), la Radio Televisión Nacional de Colombia; así como a entidades internacionales como la Filmoteca de la UNAM (México), la Cinemateca Nacional de Venezuela, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT/IFTA), la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), la Coordinadora Latinoamericana de Archivos e Imágenes en Movimiento, la Filmoteca Española, la Filmoteca de Portugal, el Fondo IBERMEDIA y la Fundación Mapfre, entre otros.

El siguiente paso fue la articulación, cooperación y asociación. Hoy nuestro país cuenta con instituciones públicas conscientes, responsables, con una robusta legislación en la materia y competencias definidas. La Biblioteca Nacional (BNC, 1777), el Archivo General de la Nación (AGN, 1989), las direcciones del Ministerio de Cultura de Cinematografía, Patrimonio y Comunicaciones (1997) que, en conjunto con la sociedad civil y por medio del SIPAC y del Comité de Archivos Audiovisuales, Fotográficos y Sonoros del AGN, hemos venido

► 5 • De acuerdo a la Ley de cine 814 de 2003.



▣ Jorge Nieto, Alberto Casas, María Emma Mejía, Gabriel García Márquez, Claudia Triana y Ana Milena de Gaviria. Fuente: Centro de documentación FPFC.

trabajando mancomunadamente por la protección y salvaguardia de obras, acervos, fondos y colecciones, y hemos avanzado cada año en la localización, acompañamiento regional y sensibilización.

Así empezó la construcción de una nueva historia de la conservación, la preservación y la circulación de la memoria audiovisual en Colombia. Ahora, bajo el título “Protección y salvaguardia del patrimonio audiovisual colombiano” tiene como eje conceptual la *puesta en valor* de estas importantes tres palabras que se han apropiado de la formación francesa del Instituto Nacional del Audiovisual (INA), en especial y por primera vez, de la gestión de Dominique Saintville y del curso dictado por Marina Wainer, en 2009. Para ello se han diseñado varias estrategias como las maletas de películas colombianas (2000), la Maleta

del patrimonio audiovisual afrocolombiano (2012), el proyecto de preservación, conservación y circulación del acervo audiovisual del Ministerio de Cultura (2006), pasantías nacionales en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2005-2010), becas de gestión de archivos y centros de documentación audiovisual (2006), becas de producción de documentales con 70% de archivo audiovisual (2012), becas nacionales de investigación sobre las colecciones de la Biblioteca Nacional, beca para el desarrollo de contenidos de la cartografía de prácticas musicales en Colombia, beca de investigación para la preservación y divulgación del patrimonio bibliográfico y documental regional, beca de investigación sobre las colecciones de la Biblioteca Nacional, beca de gestión documental musical regional, pasantía en bibliotecas públicas y pasantías en la Biblioteca Nacional, becas de gestión de archivos fotográficos (2014) y becas de gestión de archivos sonoros (2015). Para lograrlo, la Dirección de Cinematografía, la BNC y el AGN aúnan esfuerzos cada año para entregar las pasantías y becas a través del Programa Nacional de Estímulos a la Creación y la Investigación del Ministerio de Cultura. De otra parte, el país cuenta con las becas de la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES: la beca distrital de gestión de obras o archivos audiovisuales locales (solo 2008) y la beca Cinemateca de rescate de archivos audiovisuales (2013).



▣ Maleta del patrimonio audiovisual afrocolombiano (2012). Fotogramas de: **Anoche me soñé un sueño**, Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, 1983; **Así es mi pueblo**, Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, 1983; **Benkos Biohó**, Teresa Saldarriaga, 1995; **El Pacífico negro I**, Óscar Campo, 1988; **La marimba de los espíritus**, Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, 1983. Fuente: Ministerio de Cultura.

Uno de los aspectos más importantes de esta historia es la formación. Desde el SIPAC, en el 2004, de la mano de personas como Marta Helena Restrepo, Jorge Nieto, Rosalba Aponte, Rito Alberto Torres, Atanacio Martínez, Carlos Castellanos, Alejandra Orozco, Jorge Mario Vera, entre muchos otros, se empezaron a establecer alianzas estratégicas para la formación de personas que trabajan o que poseen archivos audiovisuales en temas prioritarios para el sector, como el reconocimiento de soportes, digitalización, documentación y, en general, de gestión del patrimonio audiovisual. Desde la FPFC se diseñaron una serie de talleres, seminarios y los encuentros nacionales que se hacen cada año, en los cuales han participado organismos como la Cinemateca del Caribe, la BNC, el AGN, la Comisión Nacional de Televisión, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Cineteca de México, la

Embajada de Francia, la Cinemateca Distrital y Señal Memoria de RTVC. Lo propio han hecho la historiadora Adriana González, en Medellín, con la implementación de cursos en la Universidad de Antioquia y ciclos de formación por medio de talleres especializados desde el 2008; así como Guillermo Forero Cruz y Henry Caicedo Caicedo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, donde sacaron adelante el primer Diplomado en Gestión del Patrimonio Audiovisual, en el 2014. El conjunto de todas estas acciones ha desencadenado un interés por el tema y se ha logrado constituir un grupo de personas especializadas, competentes, comprometidas y responsables que dan luz a este camino. Algunas de ellas incluso se han formado en el exterior.

Una de las inquietudes más grandes que apareció desde el principio del trabajo y que quedó consignada en *El manifiesto de*

Barranquilla es el destino de los archivos de televisión del país. El único antecedente era Telepacífico, donde Elsa Adriana Velasco, de manera visionaria antes del surgimiento del SIPAC, había migrado la totalidad de los soportes analógicos del archivo a DVCAM, y desde 2006 el inicio del Plan de preservación del acervo audiovisual del Ministerio de Cultura (COLCULTURA, La Franja, Diálogos de Nación, entre otros). Para ello, desde la FPFC se diseñó el Plan de preservación del patrimonio audiovisual de la televisión pública (2007), financiado por la Comisión Nacional de Televisión (hasta 2011), con la decidida gestión de Harold Salazar, que logró que los canales regionales de televisión, Telemedellín, RTVC, el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (MINTIC) y la Autoridad Nacional de Televisión (ANTV) miraran de frente el problema. Esta fue la semilla para que, al día de hoy, se hayan desarrollado acciones permanentes y grandes proyectos en la gestión de los archivos análogos y el montaje de sistemas de flujos de trabajo digitales para las producciones, emisiones y archivo, que ya están implementados en varios de los canales. A principios del 2012 se liquida la Comisión Nacional de Televisión (CNTV), nace la Autoridad Nacional de Televisión (ANTV) y algunas funciones pasan a MINTIC. Ambas instituciones trabajan fuertemente para consolidar la *puesta en valor* de estos acervos. La mayoría de los canales han

avanzado, pero no han logrado gestionar la totalidad de sus fondos históricos analógicos, lo que preocupa grandemente por el riesgo de desaparición al que se encuentran expuestos y por la falta de una política nacional clara y conjunta desde el Estado. Tampoco hay ningún avance con relación a los archivos de radio y televisión del país en el acatamiento de la norma del depósito legal, lo que sí se ha logrado con las obras cinematográficas nacionales. Cuando los acervos son públicos deben responder a varias normas al mismo tiempo. No se trata de duplicar esfuerzos humanos y financieros, por lo que se debe concertar una ruta articulada, conjunta y solidaria para lograr la eficiencia.

En un intenso camino de *ensayo y error*, a partir del 2012 se iniciaron los procesos masivos de digitalización en el país, como el de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la República, que solicitó al MINTIC digitalizar los archivos presidenciales en U-matic; y el de la CNTV en liquidación, que digitalizó su acervo de contenidos de la televisión pública, muchos de ellos corresponden a la producción de las programadoras que quebraron y pagaron la deuda con sus acervos. Se trata de unas 40 000 unidades analógicas de audio y video, la mitad de las cuales conservaba la FPFC y hoy reposan en Almaviva, una filial del Banco de Bogotá que presta servicios de transporte,

distribución, servicios financieros, aduaneros y de almacenamiento. Ambos procesos de limpieza y digitalización los llevó a cabo el canal regional Teveandina Ltda., entidad que aún conserva las matrices digitales.

Paralelamente, en el 2013 se crea y en 2014 se publica el Banco de contenidos culturales, una aplicación web para la administración y circulación de contenidos audiovisuales, sonoros y multimediales apoyados o producidos por la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura. Se trata de 8 985 registros catalogados (2 616 audiovisuales y 6 296 sonoros, 2 galerías de imagen, 6 videojuegos, 3 textos, 61 contenidos multimedia); así como el acceso a 641 contenidos y 27 series temáticas.

De otra parte, la Fonoteca de la Radio Nacional, de RTVC, avanzó con su proyecto de preservación del acervo sonoro desde el 2006, gracias a la visión de Gabriel Gómez y el tesón de Dora Brausin. En el 2013 se crea el gran proyecto Señal Memoria, de rtvc, que comprende tanto los archivos sonoros como televisivos. Con relación al archivo televisivo, tanto de RTVC como de la Compañía de Informaciones Audiovisuales, Javier Obregón diseñó los primeros proyectos y organizó una parte inmensa del material, con el apoyo del SIPAC. Entre 2015 y 2016, financiado por el MINTIC, a través FONTIC, se llevó a cabo la inter-



▣ Afiches del Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales, ediciones XI y XII.

vencción de la primera fase de la preservación del archivo videográfico de RTVC, en convenio con la fpfc, en la que se intervinieron 20 mil unidades. A partir del 2010 y hasta el 2015, la FPFC y la Dirección de Cinematografía avanzaron en la gestión sobre el archivo histórico cinematográfico de INRAVISIÓN por medio de las becas del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura, que aportaron en el descubrimiento de cortos y largometrajes tan importantes como *Dos ángeles* y medio de Demetrio Aguilera Malta (1958) y *La frontera del sueño* de Esteban Sanz (1957), entre otros.

Actualmente, el llamado es a seguir adelante, construyendo sobre lo construido; pronto

► 6 • Definición del documento interno de trabajo *Lineamientos de política de protección y salvaguardia del patrimonio audiovisual colombiano* del Grupo de memoria audiovisual del Ministerio de Cultura: direcciones de Patrimonio, Cinematografía y Comunicaciones, Biblioteca Nacional de Colombia, Archivo General de la Nación y el Comité de archivos audiovisuales, fotográficos y otros especiales del AGN. Basado en Ray Edmondson, *Una filosofía de los archivos audiovisuales*, París: UNESCO, 1998. (CII-98/WS/6). En línea.



Documento preparado por Ray Edmondson y miembros de la avapin, ideas y textos en el marco de la Red sobre la *Filosofía de los Archivos Audiovisuales* para el Programa General de Información y UNISIST.

tendremos un decreto que regule a todos claramente, que es una necesidad sentida del subsector; esta será una norma compilatoria de otras, en la cual el patrimonio audiovisual cultural será transversal. El decreto se ha venido preparando en el Comité de archivos audiovisuales, fotográficos, sonoros y otros especiales, del AGN, será una herramienta clave para el diseño de guías prácticas que se entregará al país más adelante y que pretende proteger lo siguiente:

El patrimonio audiovisual cultural colombiano⁶ se compone de:

- Los documentos fotográficos, sonoros, musicales, radiofónicos, cinematográficos, televisivos, videográficos, multimediales, gráficos producidos en cualquier técnica, formato, soporte, medio inventado o por inventar, editados o inéditos (sean estos analógicos, electrónicos, ópticos, digitales, entre otros); incluyendo los no profesionales o aficionados.
- Los elementos conexos a los documentos audiovisuales que comprenden los materiales relacionados con las industrias gráfica, fotográfica, sonora, musical, cinematográfica, radiotelevisiva y de grabación, como las publicaciones, libretos,

guiones, fotografías, carteles, partituras, metadatos, investigaciones, materiales publicitarios, información periodística, páginas web y contenidos en Internet, manuscritos y creaciones diversas; incluyendo los soportes legales y administrativos relacionados con la creación de las obras y documentos que den cuenta de la tenencia de los derechos patrimoniales y morales.

- La tecnología asociada a la producción, reproducción, copiado, proyección, transmisión, distribución y almacenamiento de los documentos que componen el patrimonio audiovisual.
- Los valores intangibles relacionados con las personas a través de los conocimientos y saberes empíricos y profesionales asociados a la creación, técnicas, tecnologías y métodos que se expresan en lo colectivo y cultural desde el punto de vista histórico, técnico e industrial, entre otros.

Esta es entonces una invitación a celebrar los avances del país en materia de visibilidad y acceso del patrimonio audiovisual y a disfrutar del placer de trabajar juntos, tanto instituciones como sociedad civil, en su protección y salvaguardia. ◻

Referencias

Edmondson, Ray. *Una filosofía de los archivos audiovisuales*. París: UNESCO, 1998. CII-98/WS/6. En línea. •

Nieto, Jorge. “El país necesita un archivo filmico”, publicado originalmente en *El Tiempo* (11 de agosto de 1978), en: *Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Boletín 55* (diciembre de 2012). En línea. •

Ministerio de Cultura de Colombia. “Política cinematográfica”. En línea. •

◻ Fotogramas del proyecto *Maleta del patrimonio audiovisual afrocolombiano* (2012). **Nosotros somos así**, *Suto á senda asina*, Teresa Saldarriaga, 1997; **Bahía de la salvación**, *Salvation bay*, Maki Egusquiza, 2008; **San Andrés al borde del naufragio**, Mónica Velásquez, 1998; **San Juan: territorio propio**, Diego Gómez, 1998; **Por los caminos de Leandro Díaz**, Heriberto Fiorillo, 1999; **Intolerancia**, Fernando Ramírez, 1998.



EDMONDSON



NIETO



MINCULTURA





Archivo sonoro

memoria e investigación

Archivo sonoro, memoria e investigación

Sound archives, memory and research

Por Gloria Millán Grajales

Palabras clave: archivo sonoro, catalogación, conservación, digitalización, coleccionismo, discografía, memoria sonora, investigación.

Resumen: este texto plantea la importancia de los archivos sonoros en la construcción de la memoria colectiva al considerar que son espacios que proveen fuentes para conocer, estudiar y comprender nuestra cultura desde universos simbólicos, contenidos en archivos de la palabra, la música y el paisaje sonoro, entre otros. Posteriormente, se sintetizan experiencias de investigación en catalogación, conservación y digitalización realizadas en el fondo documental *Archivo Sonoro Antonio Cuéllar*, de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas y su importancia para la investigación de las músicas populares colombianas y latinoamericanas en el siglo xx.

Keywords: sound file, catalog, preservation, digitization, collectibles, discography, sound memory, research.

Abstract: Firstly, this text highlights the importance of sound archives in the construction of collective memory by considering them as spaces that provide sources to learn about, study and understand our culture from symbolic universes, contained in archives that host words, music and sonic landscapes, among others. Secondly, the text summarizes research experiences regarding catalogs, preservation and digitization at the documentary fund *Archivo Sonoro Antonio Cuéllar* from the Faculty of Arts at ASAB (Academia Superior de Artes de Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas) and its importance for research in twentieth century Colombian and Latin American popular musics.

►1• El concepto de paisaje sonoro proviene del compositor, pedagogo y ambientalista canadiense Murray Schafer (n. 1933) y, de acuerdo con Julian Woodside, se refiere a: "cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar específico donde [...] todos los sonidos guardan una interacción ya sea intencional o accidental, con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido". Julian Woodside, "La historicidad del paisaje sonoro y la música popular", *Trans. Revista Transcultural de Música* 12 (julio 2008).

A manera de introducción

En los últimos años, el país ha empezado muy lentamente a tomar conciencia acerca de la importancia de construir y desarrollar espacios que alberguen archivos sonoros. Varias entidades, cuya naturaleza es de carácter público, privado y mixto, tienen como misión compilar, preservar y facilitar el acceso al contenido de los soportes que atesoran. Su trabajo se orienta por la perspectiva de hacer una contribución a la construcción de la memoria sonora colectiva de nuestra cultura y a la protección del patrimonio inmaterial.

La denominación "archivos sonoros" no se circunscribe exclusivamente a las grabaciones musicales. Los documentos que albergan estos espacios tienen que ver, entre otros, con archivos radiofónicos cuya importancia es central para comprender la cultura a partir del siglo xx. La denominación incluye además los archivos de la palabra, tanto de poetas, científicos, políticos e intelectuales, como de las personas del común. En los últimos años, el paisaje sonoro y todas aquellas experiencias mediante las cuales nos relacionamos con el sonido han sido incorporados a la tarea misional de los archivos sonoros y se ha formulado la necesidad de su preservación y difusión¹. El paisaje sonoro es constitutivo del entorno cultural en el cual vivimos y nos

permite crear sentido en relación con él. En las expresiones sonoras hay un campo importante para comprender el intercambio simbólico y cultural de la sociedad.

A lo largo de la última década, diversas instituciones del país han iniciado o promovido procesos de inventario, catalogación, preservación y digitalización de colecciones sonoras. RTVC Sistema de Medios Públicos ha asumido un liderazgo al ofrecer herramientas técnicas y conceptuales que poco a poco se van posicionando en un medio sin mayor tradición en el campo y donde los esfuerzos emprendidos no siempre logran la continuidad y profundidad requeridas. A continuación, reseñaré brevemente algunos eventos y acciones que han sido fundamentales para instalar la reflexión y dinamizar el trabajo en torno a la gestión de los archivos sonoros y a su importancia como espacios para la memoria. Este breve recorrido tiene el propósito de invitar a los lectores interesados en el tema, a conocer la existencia de documentos, debates y experiencias previas, sobre las que se puede encontrar información en línea y cuyo valor es innegable, pues constituyen puntos de partida fundamentales para la construcción presente y futura de los espacios encargados de salvaguardar nuestra memoria sonora.

En el 2005 se inició el proyecto de catalogación, conservación y digitalización

de la Fonoteca de RTVC Sistema de Medios Públicos². En el 2009, la Fonoteca de la Radio Nacional realizó el Seminario Internacional Música Radio y Documentos Sonoros, cuyas memorias se editaron en un libro del mismo nombre que se encuentran en línea.

Desde el 2011 la Fonoteca de RTVC y Señal Memoria, en asocio con otras entidades, han ofrecido diversos espacios de capacitación y reflexión con el fin de promover la formación de quienes se encuentran a cargo de los archivos sonoros, propendiendo por su cualificación conceptual, técnica y la adquisición de buenas prácticas para un adecuado manejo de la documentación a su cargo. En el 2012 se realizó el Taller Internacional de Conservación de Archivos Sonoros y Audiovisuales; en el 2013, con el apoyo del Archivo General de la Nación, el Archivo de Bogotá y la Fonoteca Nacional de México, se realizó el Taller de Conservación y Digitalización de Archivos Sonoros; en 2014 y 2015 tuvo lugar el Taller Nacional de Fonotecas organizado por el Archivo General de la Nación y la Fonoteca de rtvc, que buscaba generar un espacio de análisis y balance sobre el patrimonio sonoro del país y motivar una reflexión en torno a los temas de derechos de autor en estos espacios; con el auspicio de la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) y el apoyo del Archivo General de la Nación, en junio del 2015

se desarrolló el Taller de Estrategias para la Salvaguardia de Colecciones Sonoras a cargo de Perla Oliva Rodríguez, de la Fonoteca Nacional de México.

Existen otros eventos que han contribuido a posicionar el tema de los archivos sonoros y a capacitar a sus responsables. Uno de ellos es la Semana del Sonido, que desde el 2012 hasta el 2015 cuenta con cuatro versiones y que ha sido impulsada por la Fonoteca de Señal Memoria de RTVC en colaboración con diversas instituciones colombianas e internacionales como la Fonoteca de México³. Otro de estos eventos fue el coloquio El Sentido de la Documentación en Artes⁴, impulsado por el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas de la Universidad Distrital, que convocó y permitió socializar experiencias de diversas entidades de carácter educativo y cultural que poseen colecciones que dan cuenta de prácticas artísticas⁵.

Por su parte, el Ministerio de Cultura, desde el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia (CDM), creado en 1976 y cuya misión es compilar, proteger y difundir el patrimonio musical colombiano y aportar a la construcción de la memoria musical colectiva del país, posee también importantes colecciones sonoras y desarrolla, gestiona y difunde contenidos mediante proyectos como la Cartografía de

►2• Como fruto de este trabajo, en el 2012, se creó un portal descrito como: "el resultado del proceso de digitalización de archivos que ha venido desarrollando la Radio Nacional de Colombia. En él se podrán encontrar discursos presidenciales y de funcionarios públicos desde 1940, radioteatros desde 1941, entrevistas desde 1944, conferencias, programas musicales e informativos, clases de bachillerato por radio emitidas desde finales de 1960 hasta el 2004, así como festivales de música religiosa, clásica, llanera, de gaitas, porro, vallenato, rock, reggae y música indígena, emitidos desde 1975 hasta la fecha". Dora Brausin, "Introducción", en *Música, radio y documentos sonoros*. Bogotá: Radio Nacional de Colombia, 2009, p. 7.

►3• En su última versión, el evento ofreció numerosas conferencias y talleres que contaron con la presencia de especialistas de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (iasa), relacionados con temas como la salvaguardia del patrimonio sonoro, la grabación sonora como fuente de investigación, la restauración de audio, la transferencia de sonido análogo a digital y la

preservación del sonido y la imagen en movimiento.

► **4** • El coloquio se realizó en septiembre del 2010.

► **5** • Véase Gloria Millán, “Aportes a la documentación musical del coloquio ‘El Sentido de la Documentación en Artes’”, en *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura* 19 (2012). Ministerio de Cultura.

► **6** • Véase “Centro de Documentación Musical”, en *Biblioteca Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura*, página web www.bibliotecanacional.gov.co, sección Plan Nacional de Patrimonio.

► **7** • En el apartado Guía para acceder al patrimonio audiovisual colombiano en estos mismos Cuadernos se encuentra más información sobre diversas becas ofertadas.

prácticas musicales en Colombia y la publicación *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*. Gracias al Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura también se convoca a investigadores, músicos y organizaciones documentales a poner en circulación investigaciones, programas de formación en el manejo de colecciones y a que participen en la programación del ciclo Música con Tempo Colombiano⁶.

El Centro de Documentación Musical ha ofrecido al sector de los archivos sonoros otros importantes espacios y herramientas: en el año 2007 lanzó la *Guía de análisis documental del sonido inédito para la implementación de bases de datos* y ha realizado cada dos años encuentros de carácter nacional, convocando a las entidades documentales de la música. En 2012 publicó el “Estudio del estado de la documentación musical en Colombia” en su revista *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura* número 18. En este artículo encontramos información relativa a los archivos sonoros colombianos relacionados con centros de documentación musical. En el 2015, en el marco del Encuentro de Entidades Documentales de la Música, se dieron a conocer los resultados de la actualización de este mismo estudio. Bajo su liderazgo se han realizado varios proyectos piloto de gestión documental en música, que incluyen procesos de conser-

vación, catalogación, digitalización y difusión de registros sonoros y se han ofrecido becas que han permitido la gestión de importantes archivos sonoros. En el 2015, por primera vez, el Archivo General de la Nación propuso, desde el Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura, una beca para la gestión de archivos sonoros y en el 2016 se ofrecieron dos estímulos⁷.

Las acciones descritas permiten pensar que el país ha iniciado la reflexión en torno a la existencia y preservación de su memoria sonora y viene realizando algunas acciones tendientes a consolidar el sector. No obstante, estamos comenzando un largo camino que todavía requiere grandes tareas en formación y equipamiento técnico.

Una experiencia desde la universidad pública

El Archivo Sonoro Antonio Cuéllar es uno de los fondos documentales existentes en el Centro de Documentación de las Artes (CDA) Gabriel Esquinas de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Este espacio se plantea como una unidad de información especializada en el campo de las artes, de vital importancia para la memoria de las prácticas artísticas, que contribuye a fortalecer las funciones de

docencia, investigación, extensión y creación que son inherentes a la vida universitaria.

El Centro de Documentación de las Artes alberga buena parte de la colección que Antonio Cuéllar atesoró a lo largo de 48 años. Para hacerse a una idea del contenido y el valor simbólico de este fondo documental, me referiré a una nota emitida en televisión, en 1987, por el Noticiero de las siete, realizada por el periodista Darío Patiño. En ella se presenta a don Antonio (1929-1995) al lado de su colección de discos, que fue la gran pasión que movilizó su existencia y alrededor de la cual construyó todo un mundo de conocimientos relacionados con las músicas colombianas y latinoamericanas a lo largo del siglo xx. Se nos muestra como un hombre humilde que ejerció los oficios de plomero, electricista, animador de fiestas y tabernero, quien atravesó toda suerte de vicisitudes para hacerse a una de las colecciones más importantes de música popular existentes en nuestro contexto.

El coleccionista tenía claro el valor simbólico de su colección: “Todos los discos son joyas”, señaló al tiempo que mostraba en sus manos la imagen del “Capricho Cubano”, aclarando que se trataba de un disco “de comienzos de siglo” producido por los laboratorios Edison, inventor del fonógrafo. La colección nos brinda un amplio panorama en relación con los compositores, intérpretes,



► Antonio Cuéllar y su esposa María Edilma Morales frente a su colección discográfica en la Taberna del Recuerdo, circa 1987. Álbum familiar de Claudia Cuéllar.

géneros musicales, formatos instrumentales y las empresas que grabaron música de Colombia y Latinoamérica a lo largo del siglo pasado. Se conservan 17 479 soportes, de los cuales 13 150 son discos de 78 RPM (revoluciones por minuto), primer formato en el que se fijó y comercializó la música para el consumo masivo; también incluye 1 034 discos de 33 RPM, el convencional LP más familiar para nuestra época; 1 355 de 45 rpm; 874 cintas de carrete abierto y 1 025 casetes. En un barrido por la base de datos Sistema de Información de Registros Sonoros (SIRES) encontramos géneros musicales asociados con la música popular del siglo xx en Colombia y Latinoamérica: 476 cumbias, 599 porros, 232 gaitas, 1 007 merengues, 562 paseos, 211 merecumbés, 28 puyas, 82 sones, 1 123 rancheras, 155 milongas, 695 corridos, 82 fandangos, 1 440 pasillos, 623 bambucos, 183 danzas, 893 guarachas, 235 joropos, 68

currulaos, 88 guabinas, 45 torbellinos, 167 pasajes, 103 mambos, 158 rumbas, 2 030 canciones, 61 tonadas, 4 263 boleros y 3 506 tangos, entre otros.

Con el objeto de atender la colección, se conformó el grupo de investigación Archivo Sonoro Antonio Cuéllar que realizó, entre 2005 y 2008, dos proyectos de investigación orientados al desarrollo de tareas de preservación, catalogación y digitalización de la colección, con recursos obtenidos en convocatorias del Centro de Investigación y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital (CIDC) y el Programa de Apoyo al Desarrollo de Archivos Iberoamericanos (ADA).

Los resultados de estos trabajos pueden consultarse en línea, en el artículo “Abriendo puertas al conocimiento de la discografía colombiana y latinoamericana del siglo xx, a través de una intervención en catalogación y preservación de la colección sonora”, publicado en la edición número 15 de *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura*. En él se detallan los procesos de conservación preventiva, digitalización de audio e imágenes y catalogación realizados en el cda de la asab, mediante los cuales se inició la recuperación de la colección. Un balance de los resultados de estos proyectos de investigación pueden sintetizarse así:

- 1• Se diseñó, elaboró, alimentó y puso en servicio una estructura de recolec-

ción de información relativa al material sonoro que hace parte de la colección denominada Sistema de Información de Registros Sonoros (SIREs), basada en las normas de catalogación de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), con el fin de conectarnos con estándares internacionales de catalogación. En la actualidad, SIREs posee dos bases de datos: una de carácter general, que contiene la información suministrada por la etiqueta de cada uno de los discos y cuyo catálogo se acerca a los 40 000 registros; y un catálogo analítico que incluye enlaces digitales de audio e imagen de 572 piezas musicales. Las dos bases de datos pueden consultarse en el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas de la ASAB.

- 2• Se organizaron e identificaron los discos que hacen parte de la colección, se reubicaron en estanterías nuevas y se almacenaron en cajas de cartón con ph neutro y revestimiento desacidificado; todo ello como medidas de conservación para prevenir el ataque biológico que con frecuencia afecta estos soportes y minimizar el impacto de la luz. Se desarrolló un diagnóstico del estado de la colección de discos con el que se determinaron los deterioros que la afectaban en calidad y cantidad y se trazaron las estrategias a

seguir. A partir de ahí, se estableció un modelo de intervención que trabajó en la recuperación de 700 discos, mediante un proceso de limpieza en seco y en húmedo y su posterior realmacenamiento en sobres hechos a partir de dobleces de un papel libre de ácido, sin colorantes, ni blanqueadores y con un 25% de fibra de algodón.

- 3• Se seleccionó una muestra de 572 piezas de música de Colombia, las cuales fueron escogidas por su valor estético, histórico, patrimonial y documental mediante procesos de audición musical. La selección dio pie al desarrollo del catálogo analítico, al que se integraron nuevos elementos de información acerca de cada registro sonoro y se completaron aquellos incluidos en el catálogo general: duración, estado físico y estado del audio, formatos instrumentales y notas de mención de responsabilidad de compositores, intérpretes y arreglistas. Así mismo se creó un nuevo campo denominado “valoración” dentro de la base de datos. En este se explicitaron las razones por las cuales cada una de las piezas fue seleccionada y se introdujo la información encontrada. De este modo nos acercamos a las posibles fechas de producción de las grabaciones, las cuales solo se encuentran registradas en los discos colombianos a

partir de 1982, cuando se expide la Ley de derechos de autor. También se construyeron enlaces digitales de audio e imágenes para cada uno de los discos y se incorporaron al sistema de información. Los procesos adelantados han permitido acceder al contenido de la colección para usos académicos y de investigación en el campo musical y en diversos trabajos relacionados con las Ciencias Sociales.

Poder referenciar las grabaciones existentes desde diversos campos de acceso presentes en las bases de datos ofrece la posibilidad de formular preguntas y obtener respuestas que favorecen el desarrollo de la investigación, y permite que el archivo sonoro provea al investigador de fuentes de primera mano que son insumos fundamentales para su quehacer. El cda atiende la consulta de estudiantes, docentes e investigadores internos y externos a la universidad. Gracias a esto, nuestra unidad de información ha permitido a algunos de ellos encontrar referencias fundamentales para sus trabajos: tesis de pregrado y posgrado, proyectos de investigación institucionales e independientes.

- 4• Con relación a los procesos de digitalización sonora, durante este periodo el trabajo fue desarrollado por estudiantes

del Proyecto Curricular de Artes Musicales en equipos que posee la Facultad de Artes, utilizando el software Pro Tools. Se realizó una copia de preservación en archivos de datos .wav de máxima calidad. Se construyó un enlace digital de cada pieza musical completa al sistema de información SIREs en formato mp3 y una cita de 40 segundos en mp3 de la misma, con la expectativa de publicar la base de datos de acuerdo con las especificaciones exigidas por el derecho de autor. También se incorporaron al sistema de información los enlaces digitales que despliegan la foto de la etiqueta de cada disco. Los audios fueron capturados con sonido histórico, respetando las características de la señal original.

Hacia una perspectiva de investigación

Desde el año 2009 hasta el presente, se han propuesto y desarrollado en el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB diversos espacios académicos que buscan socializar los resultados de los trabajos antes descritos, en los que se propicia una mayor apropiación del contenido de la colección por parte de los estudiantes y la comunidad interesada; entre ellos se encuentran: Seminario de Patrimonio Sonoro; Discografía Popular del Siglo xx; Grabaciones Históricas de la Colección

Antonio Cuéllar y Música Tropical en la Colección Antonio Cuéllar. Además, estos espacios académicos cierran con trabajos realizados por los estudiantes en el archivo sonoro, a partir de preguntas que ellos mismos formulan basados en sus intereses musicales o investigativos. Gracias a ellos, han surgido nuevas preguntas a la colección que nos permiten conocer, disfrutar y aprovechar cada vez mejor el contenido de este fondo de documentos sonoros. Algunas de estas preguntas son:

- ¿Qué revelan las grabaciones discográficas con respecto a la circulación de las músicas grabadas de compositores e intérpretes colombianos desde los inicios del siglo xx?
- ¿Cuáles fueron las empresas colombianas que grabaron música a lo largo del siglo xx?
- ¿Pueden observarse producciones independientes respecto a las grandes empresas?
- ¿Qué músicas se grabaron con mayor o menor intensidad durante el siglo xx y por qué?
- ¿Cuál era la música considerada como nacional en las primeras décadas del siglo xx?
- ¿Cómo llegó la música caribeña al interior del país?
- ¿Cuáles son los compositores, intérpretes y directores con mayor presencia en las grabaciones discográficas?
- ¿Qué nuevos aportes podemos hacer al desarrollo del archivo sonoro?

En la investigación *Recordar es vivir. Antonio Cuéllar: coleccionista de música antigua*⁸ se hace explícita la experiencia del coleccionista al desarrollar un conocimiento no proveniente de lo académico o formal. El coleccionismo de Antonio Cuéllar marca una importante diferencia con el concepto que históricamente asocia esta práctica con instituciones como el museo y la biblioteca, así como con la existencia de monumentos y de colecciones privadas de personas ricas e influyentes. Para obtener los discos Antonio creó y puso en práctica medios alternativos al consumo comercial, desarrollando una serie de estrategias particulares que incluían el trueque, el rebusque, la visita sistemática a mercados de las pulgas, la organización de una red de vendedores ambulantes en Cali, la compra de discos pasados de moda, los secundazos y el intercambio con colegas que compartieron con él su pasión por la música. Redimió del exilio objetos caídos en desuso y muy cercanos a ser desechados, los recicló y construyó a su alrededor un sistema de relaciones que los dotaba de sentido, haciéndolos parte de este sistema que constituía su conocimiento acerca de la música popular.

El siguiente fragmento de una entrevista realizada en 1987 por Juan Harvey Caicedo a Antonio Cuéllar, en el programa de televisión **Nostalgia**, ilustra sus estrategias de consecución de los discos:

Trabajaba, diga usted, un mes y compraba cacharro, lo que les gusta a las mujeres del campo. Llevaba mi maletica con el cacharro y lo intercambiaba por discos. No vendía nada. “Le cambio por discos viejos” —decía a manera de pregón callejero— [...] entonces me caían buenos disquitos. La gente del campo coleccionaba sus discos, especialmente los que tenían vitrolas.

Pese a que Antonio Cuéllar no tuvo acceso a la educación formal, pues fue un niño jornalero que no terminó siquiera primero de primaria, adoptar como oficio cotidiano la organización de la música que atesoró, la elaboración de catálogos escritos acerca de ella y su afán por informarse sobre los compositores, los intérpretes y los géneros musicales presentes en sus discos, constituyeron las herramientas más importantes que lo llevaron a ampliar sus conocimientos de todo orden, incluyendo el perfeccionamiento de su propia alfabetización. Así, puso en diálogo diferentes formas de aproximación al conocimiento sobre la música: el contacto directo y atento con los discos, la elaboración de catálogos de las piezas musicales que poseía y las lecturas e indagaciones de toda índole relacionadas con estas. Este es el mismo proceso que cualquier investigador académico realiza hoy en día.

A partir del examen de los catálogos producidos por don Antonio, se puede asegurar que sus conocimientos se fueron profundizando, refinando y consolidando con el paso de los

► 8 • Gloria Millán, *Recordar es vivir. Antonio Cuéllar: coleccionista de música antigua*, tesis de maestría en Estudios Culturales, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014. Tesis que estudia la manera como Antonio Cuéllar construyó, comprendió y usó su colección.

LOS CORRALEROS DEL MAJAGUAL		Cajón 13 - 2
01 LA Voz
02 La Ombra
03 D A C O S O
04 Fin - Fin - Fin
05 Forre Naga
06 La Rata
07 Omba Campana
08 El Nilieregué
09 Mujeres Desgras
10 El Titiyat
11 La Rata
12 La Manana
13 Cara N' Lata
14 La Herrita de Misio
15 Porro Nautsca
16 La Sampa
17 El Clavo
18 Los Tres Invenio
19 El Correo
20 La Maluca
21 Pacha Guasera
22 Limpando Hevilla
23 Caballo Viejo
24 F A R A M P A
25 La Herrita
26 Corazoncito
27 Rura Vida
28 Palenque Cambia
29 Forre Luchu
30 C A R A C O I
31 Pompo Del = 66
EL BAILADOR

►9• Héctor Rendón Marín, *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Medellín, 1940-1980, tesis de grado. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 49.

▣ Página de un catálogo del coleccionista: “Los corraleros de Majagual”. Foto: Isabel Herrera, 2012. Archivo Sonoro Antonio Cuéllar.

años. Esto puede constatarse con el orden, rigor y compromiso de la información que consignaba en ellos, lo que revela el conocimiento que fue adquiriendo en su elaboración. En ellos desarrolló diversas herramientas de búsqueda y creó referencias para ubicar las grabaciones que poseía, con entradas por autor, título, intérpretes, formatos instrumentales y regiones. Las páginas del catálogo escritas por el coleccionista mismo muestran

claramente el desarrollo de su alfabetización y de sus criterios para describir la colección.

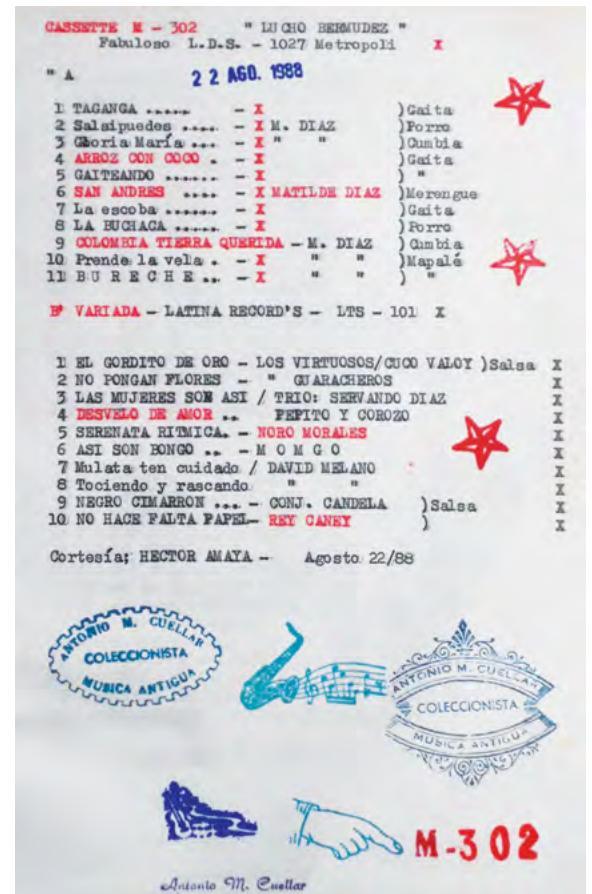
El coleccionista estableció una rotunda diferencia con la perspectiva académica, que entiende la “música antigua” como aquella perteneciente al contexto europeo anterior a 1750. La música que Antonio Cuéllar atesoró y denominó de esta manera estaba íntimamente vinculada con el disfrute de la vida, el amor, el recuerdo, la nostalgia y, por supuesto, con el momento de su producción y comercialización; e incluía diversos géneros musicales cultivados por la música popular latinoamericana y colombiana desde comienzos de siglo xx.

Para ilustrar la “música antigua” coleccionada por don Antonio puedo citar, entre otros tesoros, las catorce piezas musicales encontradas en la colección grabadas por la Lira Antioqueña con el sello Columbia. El investigador antioqueño Héctor Rendón Marín, en su libro *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980*, afirma que: “la importancia de la Lira Antioqueña radica en que, además de haber sido la primera estudiantina de Medellín, fue también la primera agrupación de cuerda colombiana que hizo grabaciones, gracias a diversas circunstancias que favorecieron su viaje a Nueva York”⁹. El libro *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States*,

1893 to 1942, de Richard K. Spottswood, relaciona algunas de las grabaciones realizadas por la Lira Antioqueña en los Estados Unidos y las data en el año 1910¹⁰. Una de estas grabaciones es el pasillo “Rayo X” de Pedro Morales Pino (1863-1926), encontrada en la colección.

Para dar a conocer su colección, Antonio Cuéllar actuaba como intermediador entre las voces e instrumentos de artistas, muchos de ellos desaparecidos, y aquellas personas que lo conocieron y compartieron con él su pasión por la música. Mantenía un contacto permanente con los músicos del pasado y dedicaba sus energías a conocerlos y a disfrutar de sus producciones artísticas, en un ritual de escucha que hizo extensivo a sus amigos y a su familia. Su interés primordial se encontraba situado en el contenido musical y poético de los discos que poseía. Fue un comunicador de su propia experiencia alrededor de la música. Generaba y participaba en comunidades de melómanos y coleccionistas con quienes mantuvo una relación constante y fructífera en torno al intercambio de grabaciones y conocimientos.

Mediante el coleccionismo don Antonio conoció, disfrutó y, sobre todo, recordó la música. Ahora su colección nos brinda estas mismas posibilidades, pues nos permite acceder a los sonidos, acontecimientos,



▣ Página de un catálogo del coleccionista: “Coleccionista de música antigua”. Foto: Isabel Herrera, 2014. Archivo Sonoro Antonio Cuéllar.

►10• Véase Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*. Chicago: University of Illinois Press, 1990, pp. 1716 y 1720.

imaginarios y afectos de muchos expresados en canciones populares. Un claro ejemplo de ello es la pieza “El voto femenino”, que nos revela una particular lectura de algunos hombres atemorizados que vaticinaban de manera prejuiciosa los traumáticos cambios que podrían ocurrir en su relación con la mujer,



Etiqueta del disco “Rayo X”, pasillo de Pedro Morales Pino y etiqueta del disco “El voto femenino”, currulao de Luis Alberto Yacut. Foto: Camilo López. Archivo Sonoro Antonio Cuéllar.

al reconocer a esta el derecho al sufragio, el cual fue establecido en Colombia a partir de 1957.

¿Cómo han cambiado los tiempos!, ya no se puede entender

¿Cómo se le ha concedido el derecho a la mujer?

Con el voto femenino los tiempos van a cambiar

Los hombres a criar los hijos

Y las mujeres a trabajar

¿Qué harán mis hermanos?

¿Qué harán mis cuñados?

¿Y qué harán mis amigos?

Antonio Cuéllar era plenamente consciente de la importancia de los recuerdos: basta con decir que los dos principales establecimientos en los que puso a disposición de los otros su colección discográfica se llamaron “Bar Donde Toño: Recordar es Vivir” y la “Taberna del Recuerdo”, localizados en Cali y Bogotá. También fue un asiduo colaborador de los programas radiales “Noches para el recuerdo” y “En brazos del recuerdo”. Recordar fue su

acción más cotidiana y contundente, en el sentido del verbo *recordari*, que viene del latín: *re* de nuevo y *cordis* de corazón, es decir, que aquello que se recordaba volvía a pasar por el corazón, recreándose y produciendo emociones profundas.

Perspectivas presentes

Desde el segundo semestre del 2014 se han desarrollado en el CDA trabajos de grado de estudiantes del Proyecto Curricular de Artes Musicales, de la Facultad de Artes ASAB. Estos hacen parte de un macroproyecto titulado Digitalización, catalogación y transcripción de música del Archivo Sonoro Antonio Cuéllar, por medio del cual se ha avanzado de manera temática en la producción de nuevos objetos digitales para ser incorporados al catálogo de la colección: digitalización de la totalidad de los registros sonoros y de imagen de los discos que posee el fondo documental y la producción de reseñas documentadas de carácter crítico de compositores y agrupaciones. Los trabajos finalizados son:

1. “Digitalización y catalogación de música de compositores e intérpretes colombianos grabada por tres disqueras norteamericanas entre 1910 y 1950”, de Camilo López Arteaga. Como resultado de este trabajo se digitalizaron 345 archivos de audio, se tomaron 931 fotos digitales de

discos de los trabajos de grado de otros estudiantes y del suyo propio. Adicionalmente, se aportaron tutoriales para el manejo de equipos de digitalización sonora y para la toma profesional de imágenes de las etiquetas de los discos.

2. “Pedro Laza y sus Payeros, Los Corraleros de Majagual y La Sonora Cordobesa en la colección sonora Antonio Cuéllar: catalogación, digitalización y transcripción”, de Marcela Silva Castro. Aportó la digitalización de 297 piezas musicales, realizó la transcripción completa de la orquesta de vientos de cuatro obras seleccionadas y construyó una reseña de las agrupaciones a partir de fuentes orales y documentos audiovisuales, analizando los hallazgos resultantes de los diferentes procesos de trabajo realizados.
3. “José Barros, Bovea y sus vallenatos, Luis Enrique Martínez y Alejandro Alejo Durán en la colección sonora Antonio Cuéllar: digitalización, catalogación y transcripción” de Edwin Alexander Alvarado. Este trabajo aportó la digitalización de audio de 167 piezas de José Barros, 161 de Bovea y sus vallenatos, 59 de Alejo Durán y 28 de Luis Enrique Martínez el “Pollo Vallenato”. El estudiante aportó transcripciones musicales del guion melódico y cifrado armónico de piezas seleccionadas y construyó

las reseñas de los autores, que indagaban fuentes orales, audiovisuales, sonoras y escritas.

4. “Pacho Galán el Rey del Merecumbé en la colección sonora Antonio Cuéllar”, de Luis Joaquín Silva, aportó la digitalización de 273 archivos de audio acompañados por las imágenes de los discos en mención. Además, el estudiante construyó una reseña del artista a partir de fuentes documentales de carácter audiovisual y otras de carácter sonoro, constituidas por los propios discos. Otro interesante aporte de este trabajo lo constituye la transcripción a partitura completa de los instrumentos de viento de cuatro piezas musicales seleccionadas entre aquellas digitalizadas, en las cuales Galán cumplió roles de compositor, arreglista y director de orquesta, acercándonos al conocimiento de su lenguaje y escritura para la orquesta de vientos.
5. “Lucho Bermúdez: ícono popular colombiano en la colección sonora Antonio Cuéllar” de Juan Carlos Castañeda, aportó la digitalización de 231 archivos de audio, acompañados por las imágenes de los discos en mención. Adicionalmente, el estudiante construyó una completa reseña del artista a partir de fuentes documentales de carácter escrito y audiovisual, de la



Partitura de “San Carlos”, porro de Eliseo García, interpretado por la Sonora Cordobesa. Transcripción musical de Marcela Silva, 2015.

realización de visitas a la hija del compositor Patricia Bermúdez, a la vez que utilizó los discos como fuentes de primera mano. En su condición de clarinetista, Castañeda transcribió 17 solos del maestro Lucho Bermúdez presentes en sus grabaciones discográficas, poniendo en evidencia sus aportes musicales, particularmente los relacionados con la técnica del instrumento y su sonoridad popular.

6. “Digitalización, catalogación y transcripción de música del fondo documental Antonio Cuéllar. Música tropical en Colombia: el caso de Edmundo Arias”, de Steffy Andrea Vargas, aportó la digitali-

zación de 220 archivos de audio, acompañados por 212 fotos de los discos en mención. En ausencia de fuentes escritas para indagar acerca de la vida y actividad artística de Edmundo Arias, la estudiante construyó una reseña de su producción a partir del análisis de las etiquetas presentes en los discos, la mayor parte de cuyas fotos ella misma realizó, lo que dio como resultado un interesante aporte al conocimiento de su obra y actividad musical.

A manera de ejemplo de los productos aportados por este grupo de estudiantes incorporo la primera página de la partitura del porro “San Carlos”, transcrita desde el audio por la estudiante Marcela Silva. Los pdf de los trabajos mencionados pueden consultarse en el repositorio en línea de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Este trabajo es una invitación a conocer y valorar el archivo sonoro como una fuente de primera mano para recordar y contribuir en la construcción de nuestra historia musical y cultural. Cada uno de los momentos de intervención en el Archivo Sonoro Antonio Cuéllar y los procesos desplegados en su desarrollo, descritos brevemente en este artículo, han aportado al conocimiento en torno a la gestión de los archivos sonoros y su posterior aprovechamiento en actividades de investigación. □

Referencias

Brausin, Dora. “Introducción”. En *Música, radio y documentos sonoros. Memorias del Seminario Internacional*. Bogotá: Radio Nacional y Banco de la República, 2009.

“Centro de Documentación Musical”, en *Biblioteca Nacional de Colombia*. Ministerio de Cultura, página web www.bibliotecanacional.gov.co, sección Plan Nacional de Patrimonio.

Millán, Gloria. “Abriendo puertas al conocimiento de la discografía colombiana y latinoamericana del siglo xx a partir de una intervención en catalogación y conservación de la colección sonora”. *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura* 15 (2010). En línea. ●

_____. “Aportes a la documentación musical del coloquio ‘El Sentido de la Documentación en Artes’”. *A Contratiempo. Revista de Música en la Cultura* 19 (2012). En línea. ●

_____. *Recordar es vivir. Antonio Cuéllar coleccionista de “música antigua”*. Tesis de grado de la maestría en Estudios

Culturales de la Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014. En línea. ●

Rendón Marín, Héctor. *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Tesis de grado de la maestría de Historia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Silva, Marcela. *Pedro Laza y sus Pelayeros, Los Corraleros de Majagual y la Sonora Cordobesa en la colección sonora Antonio Cuéllar: digitalización, catalogación y transcripción*. Tesis de grado. 2015.

Spottswood, Richard K. *Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*. Chicago: University of Illinois Press, 1990.

Woodside, Julian. “La historicidad del paisaje sonoro y la música popular”. *Trans. Revista Transcultural de Música* 12 (julio 2008). Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.



MILLÁN 1



MILLÁN 2



MILLÁN 3

El patrimonio visual y la conservación



► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

El patrimonio visual y la conservación

Visual heritage and conservation

Por Jaime Osorio Gómez

Palabras clave: patrimonio audiovisual, conservación fotográfica, archivo fotográfico, Biblioteca Pública Piloto, daguerrotipo, tecnología híbrida, digitalización de fotografía.

Resumen: el artículo se enfoca en la importancia del proceso de búsqueda y recuperación de imágenes fotográficas que se encuentran en condiciones de riesgo, al no estar en sitios apropiados de temperatura, luz y humedad. También revisa la trayectoria de una entidad como la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, que se ha encaminado durante veinte años en la consecución de archivos donados o comprados, con el fin de realizar la conservación de imágenes que datan desde 1858, como el daguerrotipo, hasta las colecciones de fotógrafos importantes dentro de la vida nacional. Este archivo analógico contiene cerca de un millón ochocientos mil imágenes, de las cuales una treinta mil pueden ser visualizadas en línea.

Keywords: audiovisual heritage, photographic conservation, photo archive, *Biblioteca Pública Piloto*, daguerreotype, hybrid technology, digitization of photography.

Abstract: The article focuses on the importance of the processes aimed at searching and recovering photographic images that may be under risk at inadequate storage sites due to temperature, light and humidity conditions. It also reviews the trajectory of the *Biblioteca Pública Piloto de Medellín*, which has purchased or received archives through donations for twenty years, with the purpose of preserving images dated from 1858 such as the daguerreotype as well as collections that have belonged to important national photographers. This analog archive contains about one million eight hundred thousand images, of which nearly thirty thousand can be viewed online.



Personaje no identificado, daguerrotypo, circa 1859. Foto: anónimo. Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

Para un fotógrafo investigador, la conservación apropiada de la imagen fotográfica es el principal objetivo. Es la punta de lanza en la investigación histórica de cualquier rama: arquitectura, ingeniería, sociología, antropología, etc. La imagen representa un papel esencial en la visualización de las diferentes actividades sociales, políticas, científicas y culturales de los seres humanos, lo que hace que se convierta en un documento social. Asumir la responsabilidad de la conservación y la preservación de un patrimonio documental útil e informativo en todos los procesos de investigación es un reto y es un lugar donde la imagen aporta información: arquitectura, paisaje, gente, moda, sucesos o eventos, entre otros.

Los signos cuneiformes, que fijaron los sumerios con un buril en tablas de arcilla hace 4500 años, se conservan como el primer día. Las pieles de cabras y ovejas sin curtir, que

se alisaban tensándolas y que empezaron a emplearse como material de escritura hace 2200 años, apenas les ha afectado el paso del tiempo. Prácticamente todo lo que se ha escrito o impreso en los últimos ciento setenta años desde que se produjo la transición a la producción mecánica del papel tiene como base el papel ácido y este resiste, en condiciones normales, entre 50 a 80 años. Es un soporte estable para la información, en comparación con la mayoría de los que vinieron después. La fotografía es el único medio en cuanto a durabilidad que puede compararse con el papel.

La fotografía es una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite; cuando observamos imágenes no analizamos la realidad, sino una representación de la realidad, porque allí no hay una tridimensionalidad, sino que es bidimensional; no hay sonido, ni movimiento, ni olor, ni gusto; no es táctil, elimina o cambia el color. Desde el punto de vista documental, la imagen estuvo ante la cámara, la fotografía es lo que fue y existió en un momento determinado; es el *instante decisivo* de Cartier-Bresson. Lo testimonial e histórico es relevante porque le confiere a la fotografía una función de memoria individual y colectiva. Las imágenes de bisontes en las cuevas de Altamira o las Venus prehistóricas son representaciones icónicas que nos aproximan a las

vivencias de una época, representadas por nuestros antepasados.

Esta necesidad de representar una vivencia del ser humano se manifestó a lo largo de los siglos mediante el grabado, el dibujo, la escultura, la pintura y, en los últimos ciento setenta y siete años, la fotografía. Cuando Daguerre dio a conocer en Francia, un 19 de agosto de 1838, el invento del *daguerrotypo*¹, como una forma de fijar la imagen a través de una cámara oscura; lo cual fue una revolución, hasta tal punto que Paul Delaroche consideró la defunción de la pintura. Hacia 1850 existieron dos prácticas fotográficas muy distintas: una dominada por el retrato en estudio, que exigía rapidez en la ejecución y precisión de la imagen, estaba encaminada a una gran producción por medio del daguerrotypo; la otra era una producción más restringida, se situaba en el exterior y por comodidad o por concepción estética podía recurrir al *calotipo*². Ambos métodos eran inalcanzables económicamente para toda la población. Esa necesidad de perpetuarse se dio gracias a la *tarjeta de visita* que comenzó en Francia, en 1858, antes de extenderse a otros lugares del mundo. Este método respondió inicialmente a ese mercado de las categorías inferiores de la burguesía, “la masa del público”, como decía Disdéri. Hoy en día podríamos decir lo mismo de las *selfis* con el celular.



Coriolano Amador, tarjeta de visita, 1890. Foto: Gonzalo Gaviria. Archivo: Jaime Osorio.

Al dedicarme a mi labor como fotógrafo investigador para publicaciones como *Patrimonio arquitectónico del Valle del Aburrá, final del siglo XIX y principios del siglo XX*³ y *Fotografía en Antioquia*⁴, donde la fotografía es muy importante en toda la historia que quiero

► **1**• Daguerrotypo: imágenes realizadas sobre placas de cobre cubierta con plata y finamente pulimentadas. Con el vapor del yodo se crea yoduro de plata para formar una imagen positiva única.

► **2**• Calotipo: inventado por William Henry Fox Talbot, en 1839. Se empapaba el papel con una solución de nitrato de plata y, una vez seco, se sumergía en yoduro potásico. Se obtenía así un negativo en papel para tiraje sobre papel salado.

► **3**• Publicado en 2008 por el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

► **4**• Publicado en 2012 por Villegas Editores.

► **5** • Benjamín de la Calle (1898-1934), fotógrafo retratista de la ciudad de Medellín. Wendy Watriss, cofundadora de Foto Fest, en Houston Texas, en una entrevista concedida al periódico *El Tiempo* en el año 2003, lo consideró el mejor retratista de Colombia del siglo xx.

► **6** • Foto Rodríguez: establecimiento fotográfico creado por Horacio Marino Rodríguez y Francisco A. Cano, en 1889. Diez años después pasa a ser de Melitón Rodríguez quien trabaja allí hasta 1942, año de su muerte. Sus hijos y nietos continuaron con el establecimiento fotográfico hasta 1995, año de cesión a la Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

► **7** • Melitón Rodríguez (1896-1942), fotógrafo urbanista de la ciudad de Medellín.

presentar, encontré un desastre en los almacenamientos de las colecciones, si podemos llamarlas así; por eso me fijé el objetivo de trabajar en pro de la recuperación y conservación de las fotografías que pasaban por mis manos. La búsqueda y el diagnóstico de otras colecciones que encontré en Medellín me llevaron a realizar los contactos institucionales que ayudaran a financiar la adquisición y recuperación de estas colecciones, que tenían la memoria fotográfica de la ciudad y de sus gentes desde el siglo xix. Había que crear un archivo fotográfico institucional al que el público pudiera acceder.

En Medellín existe, desde mediados de los años cincuentas, una entidad del orden nacional que pertenecía al Ministerio de la Cultura y que hoy hace parte de la Alcaldía de Medellín: la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Allí aceptaron el proyecto de creación de un archivo fotográfico institucional que pudiera ser en un futuro el lugar donde reposarían otras colecciones fotográficas existentes en Antioquia. Esta entidad ya contaba con un antecedente, cuando en 1980 adquirió 7 000 negativos de vidrio del fotógrafo antioqueño Benjamín de la Calle⁵, que fueron guardados en otra institución privada de la ciudad, porque no existía forma de archivarlos técnicamente. A partir de 1995, fue el inicio de mi labor como conservacionista y protector de un patrimonio visual, al encontrar una entidad que avalara

los proyectos para todas estas colecciones fotográficas, lo que significó abandonar mi profesión de médico para dedicarme de lleno a la conservación de la imagen.

Me encontré colecciones que ni siquiera sospechaba que existían todavía, las cuales fueron conformando una base de datos personal para el proyecto del archivo institucional. La primera de ellas fue la colección fotográfica que estaba en Foto Rodríguez⁶, fundada en 1891 en Medellín; un estudio fotográfico importante para la comunidad investigadora de la ciudad, cuyo principal fotógrafo fue Melitón Rodríguez⁷. Con recursos propios, pues todavía trabajaba como médico, desde 1983 hasta 1995 conseguí ingresar a este lugar para revisar materiales fotográficos que pudieran ser útiles posteriormente. Ese conocimiento me permitió afianzar lo que podía ser el desarrollo de un archivo institucional. En 1995, con el proyecto presentado, se lograron los recursos económicos para la adquisición de esta colección tan importante, que tenía unos 220 000 negativos en vidrio, acetato, nitrato y poliéster. Fue el principio de la creación de un patrimonio visual en Antioquia; lo cual implicó para la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, la asignación de espacios físicos, recurso humano y de archivo de material en condiciones que favorecieran la estabilidad de los materiales ante los cambios de temperatura, humedad e iluminación. Fueron

unos ocho años de esfuerzos para lograr unas condiciones óptimas de archivo hasta la entrega del edificio Torre de la Memoria, por parte de la Alcaldía de Medellín y la Gobernación de Antioquia.

La adquisición de este archivo creó en la comunidad antioqueña un sentido de pertenencia hacia la conservación de las imágenes y los álbumes familiares. Esto generó una cadena de donaciones de álbumes familiares e institucionales que en algunas ocasiones tuve la oportunidad de visitar y evaluar para considerar su pertinencia dentro del proyecto, y que considero muy importantes, así no se hayan divulgado todavía por múltiples circunstancias. Recuerdo un álbum con fotografías de personas asesinadas con el método del corte de franela (degollados) durante el periodo de La Violencia colombiana de los años cincuenta y que es imposible publicar por su crueldad; o la colección de fotografías de altísima calidad realizadas por la Associated Press International (APF), durante la Segunda Guerra Mundial con su respectivo pie de página en inglés y español, que sirven de material de consulta. Posteriormente, entidades como el Banco de Colombia y el Centro Colombo Americano organizaron exposiciones fotográficas de Benjamín de la Calle y Melitón Rodríguez en diferentes sitios de la ciudad.

Aun cuando seguían existiendo archivos físicos con riesgos de desaparecer, porque

la mayoría de los fotógrafos tenían alrededor de ochenta años o más y sus familias no tenían disponibilidad para conservarlos, ya se hablaba de la palabra *patrimonio* con relación a muchos elementos que debían conservarse: edificios, colecciones bibliográficas y fotográficas, entre otras.

El proceso de autoformación en todo lo relacionado con la preservación, conservación, restauración, archivo y creación de copias de seguridad análogas de un material fotográfico que había soportado cien años de maltrato ambiental y que en cualquier momento iba a desaparecer comenzó. No fue fácil, pues los recursos para los procesos que se querían hacer no existían, pero había que hacerlos y se hicieron. La financiación fue a través de proyectos y con el respaldo de la Biblioteca Pública Piloto. Así, empezaron a llegar pequeñas donaciones de colecciones fotográficas que eran igualmente importantes y que años más tarde, lograron conformar un patrimonio visual en Antioquia con proyección nacional e internacional, como consta en los registros de solicitudes del archivo actual.

En 1983, ingresé al Club Fotográfico Medellín⁸, que tenía su sede en la biblioteca, y allí conocí a los fotógrafos importantes de la ciudad del momento; compartir con ellos me sirvió para entrar a estudiar la situación de sus archivos personales y la importancia del material fotográfico que cada uno poseía.

► **8** • El Club Fotográfico Medellín es el más antiguo del país, fue creado en 1955 y actualmente funciona con reuniones semanales académicas y de concurso.

► **9** • Gabriel Carvajal (1916-2008), fotógrafo antioqueño. Recibió el premio a las Artes y Letras del Departamento de Antioquia y la Medalla Pedro Justo Berrio de la Gobernación de Antioquia.

► **10** • Fundación Antioqueña de Estudios Sociales (FAES), de origen privado, estuvo dedicada durante muchos años a la preservación documental empresarial. Sus archivos documentales pasaron posteriormente a la Universidad EAFIT, sede Medellín.

► **11** • Francisco Mejía (1899-1979), fotógrafo antioqueño. Hizo su trabajo para las grandes compañías industriales y de comercio de Antioquia.

► **12** • Rafael Mesa (1875-1958), fotógrafo antioqueño. Fue empresario en el campo de la fotografía. Su libro *Medellín 20 de julio de 1910* se publicó en Alemania.

► **13** • Horacio Gil Ochoa (1930-), reportero gráfico. Trabajó durante cuarenta años para la prensa antioqueña, especialmente para El Colombiano, donde cubrió eventos deportivos como la Vuelta a Colombia, campeonatos en Francia y México, entre otros.

► **14** • Diego García (1912-1985), fotógrafo documentalista.

Una relación importante fue con el maestro Gabriel Carvajal⁹, su colección fotográfica de 400 000 fotogramas, entre negativos y diapositivas en poliéster, era el registro de lugares de Colombia, desde Nariño hasta la Guajira, y de personajes de la vida pública, literatos, pintores, escultores y matrimonios. Este trabajo lo realizó desde 1942 hasta 1990. Era el fotógrafo preferido por la clase social alta para los matrimonios, tenía programado un matrimonio semanal durante las 52 semanas del año, aunque fotografió también a la clase social baja en otras situaciones de la vida diaria.

Gabriel Carvajal se convenció de que la mejor forma de conservar su archivo fotográfico era el archivo institucional que venía creciendo, por eso su archivo fue adquirido por la Biblioteca Pública Piloto, en 1998. Igual que las colecciones anteriores, se comenzó una labor de clasificación con la participación del fotógrafo mismo, porque el hecho de vender el archivo no le quitaba los derechos morales y, por lo tanto, su archivo podía ser revisado cada vez que él quisiera e incluso podía solicitar la no publicación de una imagen si no estaba de acuerdo.

En los años ochenta existió una entidad privada dedicada a la conservación de los archivos empresariales, bibliográficos y fotográficos: la Fundación Antioqueña de Estudios Sociales (FAES)¹⁰. En 1998, se entregaron en comodato a la Biblioteca Pública Piloto

el archivo fotográfico de la FAES, negativos y positivos de los fotógrafos Francisco Mejía¹¹, con imágenes de la ciudad de Medellín entre los años 1930 y 1950, y el archivo de Rafael Mesa¹². Estas colecciones de la FAES habían recibido años atrás tratamientos preventivos por parte de expertos, lo que mejoraba la situación en el tema de la prevención por la escasez de recursos económicos.

En el año 2000, el fotógrafo Horacio Gil Ochoa¹³ también vendió su archivo fotográfico a la Biblioteca; y al año siguiente se recibió la donación familiar del archivo fotográfico de Diego García (DIGAR)¹⁴, quien dedicó su vida a la clase médica y empresarial de Antioquia, y tenía unos 120 000 negativos. Todos estos archivos encierran una riqueza no solo fotográfica, sino que además es el registro de momentos importantes en la vida de los antioqueños y los colombianos, ya que sus proyecciones pasaron fronteras mediante exposiciones y publicaciones internacionales¹⁵.

De esta forma, la Biblioteca Pública de Medellín, creada por la UNESCO en 1952, se convirtió en una de las cuatro instituciones con el patrimonio fotográfico de mayor importancia en Latinoamérica y el mayor archivo fotográfico de negativos de América Latina, con aproximadamente 1 800 000 fotogramas, de los cuales unos 300 000 son negativos en vidrio. El archivo posee además fotografías de

México, Panamá, Venezuela, Ecuador, Brasil, Bolivia, Uruguay, Argentina, Perú, Chile, Cuba, Francia, Alemania y Estados Unidos, realizadas desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Fue a partir del año 2001 que se comenzó una labor de divulgación y motivación en las empresas privadas y entidades estatales donde se habían identificado colecciones fotográficas que no cumplían con normas de preservación. A algunas de estas empresas se les organizaron sus colecciones en archivos fotográficos con sistemas de identificación y localización rápida y con todos los requerimientos de conservación. La tarea no fue fácil porque de inmediato se pensaba, por un lado, en la parte económica y, por otro, en si era importante o no la conservación, hasta que se logró vender la idea de que era parte de la historia de la empresa. Empresas privadas como la Caja de Compensación Comfama de Antioquia, con una colección de 49 000 fotogramas negativos organizados; la Compañía de Cementos Argos recogió sus colecciones compuestas por unas 150 000 imágenes (todas las fotografías en papel) distribuidas en varias regiones de Colombia, Venezuela y Estados Unidos. El Seminario de Misiones de Yarumal, con una colección importante de negativos en vidrio desde la creación del seminario en 1928 y material de finales del siglo XX, en diapositivas tomadas por los misioneros en su sitio de

trabajo en África, Asia, Oceanía y Suramérica. Otra empresa fue Suramericana de Seguros, en la ciudad de Medellín, con una colección de unas 50 000 imágenes, un archivo que se organizó tanto física como digitalmente. En este caso, ya había un interés por la conservación de sus archivos, que hacían parte de la historia empresarial antioqueña.

Las entidades oficiales igualmente aceptaron los proyectos de organización presentados, tanto en lo analógico como en lo digital. A la Alcaldía de Medellín se le organizó la colección de negativos de sus reporteros, de más de 20 años de registro de las actividades de la entidad y luego se continuó con la organización de toda la fotografía digital que se venía haciendo en los últimos años. Con la Gobernación de Antioquia se realizó un proyecto semejante y se organizaron sus archivos. Otras entidades públicas como Empresas Públicas de Medellín, Metro de Medellín, Fundación Empresas Públicas y el Instituto Tecnológico Metropolitano se sumaron igualmente a los proyectos de organización de sus colecciones. Lo más importante es que ahora pueden tener acceso fácilmente a la búsqueda de imágenes sin necesidad de ir a los originales para efectos de publicación y poseen información que servirá a los investigadores en las mismas instituciones.

Una empresa privada muy comprometida y que ha estado al lado de estos proyectos

► **15** • Algunas de ellas son: la multimedia *La Fotografía en América Latina y el Caribe en el siglo XIX y principios del siglo XX* (UNESCO, Federación Internacional de Bibliotecas Asociadas y Biblioteca Nacional de Caracas, 1998); el proyecto visual, *100 Años de arquitectura en Colombia 1880-1980*, dentro del programa Memoria del Mundo; la inclusión de imágenes de imágenes de Melitón Rodríguez y de Benjamín de la Calle en libro sobre América Latina de Fotofest International (Houston, Texas, 2000); y las exposiciones de Melitón Rodríguez en el Centro de Memoria Visual de México (1998), y de Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle en España (2001).

► 16 • León Ruiz (1933-), fotógrafo documentalista y retratista.

► 17 • Ganador del primer lugar en los 17.º International Latino Book Awards, 2015, en la categoría Mejor Diseño Interior, presentado por Villegas Editores en Nueva York.

con la Biblioteca ha sido la Compañía Argos, que en el 2009 adquirió el acervo del fotógrafo León Ruiz¹⁶ y se lo entregó al archivo institucional. La última empresa que aparece con una donación importante, en el 2015, es la disquera Codiscos, que entregó su colección de imágenes de artistas de la canción al archivo de la Biblioteca.

La cantidad y calidad de imágenes encontradas despertaron el interés por publicar en muchas personas e instituciones. En el año 2000 se publicó el libro *150 años de fotografía*, que contiene una selección de imágenes pertenecientes a los fotógrafos que hasta el momento se habían recopilado en el archivo de la Biblioteca Pública Piloto. En el año 2006, con el Museo Nacional de Colombia y la curaduría del maestro Eduardo Serrano, varios de los fotógrafos de este archivo fueron incluidos en el libro *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*, abriendo así un espacio de divulgación nacional para esta colección. El libro *Espacios, momentos y personajes*, de Melitón Rodríguez, es una muestra selectiva del archivo de Foto Rodríguez. También se encuentra el libro *Retratos* de Gabriel Carvajal, como una obra que destaca personalidades de la sociedad, el arte, la política y la literatura. *La bicicleta, mi cámara y yo*, de Horacio Gil Ochoa, es una selección de imágenes destacadas de este fotógrafo durante su labor como reportero gráfico, especialmente, de las dife-

rentes ediciones de la Vuelta a Colombia. Esta primera etapa de publicaciones se cierra con el libro *Una geografía de la mirada: Antioquia 1950-2000*, de Gabriel Carvajal, un recorrido por la mayoría de los municipios de Antioquia, donde los registros más importantes los hizo al fotografiar los parques o plazas de los pueblos con una cámara panorámica de 140 grados, logrando imágenes que no es posible hacer hoy en día a pesar de la tecnología, porque los árboles y las palmas crecieron y ya la imagen no sería la misma, además de la calidad de la toma fotográfica.

La Alcaldía de Medellín, en el 2007, publicó *Medellín/La ciudad de los fotógrafos* que escribí junto a Carlos Vidal y al año siguiente publicó *Patrimonio arquitectónico del Valle de Aburrá finales del siglo XIX y principios del siglo XX*, también de mi autoría. Este libro fue presentado en el Banco Interamericano de Desarrollo en Washington, como antesala a la reunión del bid en la ciudad de Medellín, en 1983. Luego de 28 años de pesquisa en diferentes colecciones y archivos, en el 2012 publiqué *La fotografía en Antioquia*¹⁷. La búsqueda de material fotográfico e información bibliográfica iniciada para este libro, en 1983, fue el principio igualmente de este proceso de preservación y conservación que terminó convertido en un archivo institucional.

Toda esta experiencia había que compararla con personas que venían haciendo alguna

labor con otros archivos o colecciones, especialmente con las universidades y entidades culturales del Estado; por lo tanto, se buscaron los medios, recursos y especialistas que nos dieran un aval para el proceso mismo de capacitación. En 1997 se realizó el «Taller Seminario sobre Conservación de Materiales Bibliográficos con Especialización en Material Visual, con la participación de funcionarios encargados de todos los archivos fotográficos oficiales y privados del país y la vinculación de entidades como la Biblioteca Nacional de Venezuela, la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, la Comisión Mixta Cultural y Educativa Colombo-Venezolana y la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. En el año 2001, en coordinación con la Universidad de Antioquia se realizaron dos seminarios sobre Organización y Conservación de Archivos Fotográficos para personal del sector oficial y privado de la ciudad de Medellín.

Paralelo al archivo fotográfico, en la Biblioteca Pública Piloto se organizó una colección de libros, folletos y catálogos sobre fotógrafos, exposiciones fotográficas y técnicas fotográficas reservada a investigadores y amantes de la fotografía. Esta asciende a 890 títulos y 1 548 ejemplares, sin contar las numerosas series de anuarios, catálogos y revistas especializadas. Parte de esta colección perteneció al fotógrafo Gabriel Carvajal y fue calificada de *valor patrimonial* en el 2005 por el historiador



Interior del archivo fotográfico en la Torre de la Memoria de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 2010. Foto: Jaime Osorio.

español Horacio Fernández, autor de varios libros especializados en historia y director de Photo España 2005-2006.

Este proyecto de patrimonio y conservación de la imagen se ha realizado a lo largo de los años con el esfuerzo, aporte y la financiación de muchas entidades que creyeron en esta necesidad sentida por unos pocos, pero que hoy en día se considera más universal. La Fundación Melinda y Bill Gates realizaron aportes económicos importantes para comenzar con los procesos de digitalización del archivo en el año 2010. El gran aporte del gobierno municipal y departamental fue la financiación para la construcción del edificio Torre de la Memoria, como complemento esencial a los procesos que se venían desarrollando en lo relacionado con la adquisición, preservación y divulgación del archivo fotográfico de la Biblioteca. Desde el punto de vista

► 18 • Emile Herbrugüer (1808-1894), fotógrafo y músico alemán.

técnico, este edificio cuenta con las condiciones arquitectónicas y estructurales para la regulación de temperatura, humedad y luz, de acuerdo con las normas internacionales, lo que garantiza la permanencia en el tiempo de este patrimonio. Es un lugar donde el visitante puede encontrar exposiciones fotográficas, visitar el único museo de fotografía que hay en Colombia y conocer, con cita previa, el interior de las instalaciones del archivo donde se guardan las imágenes que hemos mencionado en este artículo.

En el archivo fotográfico encontramos imágenes de personajes destacados en política, literatura, artes y otros oficios; personajes de orden nacional y mundial; imágenes del hombre en diferentes actividades; indígenas; retratos clásicos; festividades y celebraciones de ciudad, como matrimonios, exposiciones de arte, primeras comuniones, reuniones sociales en clubes, pompas fúnebres, corridas de toros, espectáculos circenses, deportes y deportistas, reinados de belleza; vestuarios de las diferentes épocas; esculturas, bustos y monumentos; temas de salud, campañas antiepidemias; la muerte y sus costumbres; vida social y vida cotidiana; ciudades de Colombia y el mundo; fotografía de paisajes colombianos y del mundo; fotografía aérea de Antioquia y de Colombia; imágenes de fauna y flora y fotografía microscópica de patología humana.

Nuestra época está asistiendo a un crecimiento desmesurado en lo relacionado con la información digital, pero también estamos asistiendo a una destrucción sin precedentes de la información. La conservación ocupa el primer lugar en la lista de las prioridades culturales de una sociedad. La pérdida diaria de la información digital es un proceso lento, el desastre se produce paulatinamente, sin hacer ruido y casi inadvertido. Los soportes de la información son como seres vivos, cada uno de ellos tiene una esperanza de vida. La Memoria en Imágenes: Archivo Fotográfico de Medellín para América Latina, proyecto presentado por la Biblioteca Pública Piloto de Medellín a la UNESCO, en el año 2012, fue incorporado en el Registro Regional de Memoria del Mundo, luego del estudio detallado presentado ante esta entidad por expertos contratados por la Biblioteca de Medellín.

Si observamos el daguerrotipo de Emile Herbrugüer¹⁸, tomado a Froilana Sáenz de Lince en el municipio de Rionegro, en el año de 1848, o los negativos en vidrio de colodión realizados por Pastor Restrepo, alrededor de 1885, a antioqueños que quisieron perdurar en el tiempo a través de imágenes, estos han logrado a su vez y sin pensarlo ni planearlo un objetivo: conservar la imagen. Durante estos veinte años de experiencia como asesor ad hoc en el trabajo de investigación con el archivo de la Biblioteca Pública Piloto, he



18 Emile Herbrugüer, Froilana Sáenz de Lince, Rionegro, 1848. Daguerrotipo más antiguo encontrado en Antioquia. Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

logrado diseñar y probar diversos métodos de recuperación de imágenes, como los negativos de vidrio fracturados, y realizar una copia en película de seguridad de negativos que tenían avanzados deterioros en su emulsión. Muchas de estas imágenes se han recuperado posteriormente mediante la restauración digital que se aplica a cada caso en particular.

En cuanto al almacenamiento y conservación del material fotográfico, su volumen y seguridad, se debe considerar que las fotografías son documentos cuyo soporte material presenta estructuras físico-químicas muy complejas y variadas: colodión, gelatino



19 Benigno Gómez, Medellín, 1875. Negativo y positivo de colodión húmedo. Fotógrafo: Pastor Restrepo. Véanse las notas de identificación del fotografiado y la fecha de toma escritos sobre la emulsión con un punzón. Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

bromuro, acetatos, nitrato de celulosa y, el más reciente, poliéster. Desde que Nicéphore Niépce realizó la primera fotografía con betún de Judea, en 1826, se han utilizado muchos materiales y procedimientos fotográficos que, por un proceso natural, se desgastan con el uso o simplemente por el paso del tiempo. El proceso de deterioro se puede detener si no totalmente, por lo menos de manera más lenta, aplicando unas normas de conservación. Aunque algunos daños parecen irreversibles, ciertos materiales deteriorados se pueden restaurar, al aplicar soluciones que restituyan la imagen y que se acerquen a lo que la fotografía era en su origen. Hay que



▣ Melitón Rodríguez, droguería Francesa en Medellín, 1925. Negativo de vidrio fracturado en proceso de restauración incompleto. Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

buscar el grado óptimo de preservación del documento con el fin de detener, en lo posible, su deterioro.

En fotografía el modo de conservar es todo; una temperatura homogénea de 18 grados bajo cero, una humedad relativa del aire del 30 por ciento y la oscuridad absoluta prorrogan la vida de la fotografía mil veces más. El microfilm es casi tan antiguo como la fotografía misma, es el medio preferido para conservar, si no los libros y documentos, al menos su imagen. En Estados Unidos, como una acción nacional de salvamento, se trasladaron a microfílm tres millones de libros amenazados de destrucción. Las películas de mejor calidad, las de poliéster recubierto de halogenuro de plata, tienen una esperanza de vida de entre 500 y 1000 años si se almacenan con cuidado.

Los soportes magnéticos, como las cintas de sonido y de video, sufren problemas similares a las películas, es decir, su soporte y revestimiento se descomponen con facilidad. Para un archivo de la memoria humana, esto no es más que un momento. Teniendo en cuenta la inestabilidad de los soportes de la información, nuestros nietos no sabrán ya nada de nosotros. Pero, estas preocupaciones son propias del incómodo tiempo tecnológico que vivimos. ¿No soluciona parcialmente la digitalización de la información el problema de la conservación?

Podemos hablar de unos sistemas de documentación físicos, de microfilm y digitales. Cuando pensamos en la conservación y preservación, debemos hacerlo por largo tiempo, a un bajo costo, con seguridad e integridad de la información y sin necesidad de muchas actualizaciones. La tecnología híbrida es un sistema digital y filmico, con una copia en medio analógico, es decir, microfilm, ya que la información debe ser humanamente legible. El microfilm tiene una vida estimada de hasta 500 años almacenada de una manera apropiada.

Las imágenes guardadas en .TIFF deben tener como mínimo una resolución de 300 pixeles/pulgada para una impresión. Es recomendable guardar las imágenes entre 20 y 40 megas de tamaño en discos portátiles y en discos compactos (CD), almacenados lejos de sistemas electrónicos o magnéticos.



▣ Foto Rodríguez, Bueyes en Palacé, Medellín, 1896. La emulsión se levantó de su base por el paso del tiempo, para lo cual se trató químicamente la adherencia, a continuación se escaneó digitalmente y finalmente se restauró. Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

Una recomendación universal es que estos archivos digitales deben migrarse nuevamente por lo menos cada cinco años debido a la evolución del hardware y el software y con el fin de que sean legibles años más tarde. Personalmente, reviso periódicamente una muestra del archivo digital para observar el comportamiento del proceso digital durante los años, por los cambios tecnológicos constatados desde 1995, sin encontrar cambios que ameriten migración como lo recomiendan algunos expertos a nivel mundial.

Conclusión

La digitalización de fotografías es una de las tareas que toda colección fotográfica debe considerar en la actualidad. Este proceso es lento y costoso, no solo por el proceso, sino

por los equipos de almacenamiento y difusión que se deben poseer. Por otra parte, la digitalización suele ir orientada a la difusión en un nuevo medio de alcance mundial como es la web. Con la digitalización se pretende crear un sistema automático integrado de recuperación y difusión de información que mejore las características de conservación, tratamiento y acceso.

Si queremos poner en marcha un proyecto de digitalización hay que definir: los objetivos del proyecto; la selección del sistema de captura y proceso de almacenamiento físicos; el sistema de recuperación requerido y de las fases de implementación; el sistema de coordinación del proceso de captura digital; el proceso de descripción documental o catalogación con personal experto; el sistema de

► 19 • Véase www.biblioteca-piloto.gov.co y <http://patrimonio.biblioteca-piloto.gov.co/opac>.



■ Foto Rodríguez, Nydia Vélez, matrimonio, Medellín, 1940. Antes y después de la restauración digital a partir del original en papel. Propiedad privada.

almacenamiento, proceso y acceso digitales requeridos y el estudio de los recursos y tiempo disponibles junto con la viabilidad del proyecto.

Cada sistema, tanto el digital como el analógico, tienen sus ventajas y sus desventajas, al aprovechar unas y otras podemos hacer de la tecnología híbrida un método que nos permita mejorar las posibilidades de conservación de la información durante más años, siempre y cuando observemos y pongamos en práctica las recomendaciones sobre esta tecnología. Cuanto más nuevos sean los medios y cuanto más densa sea la información que se almacena, tanto menor será su esperanza de vida.

El archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín hace parte de la memoria viva de amplios y diversos sectores

de la población antioqueña y colombiana; su acceso público se garantiza por medio de exposiciones físicas y virtuales, conferencias, talleres y publicaciones. Es un acervo documental de gran valor para quienes se dedican a la investigación de los procesos históricos de los siglos XIX y XX. El reconocimiento de este archivo como patrimonio visual no se limita al ámbito nacional, ya que las investigaciones, conferencias, exposiciones y el servicio de consulta están disponibles en línea; allí se pueden visualizar 25 500 imágenes de este archivo, digitalizadas y catalogadas desde el año 2010¹⁹.

Debemos abogar por una red de los archivos fotográficos existentes en varias ciudades de Colombia, con el apoyo y coordinación del Ministerio de Cultura y que entre a formar parte del Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano (SIPAC). ■

ANEXO

FLUJOGRAMA PARA LA DIGITALIZACIÓN DE IMÁGENES



1. **SELECCIÓN AUTOR:** de acuerdo a los listados, establecer un orden de prioridad comenzando por los negativos de vidrio y el material más antiguo.
2. **PRESELECCIÓN TEMAS:** tener en cuenta los temas establecidos dentro del proyecto, que a su vez deben tener un orden, con el fin de agrupar las imágenes temáticamente.
3. **SELECCIÓN IMÁGENES:** a cargo del fotógrafo. Tener en cuenta todas las variables dentro de la selección (tamaño imagen, soporte, tema, etc.) y asignar un código numérico.
4. **CODIFICACIÓN Y CATALOGACIÓN PREVIA:** a cargo de una persona entrenada y con conocimientos básicos sobre el archivo y el material que va a codificar. Diligenciar digitalmente los siguientes ítems:
 - 4.1 Numeración original del material seleccionado: por ejemplo, FMN 0216-Neg 09.
 - 4.2 Fotógrafo: autor de la imagen.
 - 4.3 Título: nombre propio o asignado a la imagen.
 - 4.4 Tamaño de la imagen: se señala en centímetros el tamaño de la imagen original.
 - 4.5 Código asignado: el establecido sobre la imagen luego de la selección.
 - 4.6 Anotaciones: datos que posee la imagen, como dedicatorias u otras.
5. **DIGITALIZACIÓN DE IMÁGENES:** clasificar el material por tamaños y tipo de soporte. Tanto los negativos como los positivos se digitalizan mediante una cámara digital con una luz fría.
6. **TRANSFERENCIA AL COMPUTADOR:** transferir las imágenes digitalizadas en alta y baja resolución a formatos TIFF y JPEG. Archivar con el código asignado en el proceso de selección. Enrutar las imágenes en jpeg al sistema integrado de información instalado para su catalogación.



Referencias

Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. *150 años de fotografía. Archivo fotográfico*, dirección general del proyecto Gloria Inés Palomino Londoño y Álvaro Pío Valencia. Medellín: Servigráficas, 2000.

Carvajal, Gabriel. *Retratos*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 1999.

_____. *Una geografía de la mirada: Antioquia 1950-1980*, editado por Jaime Osorio. Medellín, 2003.

Gil Ochoa, Horacio. *La bicicleta, mi cámara y yo*. Medellín: Universidad de Antioquia y Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, 2002.

Guerrero, Diego. “La anfitriona de Fotofest”. *El Tiempo*, 19 de septiembre del 2003. En línea. ●

■ Soldado Cruz María Berrio, Medellín, 1885. Positivo a partir de negativo de colodión húmedo. Fotógrafo: Pastor Restrepo. Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín. El colodión húmedo es un procedimiento fotográfico creado en el año 1851 cuyo uso empezó a ser desplazado en hacia 1880 por la aparición de la instantánea fotográfica. En Antioquia años después se seguía usando ya que Pastor Restrepo contaba con esta solución en su depósito.

Osorio Gómez, Jaime. *Fotografía en Antioquia*. Bogotá: Villegas Editores, 2012.

_____. *Patrimonio arquitectónico del Valle del Aburrá, final del siglo XIX y principios del siglo XX*. Fotografías antiguas: Archivo Biblioteca Pública Piloto de Medellín; fotografías modernas: Jaime Osorio. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, ITM, 2008.

_____. y Carlos Vidal. *Medellín/La ciudad de los fotógrafos*. Medellín: Fondo Editorial Instituto Tecnológico Metropolitano, 2007.

Rodríguez, Melitón. *Melitón Rodríguez: fotógrafo, espacios, momentos y personajes. Medellín 1892-1922*. Textos de Miguel Escobar Calle. Medellín: Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, 1995.

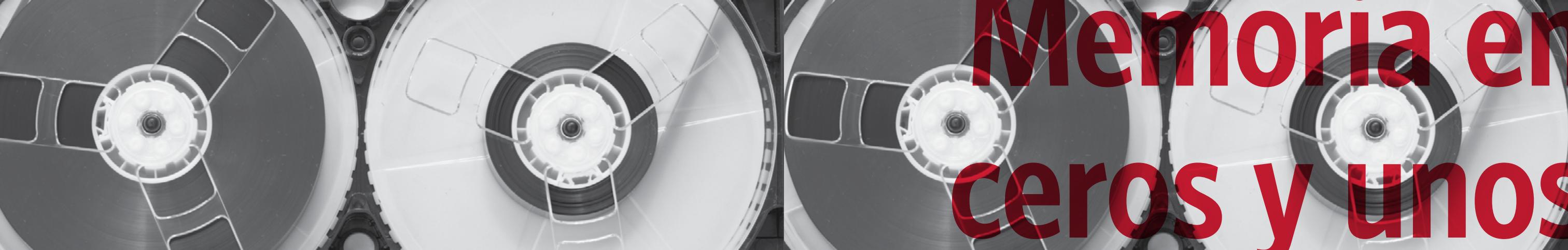
Serrano, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia 1950-2000*. Bogotá: Planeta y Museo Nacional de Colombia, 2006.



GUERRERO



■ Hans Jakob Schmid, Vevey. Photoglob Zürich, archivo del Swiss Camera Museum (fragmento). Fuente: Laboratorio de la Luz® e InLight® Magazine. Los Photochromes surgen de una técnica de pintura manual sobre negativos y positivos, un método inventado en 1880, y aplicado hasta los años veinte, cuando empezó a ser reemplazado por el negativo a color y particularmente por el Autochrome. Actualmente se ha recuperado y restaurado una amplia colección de los impresionantes registros en color del Photochrome.



Memoria en ceros y unos

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

Memoria en ceros y unos

Memory in “zeros and ones”

Por Jorge Mario Vera

Palabras clave: conservación audiovisual, formato, soporte, cine, video, tecnología digital, tecnología analógica.

Resumen: este artículo presenta un panorama sobre los cambios en los procesos de conservación y preservación de las obras y registros audiovisuales. La inestabilidad de los soportes y formatos. El riesgo de pérdida en que se encuentran los contenidos. Y la fragilidad de la memoria electrónica de imágenes en movimiento.

Keywords: audiovisual conservation, format, media, cinema, video, digital technology, analog technology.

Abstract: This article presents an overview of the changes in the conservation and preservation processes of audiovisual works and records, including instability of the media and formats, risk of loss due to the conditions of the contents, and fragility of the electronic memory of moving images, among others.

Información digital, memoria inestable

► **1.** Fichero: paquete de archivos donde se codifica el video y el audio.

► **2.** Un bit es la unidad más pequeña de información que utiliza un ordenador. Es un dígito del sistema binario, en el que la señal electrónica puede estar encendida (1) o apagada (0). Son necesarios 8 bits para crear un byte.

En el ejercicio de la preservación de la memoria audiovisual y en el contexto del vertiginoso avance tecnológico, pero principalmente con la avalancha de mercadeo producida por las diferentes marcas, los soportes electrónicos representan un reto cada vez mayor, debido a la falta de claridad y continuidad que esto genera en los procesos de conservación y preservación.

A diferencia de los soportes cinematográficos, donde son muy precisas las características estructurales de construcción fílmica y sus procesos de mantenimiento, estabilización y conservación; en los soportes electrónicos (magnéticos, ópticos, etc.) no existen unos estándares de conservación, precisos y durables, que permitan construir y mantener unas políticas permanentes y continuas en las entidades de preservación.

La desaparición de la cinta de video y de sus magnetoscopios fue lenta y sin duda costosa para la conservación de la memoria audiovisual. El avance técnico de los denominados entornos digitales dejó de lado los basados en la señal de video en banda base, y el progreso de la informática dio paso a los ficheros¹ y a los sistemas de captación y producción en los que la imagen y el sonido

se resumen en simples bits²; de esto modo, la información digital en soportes no ha hecho más que desarrollarse día a día.

Sin duda, la paulatina desaparición de los magnetoscopios y sus cintas de video analógicas no llegará a tiempo para ser migrada a la grabación magnética en cinta de datos, pero el soporte de cinta magnética es el elemento más económico y el de mayor confiabilidad para la conservación a mediano plazo (estimado en 30 años, según los fabricantes), gracias a la elevada tasa de bits que se pueden contener en una económica cinta de poliéster, eso sí ya contemplada como soporte de archivos digitales y no de video.

En definitiva, el mercado profesional tiende a trabajar con el formato digital bajo servidor de video y con la utilización de la cinta para el archivo, por ejemplo, las librerías de datos bajo los soportes de almacenamiento como el LTO, Ampex DST, Sony DTF-2 o DLT, entre otros.

Desde los orígenes de la grabación electrónica han surgido, a cada momento, numerosos formatos de grabación, desde los profesionales hasta los domésticos, desde los analógicos hasta los digitales de alta definición. Existen formatos específicos para cada aplicación y esto, en buena medida, ha limitado la capacidad de las acciones de preservación que se puedan llevar a cabo para mantener la custodia y disponibilidad de

acceso de los materiales audiovisuales, lo que ha convertido a la labor de preservación en un delicado oficio que implica ser muy cuidadoso en la toma de las decisiones de orden técnico —con todo lo que esto implica—, pues, fácilmente, el más mínimo cambio tecnológico puede echar por la borda el esfuerzo realizado en la construcción de un flujo de trabajo ideal para la conservación de una colección audiovisual.

Con todas estas variables de por medio, es importante relatar el origen y las características de los diferentes formatos y soportes sobre los que se lleva a cabo cualquier intervención para la preservación, pues a diferencia de los soportes cinematográficos, estables y permanentes, los electrónicos han sido múltiples, variables y volátiles.

Imagen electrónica, una historia volátil

Desde su aparición, las imágenes electrónicas han presentado un inestable y cambiante desarrollo. Más de cien formatos diferentes, distintas maneras de codificación y decodificación, píxeles, líneas, puntos...

En 1898, el danés Valdemar Poulsen presentó los principios de la grabación electromagnética. Esta se basaba en un grabador que utilizaba como soporte un hilo continuo

de acero y daría las bases para los procesos posteriores de captura de imágenes y sonidos basados en un principio fotoeléctrico. En 1922, Philo Farnsworth investigó y desarrolló el proceso para la creación y transmisión electrónica de imágenes y sentó las bases para lo que posteriormente sería la televisión y el video. Un año más tarde, el ruso-estadounidense Vladimir Kosma Zworykin inventa el “iconoscopio”, el precursor del televisor de tubos de rayos catódicos (TRC).

En 1926 en Inglaterra, John Logie Baird realizó con éxito una transmisión de imágenes fotoeléctricas en movimiento. Para 1927 llegaron el sonido al cine y la película pancromática (sensible a todo el espectro visible de color). Y F. Schroeder desarrolló el proceso de barrido interlineado que elimina el molesto parpadeo de las transmisiones de televisión.

En 1928, Alemania sustituye el alambre de Poulsen por una cinta cubierta de material magnético. Posteriormente, la cinta de grabación se recubre de óxido de hierro, que posee unas notables mejoras en coercitividad y retentividad.

Para 1933 comienza la fabricación y venta de televisores con tubos de rayos catódicos. Hacia 1935 en París, Francia, se dio comienzo a la emisión de imágenes de televisión utilizando un sistema mecánico, logrando 180 líneas por cuadro y 25 cuadros por segundo.

En 1936, se estrenó para el Reino Unido el llamado sistema A que transmitía las imágenes en blanco y negro con una resolución de 405 líneas a 50 hertzios. Ya para 1938 múltiples países utilizaban el sistema de 441 líneas. Francia fue el último país en dejar de utilizarlo, en 1956.

Antes de la Segunda Guerra Mundial se utilizaba el barrido interlineado (I), con resoluciones desde 441 y 405 líneas. Durante los años que duró el conflicto, tanto Alemania, como EE. UU. trabajaron arduamente para mejorar la calidad de las transmisiones, así como de las grabaciones de imágenes electrónicas. La utilidad de estos desarrollos se pensó primero desde el punto de vista militar, tanto para vigilancia como para espionaje.

Entrado el año de 1944, poco antes de finalizar la Guerra Mundial, un comité del Gobierno británico comenzó a considerar cuál era el futuro de la televisión. En Inglaterra, John Logie Baird había realizado emisiones con éxito utilizando una resolución de 600 líneas sobre un tubo de rayos catódicos monocromático.

En 1948, la primera emisión experimental realizada por el centro de televisión de Moscú, utilizó el estándar de 625 líneas a 25 imágenes por segundo. Para 1949, Rusia se impone como el propulsor mundial de la televisión con iguales especificaciones. En ese mismo año, casi todos los países de Europa adoptan

un estándar monocromo único. Se trató del denominado estándar CCIR. Los mismos parámetros se mantienen hoy para la televisión en color y son los que determinan y deben tenerse en cuenta, porque conforman las características de las imágenes cuando se realiza un proceso de restauración digital de la imagen electrónica análoga.

La mayoría de los países europeos estandarizaron, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, un sistema de televisión de 625 líneas, con dos excepciones: la británica, con su sistema de 405 líneas, y la franco-italiana, con 819 líneas de resolución monocromática, que se mantuvo desde 1948 hasta 1984 y puede considerarse el primer sistema de alta definición emitido regularmente en el mundo. En 1952 nace el sistema NTSC en Estados Unidos basado en la frecuencia de 60 Hz, con 525 líneas.

En Colombia y buena parte de los países latinoamericanos se adopta el sistema NTSC. Es por esto que los procesos de intervención de archivos audiovisuales realizados en formatos analógicos deben contemplar que los flujos de trabajo de las resoluciones estándar (SD) son de 720 x 480 líneas en NTSC, cuando se decida su digitalización.

En Francia, a comienzos de los años cincuenta se realizaron experimentos de emisiones televisivas en resoluciones que

llegaban a las 1 042 líneas. En 1952, un equipo de la empresa norteamericana Ampex, dedicada principalmente a grabaciones de sonido, logra reproducir imágenes electrónicas reconocibles desde una cinta magnética. Con este mismo objetivo, la compañía Crosby Enterprise presenta un grabador de video en cinta magnética a partir de un magnetófono modificado; de forma paralela, en Axton (Inglaterra), con la colaboración directa de la BBC, comienza el desarrollo del grabador de video Vision Electronic Recording Apparatus (VERA, 1952-1958), primer dispositivo que daría las bases para lo que se conocería como video, es decir, la posibilidad de grabar y reproducir posteriormente las imágenes electrónicas mediante el paso de la cinta por un equipo reproductor.

Las emisiones de televisión en color con una resolución de 405 líneas comenzaron en 1953. Entre 1952 y 1956 se desarrolló el sistema PAL con 625 líneas a 50 Hz y 25 cuadros por segundo.

El video transforma la captura de imágenes en movimiento

El año de 1956 es trascendental en la historia de las imágenes en movimiento y marca el nacimiento de un referente nuevo y fundamental para los procesos de conservación y

preservación de las obras y registros audiovisuales, además de generar nuevos retos en los procesos de conservación que vendrían, posteriormente, con el ingreso de la tecnología digital.

La compañía Ampex presenta el primer Video Tape Recorder en la feria anual que sucede en la National Association of Radio and Television Broadcasters (NAB), en Estados Unidos. Este equipo poseía cuatro cabezales y utilizaba una cinta de 5 cm de ancho, de la marca 3M. Aparece entonces el primer formato electrónico audiovisual profesional (*broadcast*) de la historia: el Cuádruplex de 2 pulgadas (5 cm), denominado así por el ancho de la cinta. Las primeras grabaciones solo podían realizarse en blanco y negro. La cinta de video que se utilizaba tenía un grosor de 38,1 mm y el tiempo de grabación y reproducción de una bobina o carrete podía llegar hasta las 3 horas de duración.

Infortunadamente, paralelo a todos estos avances, no se propone, ni se desarrolla ninguna metodología pensada para la conservación de imágenes electrónicas, por lo que estas siguieron estando a la deriva, generando pérdidas incalculables de contenidos audiovisuales.

El montaje de las imágenes y sonidos en las cintas magnéticas copiaba el principio de



la cinta fílmica, al cortar y pegar con adhesivos las diferentes secciones.

Desde la aparición del video, los registros y obras audiovisuales están fijados en un conjunto de soportes, donde la cinta fílmica en formatos de 35 y 16 milímetros convive con las imágenes y sonidos capturados en directo o masterizados que se guardan en cinta magnética de 2 pulgadas. En varios países existen acervos en video en este formato y su proceso de digitalización es complejo, pues existen en el mundo muy pocos equipos reproductores de este tipo de cinta, de ahí la importancia y la necesidad de conservar las máquinas, darles mantenimiento para que permanezcan en buen estado y almacenar repuestos y piezas de los magnetoscopios, con el fin de poder reproducir las señales de video y audio de contenidos fundamentales para la historia audiovisual. Por lo tanto, es fundamental conservar los soportes donde se fijan los contenidos, así como los equipos que permiten su lectura y copiado. Con estas medidas de conservación se busca, no solo rescatar con la mayor fidelidad posible los archivos audiovisuales electrónicos y evitar su desaparición permanente, sino también reconstruir con elementos precisos la memoria de los imágenes y los sonidos de un importante período del siglo xx.

En 1965 salió al mercado el primer Solid State Video Recorder (SSVR) o grabador de estado sólido. Poseía un disco magnético

que realizaba una grabación continua en blanco y negro, a la vez que reproducía los 20 segundos más recientes y congelaba el video en cualquier momento. La información se almacenaba en un disco de aluminio recubierto con cobalto y níquel; esta máquina puede considerarse precursora de los servidores de video.

También, en 1965, Ampex lanzó el formato 1 a (una pulgada a), que graba la señal analógica compuesta a través de un tambor con un cabezal y un movimiento de la cinta helicoidal; así mismo, se redujo el peso de los equipos y mejoró la calidad de la imagen grabada, hasta que se logró grabar una hora por cada bobina.

Para el año de 1967 se anuncia el estándar PAL/SECAM de 625 líneas para Europa y se presenta el primer sistema de edición con código de tiempo denominado "On Time" y desarrollado por la compañía CBS, en Estados Unidos.

En estos años no se perfilaba la conservación de las imágenes electrónicas, porque solo las obras y registros que procedían del soporte fílmico tenían alguna perspectiva de preservación. Los contenidos en soporte de cinta magnética en formatos electrónicos todavía estaban condenados a desaparecer. Adicionalmente, las múltiples diferencias en las formas de lectura del material electrónico grabado (NTSC, PAL, SECAM) dificultarían posteriormente los



Primer formato de video Cuádruplex de 2 pulgadas, de 1956.



Cinta de carrete abierto de 2 pulgadas, pionera en el registro electrónico de imagen.



Equipo reproductor de cintas de 1 pulgada de carrete abierto, funcionó hasta finales de los años noventa del siglo xx.

procesos de conservación y las facilidades para su reproducción, puesto que no solo era necesario reconocer un formato para la recuperación del material a intervenir, sino también reconocer el sistema, que en muchos casos, dificultaba la correcta transferencia y digitalización de las imágenes y los sonidos.

El 8 de septiembre de 1970, la marca Sony presentó el formato U-matic, un tipo de grabador de video destinado inicialmente a uso semiprofesional. Su cinta, ya encerrada en una caja protectora (casete), es de 3/4 (tres cuartos de pulgada, o 19 mm de ancho). La calidad de la imagen y el sonido en este formato era inferior al de una pulgada, pero su manejabilidad y costos menores hicieron de este un formato ideal para la producción electrónica de noticias, porque pesaba menos y las grabadoras portátiles permitían el desplazamiento del equipo. La señal de video era del tipo compuesto, es decir, que los impulsos de luz (luminancia) y los de color (crominancia) iban en una misma pista. El escáner poseía

dos cabezales y la grabación de la cinta se producía de forma helicoidal. La mayor duración de un casete de cinta U-matic fue de 60 minutos. En 1971, la Televisión Nacional Pública de Japón (NHK) comenzó la experimentación con la televisión de alta definición HDTV de 1125 líneas.

Paralelo al desarrollo vertiginoso de los diferentes formatos electrónicos profesionales, inicia un fenómeno significativo relacionado con los soportes electrónicos del tipo doméstico para grabaciones caseras. Es de anotar que los archivos de video de este tipo se están convirtiendo en uno de los referentes para entender los procesos socioculturales que acontecieron en las décadas finales del siglo veinte; de ahí la importancia de su conservación y preservación. En 1974, la marca Sony presentó el Betamax, primer formato de video doméstico en lograr una aceptación mundial.

Sin embargo, el mundo del video profesional continuaba siendo el de los formatos de

► 3 • En inglés: Society of Motion Picture and Television Engineers.

cintas de gran tamaño. En 1975, la Bosch-Fernseh patentó el formato b de 1 pulgada en el ancho de la cinta. Se trataba de un sistema de grabación compuesto por dos cabezas alojadas en un tambor que giraba a 9000 r. p. m., grababa la señal de video en una cinta de carrete abierto, con un tambor de mayores dimensiones que el formato c de una pulgada, y un barrido segmentado helicoidal.

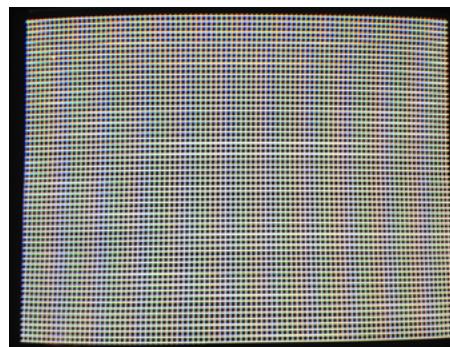
Este formato era de tipo segmentado, lo que significaba que durante la grabación, en la cinta, la cabeza solo registraba una parte de un campo del video (1/50 segundo) por vuelta. Originalmente este formato no permitía demasiadas operaciones, únicamente reproducción, adelantar y retroceder; aun así, es considerado como el mejor formato analógico de una pulgada. Después vendría, en 1976, el formato de 1 pulgada tipo c, utilizado durante casi dos décadas en producciones televisivas en Colombia.

En 1976, la empresa Japan Victor Company (JVC) presentó en el sector doméstico el sistema Video Home System (VHS), el formato casero más vendido y utilizado durante toda la historia de las imágenes electrónicas. Muchos archivos profesionales incluso fueron duplicados de sus soportes originales (1 pulgada, U-matic, Betacam, Betacam SP) a cintas de vhs, convirtiéndose, estas últimas, en la única copia existente de bastantes producciones

audiovisuales, pues los originales grabados en formatos “mayores” fueron borrados para regrabar las cintas. Esta práctica obedecía, de una parte, a la búsqueda de economía ante el costo de los soportes y, de otra, a que las empresas productoras no reconocían el valor histórico y patrimonial de las grabaciones en video. Por lo anterior, es fundamental considerar la importancia de la recuperación de acervos en vhs e iniciar de inmediato procesos de conservación y preservación, debido a su fragilidad como soportes y al rápido deterioro que pueden presentar, lo que pondría en riesgo, una vez más, la memoria audiovisual del país.

En 1978, la Organización de Ingenieros de Cine y Televisión de Estados Unidos, conocida como SMPTE³ y encargada de crear los estándares de la industria audiovisual a nivel mundial, acepta tres formatos de una pulgada:

- 1 tipo a de Ampex con el modelo VPR-1 de imagen no segmentada y una cabeza de grabación y reproducción.
- 1 tipo b de Bosch-Fernseh correspondiente a la serie BCN de dos cabezas y con imagen segmentada.
- 1 tipo c de Sony y Ampex con 1,5 cabezas. Se trata de un formato no segmentado cuyos modelos son el BVH-1000 y el VPR-2.



■ Características de la estructura de la imagen electrónica analógica. Efecto *moiré*.

En 1979, nace en Alemania el formato doméstico v-2000, creado de la mano de las empresas Philips y Grundig.

Del híbrido al digital

Con la evolución de la microelectrónica, comienzan a aparecer cámaras de video con tecnología digital que utilizan microcircuitos para el procesamiento de la imagen y dan la base para el desarrollo de las primeras imágenes electrónicas digitales. Aunque, inicialmente la captura tenía características digitales, el almacenamiento se seguía realizando sobre soporte magnético. Esto dio origen a una tecnología híbrida analógica-digital, que después trascendería hacia un registro completamente en ceros y unos.

En 1982, la compañía Sony de Japón introdujo el formato Betacam, mundialmente aceptado y basado en la estructura original del formato Betamax. Se trataba de un casete con cinta de media pulgada (1/2) que, al realizar



■ Proceso de limpieza externa y desinfección de cintas de video, carrete abierto de 1 pulgada.

la grabación en componentes, divide la señal de luz y color y la graba de forma separada, aumentando la calidad de la imagen respecto al U-matic. Este formato fue uno de los más utilizados en sus diferentes versiones, por lo que importantes acervos videográficos —y algunas matrices de películas filmadas originalmente en cine de 16 mm y 35 mm—, en Colombia, se encuentran fijados en casetes de cinta magnética de Betacam y son los que en la actualidad se están digitalizando y restaurando para su recuperación y acceso público. En el mismo año, las marcas Matsushita, Panasonic, rca e Ikegami presentaron el formato m, el rival directo del Betacam. Este desarrollo es conocido también como Recam o Hawkeye; sin embargo, no logró imponerse de forma generalizada.

También en 1982, la marca Bosch de Alemania presentó la primera cámara con grabador incorporado de un cuarto de pulgada (1/4) del formato Quartercam. Formato analógico, casi desconocido y de poco impacto en el mundo, que se destacó por su similitud

► 4 • En inglés esto se conoce como Electronic News Gathering (ENG).

con los formatos Betacam y m, al grabar la luminancia y crominancia de manera integrada. También conocido como Lineplex, su implantación es escasa y su vida muy corta, pero sirvió para conocer que ya en los ochenta se tendía a la utilización de un formato de un cuarto de pulgada (1/4 ") para el sector de televisión profesional (conocido como *broadcast*, en inglés), más concretamente para aplicaciones que permitían desplazar las cámaras con su correspondiente grabador para que los noticieros televisivos ampliaran su cobertura⁴. Este sistema se perfeccionaría y desarrollaría más adelante y daría origen a los formatos Digital Video (DV).

Apareció en 1983 el formato de Video de 8 mm para el sector doméstico. Panasonic presentó el mii, un formato de video en componentes que no es compatible con su predecesor m y que pretendía igualarse en calidad y prestaciones al formato Betacam sp. Las mejoras fueron: un aumento del diámetro del tambor de las cabezas; disminución del ancho de grabación de las pistas de luminancia y crominancia, y modificación del sistema de enhebrado de la cinta que toma el modelo utilizado en el formato U-matic. Disponía de dos pistas de audio longitudinales y otras dos en fm (AFM), mejoró la relación señal/ruido al utilizar cintas de metal, y la duración podía llegar a los 90 minutos de grabación.

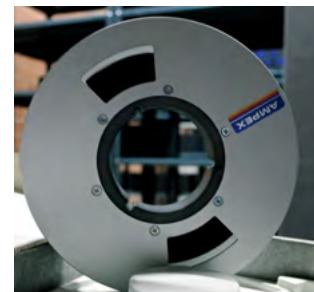
Todos estos desarrollos representaron un avance fundamental en la captura de la imagen electrónica y determinaron, en buena medida, la aparición de los diferentes procesos de conservación que se darían posteriormente. La base de la digitalización de materiales audiovisuales para preservación está en la captura de los formatos electrónicos analógicos. La interpretación de las señales de luz y color y la detección de los defectos o errores de imagen inherentes a estos soportes se dieron gracias a la intervención y el análisis de este tipo de cintas. Gracias a ello, cada vez se puede acceder con más precisión a colecciones audiovisuales cuyo formato nativo es analógico.

Dígitos infinitos

En 1986, la SMPTE aprobó el formato de grabación digital magnética d-1 creado por Sony como formato de grabación digital y de intercambio de contenidos a nivel mundial. Estaba basado en la norma ITU-R 601 4:2:2 (1982). Esta información es fundamental conocerla para aplicarla en procesos posteriores de restauración digital que se quieran realizar a los archivos, pues establece algunos parámetros de color necesarios para acercarse de manera correcta a la reconstrucción fiel del archivo original. El d-1 se trataba de video digital en componentes (segmentado) sin compresión. Este formato está considerado como el de mayor calidad, robustez y fiabilidad.



II Primer formato de grabación de video en casete. Cinta U-matic de 3/4 de pulgada, de 1971.



II Cinta de carrete abierto de 1 pulgada tipo c, utilizada hasta finales de los años noventas del siglo xx.



II Casete de formato d2 de 3/4 de pulgada, antecedente de la grabación electrónica digital.

La definición era de 720 x 600 píxeles y el casete que utilizaba tenía una cinta de un ancho de 3/4 ". Con este formato se introdujeron los conceptos básicos de la grabación digital y la frecuencia de bits o cantidad de información del formato d-1, en lo respectivo al video es exclusivamente de 172,8 Mbits/s.

En 1987 apareció la modificación mejorada del Betacam, el Superior Performance (Betacam sp). Posteriormente vendrían todas las transformaciones tecnológicas que darían nacimiento a los formatos y soportes digitales. Aparece en 1988 el d-2 (igualmente con cinta de 3/4 de pulgada) y sus evoluciones posteriores, como el d-3 y subsiguientes que ya cambiarían a un ancho de cinta de 1/2 pulgada. Paralelo a este desarrollo de los formatos d, se daría la evolución del Betacam Digital y lo siguientes HDCAM y HDCAM-SR.

En 1995 se introduce el Digital Video (DV, en sus versiones DVCAM, DVCPRO y MINIDV), uno de los formatos más complejos en temas de

conservación, pues su estructura es bastante frágil y representa un reto mantener sus características originales de luz y color. La cinta es muy sensible a los cambios de temperatura y humedad relativa y, en procesos de digitalización, genera muchas dificultades por la cantidad de *dropouts* (errores de imagen) característicos en este tipo de cinta de 1/4 de pulgada.

Con estos soportes en cinta magnética finaliza toda una era de registro electrónico y se entra a la era digital, donde las capturas se hacen en formato digital y se guardan como archivos codificados en datos de ceros y unos en soportes de memoria digital, como lo son las unidades de disco duro. Se entra así, de nuevo, en una etapa difícil para la conservación, pues si antes se buscaba preservar un formato físico y su contenido, ahora el formato deja de existir y los contenidos son interpretaciones en ceros y unos de imágenes y sonidos que representan todo el desarrollo histórico de una sociedad.





Interior de un casete de VHS con cinta de 1/2 pulgada, de 1976.

Error de lectura de imagen, muy frecuente en la digitalización de las cintas DV y MINIDV.

Cartucho de cinta LTO 7, soporte ideal para la conservación a mediano plazo.

El futuro de la preservación y las nuevas tecnologías

Conceptualmente, la digital es una cinematografía o registro audiovisual sin soporte. En las nuevas formas de grabación de imágenes y sonidos, los soportes, sean cintas, discos, tarjetas o cualquier otro dispositivo, no agregan —ni deberían hacerlo— nada a las características de las piezas audiovisuales. Por lo tanto, las entidades y profesionales dedicados a la preservación se ven hoy enfrentados a un concepto totalmente nuevo de conservación: en un mismo soporte —por ejemplo, un disco duro o una cinta LTO— se pueden conservar varias obras o diferentes versiones de una misma pieza audiovisual, en diferentes formatos, resoluciones de imagen, color y con diferentes posibilidades de sonido. Los soportes se están haciendo invisibles y bastante vulnerables —un disco duro tiene un tiempo de vida útil estimado en 5 años— y esto está generando un cambio fundamental en las metodologías y flujos de trabajo que deben asumir los archivos, ¿hacia dónde va el cambio? Todavía la respuesta está en desarrollo.

Establecer la metodología de trabajo es uno de los factores esenciales en la efectividad de procesos de conservación y preservación, teniendo muy en cuenta la conexión que debe existir entre cada una de las etapas. De esta manera se logra garantizar a mediano y largo plazo una correcta conservación del material audiovisual.

La avalancha de cambios tecnológicos que se produce día a día es uno de los retos más importantes para hacer sostenible los contenidos audiovisuales en un archivo digital y lograr su conservación a largo plazo. Los diseñadores de soportes para los archivos codificados en forma binaria no garantizan que la duración de los mismos sea mayor a treinta años. El único soporte audiovisual que tiene una confiabilidad en su duración igual o mayor a los cien años es el negativo fílmico.

Según los fabricantes, y con base en la experiencia de los archivos mismos, los soportes actuales donde se almacena la información digitalizada tendrían la siguiente duración:

- Discos duros: 3 a 5 años.
- Dispositivos ópticos: 10-15 años.
- Dispositivos de cinta (tipo LTO 6): 30 años.

Otra variable que determina la permanencia en el tiempo de los contenidos en los diferentes formatos de los soportes es la que tiene que ver con las condiciones ambientales donde estos se almacenan. Lo que más afecta su supervivencia es la humedad relativa cuando se encuentra superior a un 45%, bastante común en muchas de las regiones tropicales; de ahí la importancia de crear conciencia para el establecimiento y aplicación de políticas de conservación audiovisual en estas regiones.

Los tiempos de durabilidad de los soportes físicos anteriores a la tecnología actual de datos permiten resaltar varias prácticas que son recomendables para la creación de una política de conservación y preservación a mediano plazo, estas son:

- Reconocimiento de la necesidad de migración de los datos a nuevos soportes físicos a lo largo del tiempo (principalmente, los contenidos que estén almacenados en discos duros).
- Creación de una estructura básica que permita la generación de copias de seguridad.
- Duplicidad de las copias en diferentes soportes físicos.
- Control de calidad periódico (cada 6 meses en promedio), chequeo de integridad (conteo de bits). Es importante

resaltar que, en lo referente a conservación, no existen a la fecha sistemas o métodos para evaluar los daños físicos o pérdidas de información que, con el paso de los años, se dan sobre los soportes digitales actuales.

La información complementaria que suministran los materiales audiovisuales es una de las herramientas principales para la correcta interpretación de los soportes y formatos, la cual busca garantizar la correcta preservación y acceso, determinando la selección de los flujos de trabajo más adecuados para cada caso. ¿Cuál es esta información complementaria? Se trata de los metadatos, es decir, los datos sobre los datos; un conjunto de especificaciones de carácter técnico, descriptivo y administrativo presentes en cada archivo digital que deben ser tenidos en cuenta y valorados para la correcta conservación de los contenidos digitales.

Con la implementación de los archivos audiovisuales digitales se hizo necesaria la creación de un máster o copia maestra para cada archivo, que está directamente relacionada con los metadatos; con ello se busca crear facilidades de distribución y acceso público al contenido audiovisual.

Los procesos de restauración de las obras y registros audiovisuales se ubican en una delgada línea ético-técnica, donde fácilmente

se pueden confundir la interpretación visual objetiva de las características de la imagen de las obras y registros, con una subjetividad inconsciente, generando muchas veces una nueva obra desde la luz y el color, en últimas, reinterpretando lo que puede representar una alteración sustancial de la pieza original.

De otro lado, en los procesos de conservación y preservación, el conocimiento y la precisión en el lenguaje técnico garantizan, al menos en parte, un correcto desarrollo del flujo de trabajo en esta era de los píxeles.

Igualmente, la correcta elección del formato de datos será la clave para la planificación de la infraestructura de almacenamiento necesaria para la creación del archivo digital —que a su vez depende de la naturaleza y características particulares de cada acervo—. Algunas condiciones básicas a tener en cuenta al momento de tomar decisiones en relación con el tipo de archivo audiovisual digital que se quiere crear son:

- Utilizar un formato de datos estándar y abierto, es decir, que no sea propietario y sea compatible con el uso y operación de los distintos sistemas actuales.
- El formato de datos elegido se debe crear sin ningún tipo de encriptación para garantizar la reproducción y transcodificación futura.
- Elegir un formato sin pérdida de calidad (*lossless*), pero con niveles de compresión

que aseguren la máxima calidad de representación visual. Este será el archivo maestro de imagen digital.

- El uso posterior de un contenedor de archivos será muy eficaz para empaquetar la imagen, el sonido, los subtítulos, las versiones, los metadatos, etc.
- El JPEG 2000 y el MXF se han convertido en una opción de formato digital estandarizado, por reunir todas las características anteriormente nombradas y ha permitido unificar algunos criterios (en especial, el relacionado con el nivel de compresión y la profundidad de color), por parte de las empresas fabricantes y los usuarios.
- Internet (la nube, que finalmente es un gran servidor físico) es solo una de las opciones y nunca debe ser la única para conservar una copia de cualquier acervo audiovisual.
- Planificar estrategias de migración y renovación de las plataformas digitales (servidores, aplicaciones, sistemas operativos, reproductores o *drivers*).

Es evidente que el término “conservación” —con el que se piensa de manera subjetiva en décadas y siglos de permanencia— está completamente reñido con el ritmo de renovación de las tecnologías y de las prescripciones en las ventanas de difusión de los contenidos. Mantener la compatibilidad para la recuperación y reproducción de los archivos

digitalizados obligará a la búsqueda de estrategias que permitan la migración periódica de los datos y este será el reto principal para los preservadores audiovisuales en el mediano y largo plazo. Pese a todas las dificultades que estos procesos implican, son mayores los beneficios que reporta la digitalización de los archivos audiovisuales, principalmente, con las facilidades de acceso y difusión que se generan, las múltiples posibilidades de restauración digital y la facilidad para desarrollar trabajo en línea de manera compartida.

Son muchas las reflexiones que quedan abiertas y un panorama de incertidumbre que lleva a estar cada vez más atentos a los cambios. Hoy salió un códec nuevo. El disco duro funcionó bien hasta ayer. El LTO 7 garantiza solo treinta años. El archivo de hace dos años ya no se puede leer en este equipo. Este nuevo software servirá únicamente por dos años. Estas son algunas de las realidades del día a día en el proceso de conservación y preservación audiovisual. ¿Y ahora qué? ¿Cómo vamos a guardar el material audiovisual? ¿Qué códec, qué formato, qué soporte? ¿Podremos garantizar su acceso y preservación por lo menos cincuenta años? ¿Seremos capaces de preservar nuestra memoria audiovisual por más de un siglo? 

Referencias

AA. VV. *Almacenamiento y preservación de archivos audiovisuales. Algunas aproximaciones. México: AVPreserve y Fonoteca Nacional de México. CONACULTA, 2014.*

Amo García, Alfonso del. *Clasificar para preservar. España-México: Filmoteca Española, CONACULTA y Cineteca Nacional, 2006.*

Bordwell, David. *Pandora's Digital Box. Films, Files, and the Future of Movies.* Wisconsin: The Irvington Way Institute Press Madison, 2012.

Jong, Annemieke de; Beth Delaney y Daniel Steinmeier. *OAIS Compliant Preservation Workflows in an AV Archive. A Requirements Project.* Holanda: The Netherlands Institute for Sound and Vision Beeld en Geluid, 2013.

Lyons, Bertram. “What is the chemistry of digital preservation?”. En el blog avpreserve.com. En línea. ●

The Science and Technology Council of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. *The Digital Dilemma. Strategic Issues in Archiving and Accessing Digital Motion Pictures Materials*, 2007. En línea. ●

UNESCO/PERSIST Content Task Force. *The UNESCO/PERSIST Guidelines for the selection of digital heritage for longterm preservation*, 2016. En línea. ●



LYONS



SCIENCE



UNESCO

El patrimonio audiovisual, un activo de la memoria nacional

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

El patrimonio audiovisual, un activo de la memoria nacional

Audiovisual heritage, an asset for national memory

Por Rito Alberto Torres Moya

Palabras clave: preservación, restauración, versión, *Odipe*, *Inravisión*, **Dos ángeles y medio**, Acevedo e Hijos.

Resumen: este artículo nos introduce en la preservación de las películas cinematográficas en soporte fílmico. Aborda la importancia de la restauración fotoquímica y digital cuyo resultado produce una versión de un original, que se duplica o trasfiere a un nuevo elemento para dar acceso y reutilización al patrimonio audiovisual. Se examinan algunos de los proyectos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, que realiza en asocio con la Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC); uno de los cuales es la intervención del Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de *Inravisión*.

Keywords: preservation, restoration, version, *Odipe*, *Inravisión*, **Dos ángeles y medio**, *Acevedo e Hijos*.

Abstract: This article introduces the readers to the preservation of cinematographic movies on film. It discusses the importance of photochemical and digital restoration, whose result produces a version of the original, which is then duplicated or transferred onto a new element in order to make the audiovisual heritage accessible and reusable. The text examines some of the projects led by the *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano* in association with the National Radio and Television of Colombia (RTVC), one of which is the intervention of the Colombian Film Archive (*Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano*) at *Inravisión*.

Preservación, restauración y conservación

► **1**• La legislación de derechos de autor considera “autor a aquella persona creadora de una obra científica, literaria o artística, expresada por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, inventado o por inventar”. “Propiedad Intelectual” entrada del blog *Comunicapuntos*. *Todo sobre los contenidos del Grado de Comunicación Audiovisual*, comunicapuntos.wordpress.com, 20 de junio del 2014.

► **2**• “De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno”. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 27.

Los archivos audiovisuales enfrentan diversos retos relacionados con la protección del acceso al patrimonio que estos preservan. Tal es el caso de la conservación de las obras y registros y la disponibilidad para su uso y reutilización. El deterioro gradual de los materiales que constituyen los soportes analógicos, unido a la obsolescencia técnica generada por las dinámicas de la innovación tecnológica, obliga a una eterna migración de los formatos digitales; estas son las variables más destacadas sobre las cuales se articulan las acciones que, en la mayoría de los casos, resultan insuficientes para atender la preservación de los diversos acervos, colecciones y fondos audiovisuales.

La obra cinematográfica es el *ítem* más elaborado de la lista de opciones en que se despliega la creación audiovisual. Los productos audiovisuales, además de presentarse en las formas tradicionales, se han ido diversificando en lo que desde el ámbito jurídico se denomina como «lo inventado o por inventar»¹. Los diversos dispositivos tecnológicos permiten acceder a los contenidos audiovisuales y relacionarlos entre ellos, recrearlos y reutilizarlos en un universo de formatos narrativos en evolución. Esta certidumbre que muestra la legislación, en busca

de proteger los derechos patrimoniales de los autores sobre sus creaciones, proyecta desde el término «lo inventado o por inventar» un horizonte, que si entendemos el sentido de esta «sentencia» suena a «sin límites», a partir del cual debemos vislumbrar el alcance de la preservación, restauración y conservación del patrimonio audiovisual.

La restauración fotoquímica y digital de la obra cinematográfica tiene como referente el paradigma que considera al cine como parte de las artes de la reproducción técnica, es decir, se relativiza el concepto de originalidad y autenticidad, porque el producto es una versión que copia, transfiere, replica o restaura desde otro el original, la matriz; el resultado de una restauración se constituye en la versión de ella, es el (nuevo) máster desde el cual se elaboran las copias. No se considera el regreso al soporte primigenio, sino la conformación de un nuevo elemento que puede ser duplicado, convertido, codificado, comprimido cuantas veces sea necesario, tal como el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) lo había enunciado en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, al referirse al registro fotográfico de imagen fija².

El proceso fotoquímico a partir del soporte filmico en película de emulsión negativa, una vez revelado, da origen a las copias de exhibición, pero ese original en negativo se va

deteriorando paulatinamente hasta hacerse inutilizable. Entonces, para obtener una copia del negativo original se requiere, mediante un proceso óptico-mecánico, duplicarlo a un nuevo negativo “original” en cinta filmica, del cual resultará una nueva matriz en cine para realizar copias para la exhibición. Este paso, aunque busca trasladar las mismas características del primer máster negativo, es un paso a otro soporte, a un nuevo material; de forma más severa esto ocurre al escanear el material filmico mediante la captura de la imagen y el sonido contenidos en cada fotograma, para convertirlos en código binario, conforme a un formato de archivo escogido entre los determinados por diversos estándares.

Al ser transferida la obra cinematográfica desde un original filmico a un conjunto de archivos digitales para convertirla en una matriz digital, tras diferentes procesos a los que tiene que someterse el contenido de imágenes y sonidos, se crea una versión que se conforma como el original “remasterizado”. Esta es una condición inherente, no contingente, para las obras del patrimonio audiovisual. No ocurre lo mismo con otros patrimonios, como el arquitectónico o el “artístico”; cuando se restaura una escultura o una pintura se busca devolverle al objeto mismo todos los atributos y características que tuvo por primera vez.

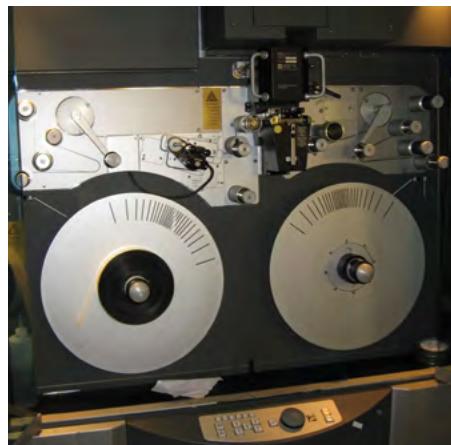


► **3**• Cámara Ernemann, modelo 1910, con la cual se capturaron las primeras imágenes en movimiento del cine nacional por los Hermanos Di Domenico. Colección: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Foto: Rito Alberto Torres.

El modelo de la restauración de las obras de arte conocido como “restauración filológica”, que tiene su fundamento, entre otros, en los escritos del historiador italiano Cesare Brandi (1906-1988), es aplicable a la obra cinematográfica y, por extensión, al patrimonio audiovisual. Tiene validez su argumentación en muchas afirmaciones, tanto en lo concerniente a la investigación previa a cada intervención, como a la responsabilidad ética que implica toda acción de restauración³.

Un elemento que obliga a los archivos filmicos a duplicar los elementos materiales que tienen en sus acervos es que, en realidad, las unidades que los constituyen son sobre todo copias en el tipo de película de

► 4 • Rito Alberto Torres Moya y Myriam Rosalba Aponte Melo, *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, Bogotá: Ministerio de Cultura y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010.



▣ Unidad de captura de imagen, *gate*, de un telecine escáner del modelo Data Spirit 2K. Con este sistema se realizó hasta el 2014, en Cine Color Colombia, la digitalización, desde soporte fílmico, de las películas pertenecientes a los primeros años del cine nacional.

emulsión positiva, con un porcentaje mucho menor de materiales en película negativa. Al seguir el modelo clásico de la preservación fotoquímica, el único que existió antes del escaneo para conformar archivos digitales, se tenían que obtener internegativos a partir de las copias para producir nuevos elementos físicos restaurados, matrices a “imagen y semejanza” del antecedente que le da origen y que reemplaza. La preservación y conservación se complementan y en su momento de mejor aplicación se corresponden porque para preservar esa materialidad de los contenidos audiovisuales se requiere el control de las

condiciones de almacenamiento que ayudan a conservar la integridad y las características intrínsecas de contenidos audiovisuales.

La restauración audiovisual es una práctica de la aproximación que depende en su ejecución de unos procesos que se fundamentan en la investigación para conocer todos los aspectos relacionados con la obra o registro que se busca conservar y la evaluación de todos los métodos disponibles para la intervención; ello no excluye un sentido de la experimentación creativa para lograr una versión que nunca será la final o la última, pero que puede ser, en ese momento, la más cercana a la que se conoció por primera vez.

Para detallar los procesos generales de intervención de las obras y registros audiovisuales con fines de archivo se puede consultar *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, publicación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano que está disponible en Internet⁴. Un resumen de las etapas en la restauración de una obra cinematográfica que deben tenerse en cuenta ilustra la trazabilidad del flujo de trabajo que, como en una línea de montaje y fabricación, recorren unos contenidos de imágenes y sonido antes de ser puestos para el uso y reutilización.

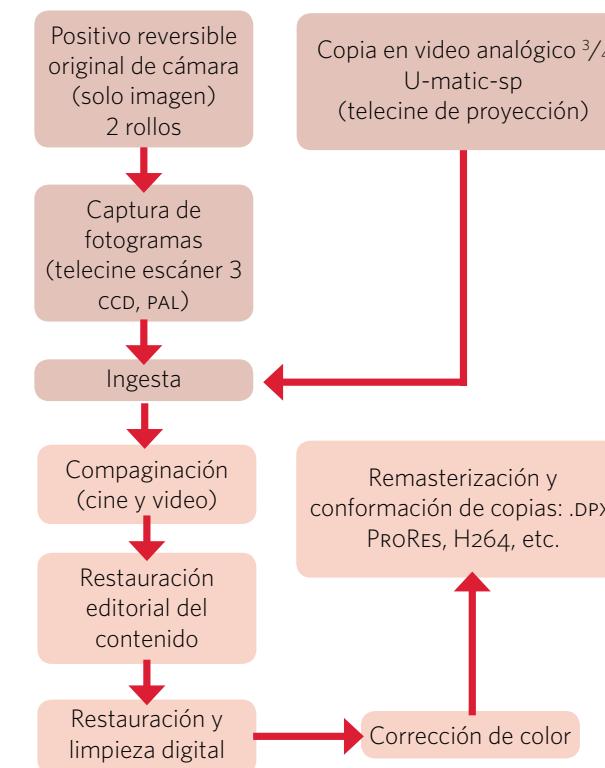
- Restauración de la funcionalidad mecánica: recuperación del soporte en sus características físicas.

- Restauración fotoquímica: paso de la imagen por el método de la ventanilla húmeda para reducir rayas y abrasiones antes de la duplicación.
- Duplicación fotoquímica: obtención en un nuevo soporte fílmico por contacto o por duplicación óptica.
- Escaneo: captura de la imagen de los fotogramas del soporte fílmico.
- Limpieza y restauración digital: en el primero de estos dos procesos, se quitan los defectos y suciedades presentes en la imagen y el sonido; en el otro, se restituyen fragmentos de imagen e información perdida.
- Colorización y etalonaje digital: están contemplados en los procesos de restauración digital, pero para mostrar los diferentes estadios que debe pasar la obra audiovisual los describiremos de manera esquemática: la colorización es la restauración de los colores según la paleta original; en el caso de blanco y negro se consideran las gradaciones entre tonos como un color. El etalonaje es la calibración de la cantidad de luz con que deben ajustarse las imágenes.
- La masterización es la conformación de copias en los formatos digitales requeridos.
- *Film out* es una opción de seguridad que da un salto al pasado porque se

trata del proceso de impresión de un nuevo máster, en fílmico, a partir de los archivos digitales.

En el siguiente diagrama se resume el proceso realizado para la restauración desde fílmico y video de la película experimental **María** del pintor cartagenero Enrique Grau (1920-2004).

DIAGRAMA DEL FLUJO DE TRABAJO PARA LA PRESERVACIÓN DE MARÍA (ENRIQUE GRAU, 1966)
SOPORTES ORIGINALES: 8 MM Y COPIA EN VIDEO



► 5 • Solo dos ejemplos de los innumerables archivos audiovisuales disponibles en Internet que muestran la diversidad en su origen son: www.britishpathe.com, con “85.000 películas de significado histórico y cultural” del noticiero cinematográfico British Pathé (1910-1970) y cinematecaecuador.com/, la Cinemateca Digital del Ecuador, que comenzó en diciembre del 2015 y donde “podrás conocer 100 años del cine y el video ecuatoriano”.

Sin embargo, los adelantos tecnológicos disponibles para la producción audiovisual avanzan con una dinámica que no se concilia con los procesos de conservación. La gigantesca cantidad de manifestaciones audiovisuales que hoy se produce se opone a una realidad que está determinada por los recursos económicos y el nivel de desarrollo y de apropiación tecnológica de cada sociedad y nación. Por lo tanto, hay diferentes valoraciones para los patrimonios audiovisuales de acuerdo con su origen territorial, social, económico, artístico y político. Todo lo anterior debe considerar las especificaciones técnicas con que fueron conformados, lo que se proclama ahora como intangible e inmaterial de los sistemas de almacenamiento para la conservación de los contenidos en ceros y unos o, si se prefiere, la denominada y categorizada “información digital”, se impone la materialidad de algunos soportes que permiten asegurar, por lo menos durante los próximos años, la preservación y la disponibilidad de un patrimonio audiovisual digital o digitalizado.

Para resistir el paso del tiempo, la conservación como estrategia de archivo requiere de unos soportes materiales. En el pasado, el soporte material analógico —la cinta fílmica y magnética— permitió fijar y almacenar el patrimonio audiovisual y asegurar su permanencia. La presente era digital permite el acceso a los archivos de manera inmediata al

acudir a la información convertida en código binario y “almacenada” principalmente en unidades de memoria, como “discos duros”, cuya última encarnación ha pasado de la modalidad magnética al “estado sólido”. Gracias a la disponibilidad para el acceso y uso de este material, la conservación logra su sentido al no ser un fin en sí misma, sino un medio para alcanzar la accesibilidad permanente al patrimonio.

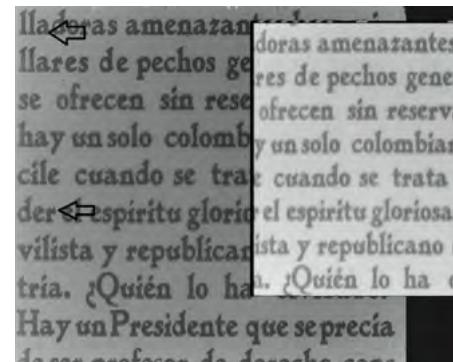
La tendencia actual es disponer en repositorios digitales con acceso, por medio de Internet, al patrimonio audiovisual de manera legal y ordenada por parte de las instituciones, y de forma aleatoria y espontánea por cada ciudadano u organización social que emprende esta acción. Se puede consultar y visionar al instante una cantidad considerable de películas, registros del patrimonio audiovisual universal presentadas a través de portales en Internet donde se encuentran disponibles un sinnúmero de imágenes en movimiento de diverso origen, época, idioma e índole⁵.

Una vez logrado el acceso a los fondos y colecciones audiovisuales mediante Internet, se impone la necesidad de asegurar la perdurabilidad de su disponibilidad, para lo cual se pone en marcha el proceso de conservación que requiere de un respaldo o *back up*, una materialidad física y un espacio para el almacenamiento. Por eso subsiste, en la

llamada —de manera imprecisa— “era de la inmaterialidad e intangibilidad”, el almacenamiento de datos en lenguaje binario en cinta magnética, en cartuchos que se conocen como LTO (*Linear Tape Open*) capaces de almacenar grandes volúmenes de información. Para mantener una conservación fiable y segura se aplican por lo menos dos de los principios de “protección digital”: el de redundancia y el de dispersión. Para ponerlos en práctica se requieren copias espejo en otras unidades materiales, es decir, más soportes de la misma información para asegurar su salvaguardia; estas copias deben ubicarse en espacios físicos y geográficos distintos al lugar donde reside la primera copia.

Avances en la recuperación del patrimonio audiovisual colombiano

En Colombia, los procesos de preservación de los materiales únicos en soporte fílmico se han realizado duplicando los rollos en nitrato⁶ correspondientes a las producciones recuperadas, cuya fecha de estreno es anterior a los años cincuenta del siglo pasado, mediante el paso a acetato para tener negativos y una nueva copia: como es el caso del Archivo Acevedo⁷. Con estos mismos negativos, en base de acetato, en 2012 se obtuvo la versión digital en alta resolución de una selección de catorce horas del Archivo Acevedo.



► 6 • Fotograma del documental **8 de junio de 1929** (Acevedo e Hijos, 1929). Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo.

En el recuadro pequeño en fondo blanco se puede ver la imagen de video capturada mediante telecinado en resolución estándar, que era la única disponible hasta 2012. En el cuadro del fondo, más oscuro y de mayor tamaño, está el mismo fotograma escaneado en resolución de alta definición. Las flechas indican toda la información que no se capturó con el proceso anterior y que ahora se ha rescatado.

A partir del año 2008 se implementó el depósito legal⁸ a las películas que obtienen la resolución del Ministerio de Cultura como películas de producción nacional. Esto permitió, hasta el año 2012, que se recibieran rollos en soporte fílmico de las películas colombianas estrenadas en salas de cine. Desde el 2013, ante la generalización de la proyección digital,

► 6 • “Nitrato de celulosa, primer material de película flexible y transparente, conocido comercialmente como celuloide. [...] tuvo que ser sustituido por ser químicamente inestable y muy inflamable”. Rito Alberto Torres Moya y Myriam Rosalba Aponte Melo, *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, ob. cit., p. 27.

► 7 • El Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo que preserva y conserva la Fundación comprende obras y registros cinematográficos de ficción, documentales, noticieros, películas institucionales, educativas y de publicidad, desde 1915 hasta 1955. En este archivo se encuentran fragmentos de las películas de los pioneros de la filmación en Colombia: los hermanos Francesco y Vincenzo Di Domenico. El más representativo de su autoría y el más antiguo que se conserva es **La fiesta o procesión del Corpus** (Domenico, 1915). Véase: En línea.



► 8 • “Depósito legal es el acto de entregar ejemplares

de obras audiovisuales producidas en el país a las entidades, cantidades y plazos fijados en la ley, para garantizar su conservación, guardar la memoria de la producción audiovisual y acrecentar el patrimonio cultural de la Nación". Rito Alberto Torres Moya y Myriam Rosalba Aponte Melo, *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, ob. cit., p. 59.

► 9 • Para un detallado recuento de las etapas iniciales de la televisión en Colombia véase Lina Ramírez, "El gobierno de Rojas y la inauguración de la televisión: imagen política, educación popular y divulgación cultural", *Historia Crítica* 22 (diciembre 2003). En línea.



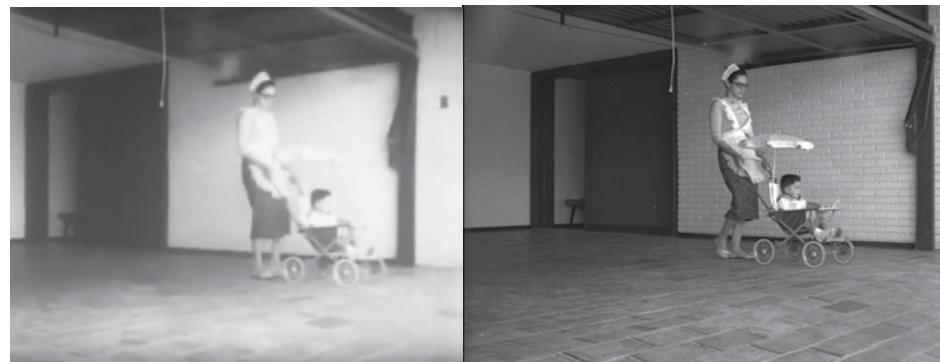
estos largometrajes se reciben en archivos digitales en discos duros, en el formato DCP (*Digital Cinema Package*). En el 2016, el procedimiento se actualizó con el fin de asegurar que el formato en data que contiene la obra cinematográfica no tenga la compresión de imagen del dcp y que se pueda guardar en cartuchos de cinta magnética del tipo LTO.

No podemos terminar este breve recuento de los procesos de preservación, restauración y conservación de las imágenes en movimiento, que hemos ilustrado con ejemplos referentes al patrimonio audiovisual nacional, sin referirnos a los acervos de la televisión pública nacional.

Los archivos en cinta filmica y magnética se mezclan y hacen parte de los registros audiovisuales de los primeros años de la televisión pública en Colombia y curiosamente se entrelazan con los archivos sonoros de la radio. En sus comienzos, la televisión nació administrativamente de la Radiodifusora Nacional de Colombia como una dependencia. En los orígenes de nuestra televisión se encuentran también instituciones del Estado como la Oficina de Información y Prensa del Estado (ODIPE), organizada con ese nombre en 1952 cuando Laureano Gómez era presidente de la República. Esta oficina contaba con una infraestructura técnica de equipos cinematográficos, y producía documentales institucionales y películas turísticas. En 1954,

la gestión de ese primer "cine oficial" entraría a formar parte de la Dirección de Información y Propaganda; este fue el cambio de prensa a propaganda del Estado y desde allí se gestó la puesta en marcha de la televisión pública colombiana. En 1955, mediante decreto 101 firmado por (el teniente general, jefe supremo) Rojas Pinilla, se reorganiza esta agencia gubernamental y se crea una dependencia con el nombre de la Televisora Nacional, con un departamento específico de cinematografía con laboratorio fotoquímico de revelado y copiado⁹.

Por lo tanto, este acervo cinematográfico que se incorporó a la creación, en el año 1963, al ente público que sucedió a la Televisora Nacional, el Instituto Nacional de Radio y Televisión de Colombia (INRAVISIÓN), en titularidad y tenencia de rtvc desde 2005, bajo custodia y gestión de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y que sobrepasa las doce mil unidades de rollos en cine, tiene obras y registros producidos antes de que se organizara la televisión y las películas producidas en los primeros años de la Televisora Nacional. La gestión de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha recibido el apoyo del Ministerio de Cultura del 2010 al 2015; y por eso se han realizado los procesos de inventario especializado y verificación técnica de los soportes, realizando hallazgos como el del 2014, cuando se encontraron los negativos



► Fotograma de **Dos ángeles y medio**. A izquierda, se ve la captura del fotograma sin restauración desde el negativo. A derecha, los ajustes del proceso de restauración digital logran mayor definición y contraste en la imagen.

completos de **Dos ángeles y medio** (Demetrio Aguilera Malta, 1958).

La cinta en acetato con recubrimiento magnético se vino a usar en INRAVISIÓN a partir del año 1964¹⁰. Sin embargo, como también es sabido por la comunidad de archivistas e interesados en la memoria televisiva, las prácticas de conservación de la programación de televisión no se dieron de manera inmediata después de la implantación de la cinta de video. Factores económicos, como el alto costo de la misma, y culturales determinaron que el archivo con fines de reutilización, memoria e historia de los productos televisivos de producción nacional se implementara algunos años después de la llegada del soporte en cinta magnética. La preservación de los soportes en cinta de carrete abierto

de dos pulgadas, de las cuales sobreviven algunas unidades, y en casetes en formatos U-matic y Betacam SP, que son la mayoría de los elementos del archivo en video de inravisión, hoy parte de RTVC Señal Memoria, es una tarea emprendida en años muy recientes y ha contado con el acompañamiento, mediante convenio, de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

La restauración de los activos audiovisuales considerados como patrimoniales e identificados por su valor artístico e histórico debe ser, principalmente, una intervención controlada de la imagen y el sonido que se realiza para recuperar o convertir el contenido y su representación, que se empeña en obtener una aproximación —lo más cercana posible— a la versión de la obra tal y como se

► 10 • INRAVISIÓN 30 años. Informe General 1954-1984 (Bogotá, 1984), citado en el Catálogo de la exposición "Visualizar 92, Cine, Televisión y Video", *Video Boom, un país en el espejo*, p. 16.

dio a conocer en la época de su producción y exhibición.

Este recuento que combina descripciones de los procesos técnicos con demostraciones de su aplicación al contexto nacional de preservación, restauración y conservación del

patrimonio audiovisual colombiano, busca destacar la importancia que tiene la memoria audiovisual para la construcción de Nación, la cual, gracias al empeño de instituciones y personas, está ahora visible y disponible para acceso y uso. 

Referencias

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Filosofía del arte y de la historia, pp. 17-57. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

British Pathé. Página web: www.britishpathe.com.

“Cinemateca Digital”, sección de la página web de la Cinemateca Nacional del Ecuador. Página web: cinematecaecuador.com/Cinemateca/.

“Propiedad Intelectual” entrada del blog *Comunicapuntos*. *Todo sobre los contenidos del Grado de Comunicación Audiovisual*, comunicapuntos.wordpress.com, 20 de junio del 2014.

Ramírez, Lina. “El gobierno de Rojas y la inauguración de la televisión: imagen política,

educación popular y divulgación cultural”. *Historia Crítica* 22 (diciembre 2003) pp. 131-156. Bogotá: Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes. En línea. ●

Torres Moya, Rito Alberto y Myriam Rosalba Aponte Melo. *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*. Bogotá: Ministerio de Cultura y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010. En línea. ●

Visualizar 92 Cine, Televisión y Video. Video Boom, un país en el espejo. Catálogo de la muestra. Bogotá, 1992.

Filmografía

Grau, Enrique. **María**. Colombia, 1966, 90 min.

Acevedo e Hijos. **8 de junio de 1929**. Colombia, 1929. 6 min. En línea ●

Aguilera Malta, Demetrio. **Dos ángeles y medio**. Colombia, 1958. 72 min.



RAMÍREZ



TORRES MOYA



ACEVEDO E HIJOS



Formación en patrimonio audiovisual

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

Formación en patrimonio audiovisual

Education in audiovisual heritage

Por Guillermo Forero Cruz

Palabras clave: patrimonio audiovisual, formación en patrimonio audiovisual, patrimonio audiovisual Colombia.

Resumen: a partir de la cultura audiovisual, la sociedad de la información y la revolución digital, este artículo muestra la importancia de la formación en patrimonio audiovisual, como alternativa fundamental para fortalecer y conservar la cultura; además, plantea la necesidad de asumir una visión holística e interdisciplinaria que permita valorar los “activos audiovisuales” como recurso para el progreso y elemento esencial de la memoria e identidad de individuos y pueblos. También indica cursos de acción al sugerir caminos para que el tema sea integrado en la educación e invita a cubrir las necesidades formativas en las nuevas competencias y habilidades que los cambios sociales y tecnológicos reclaman.

Keywords: audiovisual heritage, education in audiovisual heritage, Colombian audiovisual heritage.

Abstract: By taking audiovisual culture, information society, and digital revolution as starting points, this article shows the importance of education in audiovisual heritage as a fundamental alternative to strengthen and preserve culture. Additionally, it poses the need to assume a holistic and interdisciplinary approach that will enable us to evaluate “audiovisual assets” as a resource for progress as well as an essential element to determine the memory and identity of individuals and peoples. It also suggests possible courses of action by showing different ways in which this issue is integrated to education, inviting the reader to cover the needs for education in new competencies and skills demanded by social and technological changes.

►1• “UNESCO llama a preservar el patrimonio audiovisual”, en *un.org*, sección Centro de Noticias ONU, 27 de octubre 2011.

►2• UNESCO, *Actas de la Conferencia General*. 21.ª reunión Belgrado, 23 de septiembre-28 de octubre de 1980, volumen 1, Resoluciones, p. 172.

►3• Koichiro Matsuura, “Mensaje del director general de la unesco, con motivo del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual”, en *unesco.org*, 2008, p. 2.

El patrimonio audiovisual no tiene quien lo forme

No hay peor sordo que aquel que no quiere oír.

Proverbio

El patrimonio audiovisual emblemático del siglo xx se puede perder definitivamente a consecuencia del abandono, el deterioro natural y la obsolescencia tecnológica, afirmó la UNESCO. La directora general de ese organismo, Irina Bokova, señaló en un mensaje por el día mundial de ese patrimonio, que se celebra el 27 de octubre, que el auge de la civilización digital no ha hecho más que acentuar esos retos. Bokova subrayó que la protección de esos documentos requiere la adopción de medidas adecuadas de salvaguardia y entraña también la formación de profesionales... y llamó a redoblar esfuerzos para garantizar la protección de ese patrimonio documental¹.

Esta noticia, aparecida el 27 de octubre de 2011, muestra el interés sobre el tema de la formación en patrimonio audiovisual y nos remite a la sesión plenaria de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) de 1980, que aprobó la “Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de imágenes en movimiento”; en ella se insistió en la necesidad de valorar,

cuidar y preservar el patrimonio audiovisual. Este mismo documento hace referencia al fomento de la investigación y la educación: “se deberían adoptar medidas a nivel nacional para coordinar las investigaciones sobre los aspectos relacionados con la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento, y fomentar las investigaciones encaminadas específicamente a lograr su conservación [...] Se deberían organizar programas de formación relativos a la salvaguardia y la restauración de las imágenes en movimiento que deberían abarcar las técnicas más recientes”².

Veintiocho años después, el 27 de octubre de 2008, el director general de la unesco en su mensaje, cuyo tema fue “el patrimonio audiovisual como testigo de la identidad cultural”, reafirmó la necesidad de la educación especializada en este campo: “La preservación del patrimonio entraña esfuerzos considerables en lo tocante a los documentos escritos e impresos, pero las grabaciones audiovisuales corren un peligro mucho mayor —y de más amplia escala— que los soportes tradicionales. Su conservación se ve amenazada por factores tan diversos como [...] la falta de legislación y de planes de formación para el personal técnico o profesional”³. Estos textos nos muestran que desde hace mucho tiempo el llamado a impulsar la educación y formación en patrimonio audiovisual es reiterativo e insistente pero los oídos permanecen sordos.

En nuestro país unos pocos escucharon el mensaje y dimensionaron el tema: la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, la Fundación Patrimonio Fílmico, el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica-Proimágenes Colombia, la Cinemateca Distrital y el Archivo General de la Nación. Y aunque han comenzado a trabajar para concretar e impulsar la gestión del patrimonio audiovisual, sus acciones han sido insuficientes; son “pañitos de agua tibia” que no curan la enfermedad porque “el gran problema de la preservación y conservación de los archivos audiovisuales en Colombia [...] ha sido la falta de una mirada de largo alcance y de valoración social de los registros históricos y estéticos que son patrimonio. Como consecuencia, hasta 2002, teníamos un acumulado histórico inmenso de obras, colecciones y fondos audiovisuales sin preservar y en inminente peligro de desaparición”⁴, esto agravado por una visión fragmentada del patrimonio audiovisual, pues se habla de archivos cinematográficos, televisivos, sonoros, fotográficos y otros especiales, como categorías independientes y aisladas; ausencia del sector privado que sigue dando la espalda y se destaca por su aislamiento e interés exclusivamente comercial sin proyección ni función social; duplicidad de acción, desarticulación e incoherencia del sector público, por ejemplo, en el diseño y ejecución de políticas que toman rumbos



► Ray Edmondson en el X Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales, Bogotá, 2013. Foto: Carlos Martínez, cortesía: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

a menudo contradictorios. Sobre este último aspecto, tenemos nuestra propia experiencia: tras un juicioso proceso se creó el programa de becas y apoyos para impulsar la cinematografía nacional y el patrimonio audiovisual y cultural; allí tuvieron cabida los estímulos para formación especializada en el sector cinematográfico dirigidos a proyectos de diplomado o módulos de postgrado en diferentes áreas, lo cual dio ocasión para introducir el tema de la preservación en la educación universitaria; de tal modo que nos presentamos y obtuvimos el apoyo para el diplomado en gestión

►4• MINCULTURA, “Preservación y apropiación del patrimonio audiovisual y cinematográfico. Líneas de acción”, en *mincultura.gov.co*, Dirección de Cinematografía.

► 5 • Ana María Matute, “Si ganara el Cervantes daría saltos”, en *El País*, sección Cultura, 16 de noviembre de 2010.

del patrimonio audiovisual, realizado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el 2014. En el 2015, aunque no lo teníamos contemplado —pues los procesos no deben depender permanentemente de las subvenciones—, no podíamos participar, ya que los criterios habían cambiado; solo se admitían propuestas en guion, flujo de trabajo digital (*Digital Workflow*, con mayúsculas) y asistencia de dirección, temas que ahora eran considerados los de vital importancia. “No clasificamos”. La situación refleja la forma de concebir y valorar el tema, de un momento a otro el patrimonio audiovisual dejó de ser prioritario e importante. Vale la pena señalar que para la convocatoria del 2016 el tema de la formación en patrimonio audiovisual volvió a ser incluido.

En el fondo subyace una falta de conciencia sobre la integralidad y valor del patrimonio audiovisual debido a la ausencia en su educación y formación; la sociedad colombiana no sabe que si desaparece este patrimonio perderá conocimientos, historia, cultura, arte... que sucumbirá su identidad, su ser, pues, como dijera la escritora española Ana María Matute, “si pierdes la memoria, pierdes la vida”⁵. La situación se torna más dramática al observar que gran parte de este patrimonio está en manos de particulares o de empresas privadas que tampoco lo valoran ni lo gestionan y si lo hacen los procesos no avanzan o se interrumpen por falta de infraestructura, cono-

cimientos y personal calificado. Se insinúa que el “gran problema” se ha comenzado a resolver, lo cierto es que hasta ahora se comienza a plantear, pues no ha trascendido más allá de los círculos especializados y cada vez más se constata su pérdida irrecuperable.

Uno de los ámbitos al cual no ha llegado el tema es a la universidad. Aunque nuestra época asiste al surgimiento de nuevos fenómenos: globalización, desregularización, prosumerización, hibridación, cultura libre (Lessig Laurence, 2004), *big data* (Couldry Nick y Turow Joseph, 2014), *digital black hole* (Cerf Vint, 2015), entre otros, creando una sociedad que se recompone, que exige una visión estratégica de futuro integrando ciencia, técnica y arte en los campos de actividad profesional; las instituciones educativas, particularmente en la educación superior, parecen olvidar su misión de trazar rumbos de creatividad e innovación y plantear permanentemente formas de abordar problemas y oportunidades; más aún, cuando hay una percepción general de que los perfiles ofrecidos por la universidad no corresponden a las exigencias y necesidades de las empresas.

Tenemos que adaptar las disciplinas a una nueva complejidad del mundo, a una nueva forma de mirar las cosas [...] hay que imaginar las nuevas profesiones [...] situarse en un modelo de adaptación rápida, en un modelo de contexto social que cambia permanentemente y con

*modelos de producción totalmente nuevos [...] la universidad debe resituarse en la configuración de las nuevas comunidades de conocimiento*⁶.

Ante este panorama, la formación en patrimonio audiovisual, como dinamizador de la comunicación, la creación y el arte, toma especial importancia, particularmente por la necesidad de valorar lo propio como elemento determinante de la identidad de los pueblos y por los nuevos escenarios creados por la cultura audiovisual, la revolución digital y la sociedad de la información, lo cual se logra mediante una educación que promueva su conocimiento, gestión y apropiación.

Pero la teoría está muy lejos de la práctica; en la actualidad constatamos que no existe un programa académico a nivel universitario para formar al nuevo profesional que la sociedad del siglo XXI necesita: el gestor de patrimonio audiovisual, un conocedor del valor cultural de lo audiovisual, de las tecnologías; experto en gestión, preservación, conservación, emulación, migración y divulgación; que enfrente el desafío de recobrar, conservar y perpetuar el patrimonio audiovisual. Un profesional cuyo escenario de acción está en organismos especializados, organismos multilaterales, gremios, asociaciones, medios de comunicación, estaciones de radio y televisión, agencias de publicidad, empresas públicas y privadas, archivos, colecciones especializadas, museos, sociedades



► Estudiantes del diplomado en Gestión del Patrimonio Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en visita guiada a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Foto: Guillermo Forero Cruz.

históricas, institutos de investigación, centros educativos, estudios de producción y postproducción, compañías de la industria audiovisual, proveedores de material audiovisual, laboratorios, empresas desarrolladores de software, entre otros. Es un profesional que puede desempeñarse como director, curador, conservador, preservacionista, promotor y ejecutor de proyectos, productor de contenidos en entornos digitales, coordinador y director de operaciones de copiado, emulación y transferencia, especialista en manejo de propiedad intelectual y derechos de autor, docente e investigador. En realidad, se puede desempeñar en todas las actividades en donde la gestión de activos audiovisuales esté presente.

► 6 • Francisco Jarauta, *Desafíos de la Universidad ante los escenarios del futuro*, conferencia, Universidad de Murcia, 2013.

► **7** • Gregory Lukow, “Education, Training and Careers in Moving Image Preservation”, en *amianet.org*, sección Resources and Publications. [La traducción es mía].

► **8** • Josué Lull Peñalba, “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”, en *Arte, Individuo y Sociedad* 17 (2005), pp. 181-182.



▣ Paloma Hidalgo de la Universidad Complutense de Madrid y Televisión Española, en clase de Patrimonio Audiovisual con estudiantes de Comunicación Social, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2014 Foto: Carlos Martínez, cortesía: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

A nivel mundial, regional y local se evidencia una escasez de propuestas, la formación en patrimonio audiovisual sigue siendo el “eslabón perdido”, pues “a pesar de los avances, permanece ausente un ingrediente esencial: la educación universitaria”⁷. Su inclusión en las instituciones educativas es un escenario inexplorado dada la misma novedad del concepto.

La noción de patrimonio audiovisual proviene de la concepción de patrimonio cultural entendido como “el conjunto de manifestaciones u objetos nacidos de la producción

humana, que una sociedad ha recibido como herencia histórica, y que constituyen elementos significativos de su identidad como pueblo [...] e influye en la percepción del destino histórico de cada comunidad, en sus sentimientos de identidad nacional, en sus potencialidades de desarrollo, en el sentido de sus relaciones sociales, y en el modo en que interacciona con el medio ambiente”⁸.

La destrucción y pérdida de valiosos elementos patrimoniales durante la Segunda Guerra Mundial, la aparición de la cultura de masas y el surgimiento de diversas ideas

sobre los bienes culturales motivaron un “nuevo orden” internacional basado en la conservación de la paz y el respeto a los derechos humanos con el fin de educar, promover la cultura y ponerla al alcance del mayor número posible de personas; en ejercicio de esta labor, la unesco desarrolló un concepto y una tipología del patrimonio cultural:

*El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas*⁹.

Con el término de archivos y bibliotecas entraron a la categoría de patrimonio cultural los elementos objeto de su acción: libros, revistas, mapas, planos, dibujos, discos, fotografías, películas, videos, multimedia... que fueron clasificados como patrimonio documental, subcategoría en la cual se incluiría posteriormente el patrimonio audiovisual conformado por “todas las categorías de imágenes en movimiento, registros de audio y vídeo, estén juntos o separados, y los documentos y objetos conexos”¹⁰.

Al comienzo, la educación en patrimonio audiovisual inmersa en los estudios sobre

patrimonio cultural se orientó hacia la colección, recuperación, preservación, archivo y divulgación de películas cinematográficas; enfoque que dio origen al término patrimonio fílmico. Posteriormente, a partir de la declaración de la UNESCO sobre imágenes en movimiento, el concepto se amplió incluyendo la televisión y el video, entonces se comenzó a hablar de patrimonio audiovisual. En 1987, la UNESCO publicó *Curriculum Development for the training of Personnel in Moving Image and Recorded Sound Archives*¹¹, primer paso para llevar el trabajo del archivista audiovisual más allá del conocimiento empírico y acercarlo a la academia al formular y sistematizar un corpus teórico.

En los años noventa, siguiendo la concepción centrada en lo fílmico histórico que valora el contenido y el soporte en sí, su preservación y difusión, aparecieron los primeros programas de pregrado y postgrado en universidades de Estados Unidos y Europa. Ray Edmonson abordó el tema de la historia, la filosofía y los principios, promoviendo el trabajo del “archivador fílmico” como objeto de educación universitaria: “un campo de trabajo especializado que exige preparación y entrenamiento a nivel universitario, con sentido de vocación y compromiso, que involucra habilidades específicas y experticia, visión amplia del mundo, principios y ética. Implica desarrollo continuo

► **9** • UNESCO, *Declaración de México sobre las políticas culturales*, Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. México, 26 de julio-6 de agosto de 1982.

► **10** • Beatriz Mimosa y Noelia Patón Rodríguez, *Patrimonio audiovisual: tipologías y su desarrollo*, en *Archivi Post*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2014.

► **11** • UNESCO, *Curriculum Development for the Training of Personnel in Moving Image and Recorded Sound Archives*¹¹, primer paso para llevar el trabajo del archivista audiovisual más allá del conocimiento empírico y acercarlo a la academia al formular y sistematizar un corpus teórico.

► **12** • Ray Edmondson, “Is Film Archiving a Profession?”, en *Film History* 3 (vol. 7). Film Preservation and Film Scholarship, (otoño 1995).

► **13** • Gregory Lukow, “Education, Training and Careers in Moving Image Preservation”, ob. cit. [la traducción es mía].

► **14** • Gerardo Ojeda Castañeda, *Los archivos audiovisuales en las redes digitales de comunicación para la educación y la cultura*. Informe de investigación y documentación analítica, Ministerio de Educación y Ciencia, Serie Informes 13, España, p. 10

de conocimiento y pasión”¹². Quedaron asentadas las bases del patrimonio audiovisual como objeto de estudio: un concepto y una deontología.

El siglo **xxi**, que trajo consigo fenómenos como la cultura audiovisual, la revolución digital, la economía de mercado y la sociedad de la información, planteó la evolución del concepto hacia una visión integral, por lo cual algunos programas educativos comenzaron a incluir nuevos medios, tecnologías y teorías. A partir del 2000, el tema llegó a las universidades hispanas, específicamente a la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Carlos III. En Latinoamérica, el primer programa académico fue abierto por la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en Colombia, que en marzo del 2014 realizó el Diplomado en Gestión del Patrimonio Audiovisual y en 2015 aprobó la creación de la Maestría en Patrimonio Audiovisual. A nivel nacional los programas educativos en el área no existen y a nivel internacional son contados:

Encontramos solamente seminarios, cursos cortos, cursos de verano o simposios nacionales o regionales. Aunque esto puede ayudar a la generación de educación profesional basada en métodos científicos [...] estos cursos y seminarios, usualmente están enfocados en aspectos prácticos, dirigidos a audiencias muy específicas en períodos de tiempo muy limitados [...] su contenido teórico es escaso e insuficiente y

están orientados a mejorar el desempeño de tareas específicas.¹³.

Este escenario configura la necesidad de plantear la educación en patrimonio audiovisual para promover así mismo su investigación, preservación, gestión y divulgación como aporte a la tarea formativa de la universidad que, a partir del valor histórico, artístico y científico, dé dimensión a la memoria colectiva y promueva cultura y construcción de conocimiento; más aún si tenemos en cuenta que en la civilización actual los contenidos, especialmente los audiovisuales, adquieren gran relevancia social y económica: “es evidente, que los archivos audiovisuales de carácter educativo y cultural, tienen un valor estratégico actual, sea social, económico o comercial, en la reconocida confluencia industrial de los nuevos servicios, materiales o contenidos multimedia interactivos”¹⁴.

El asunto cobra mayor significación al constatar que el patrimonio audiovisual es un tema transversal en el mundo de hoy; la actividad de la humanidad en sus diversos frentes no se puede concebir sin información y comunicación, la cual tiene una característica predominantemente audiovisual. Dado que en la era digital, no solo basta con poseer información, es necesario saber utilizarla; quien la maneje adecuadamente podrá gozar de ventajas estratégicas. De este modo, la gestión del patrimonio audiovisual se convierte en clave

de competitividad y liderazgo; no consiste solamente en recuperar archivos en riesgo por la obsolescencia, se refiere a la competencia para gerenciar la información de ayer, de hoy y de mañana para ponerla en circulación y convertirla en recurso de primer orden para la construcción de conocimiento y progreso. Por ello es urgente cubrir el gran vacío en la formación profesional y propiciar el diálogo interdisciplinar, ofreciendo la oportunidad de potenciar la cultura. Es un aporte para responder a nuevas demandas, servicios y escenarios que desdibujan conceptos, rompen paradigmas y marcan una transformación que va más allá de lo inmediato, al tejer múltiples relaciones y propiciar “procesos que están transformando radicalmente el *lugar* de la cultura en nuestras sociedades: la revitalización de las *identidades* y la revolución de las *tecnicidades*”¹⁵, haciendo “posible una nueva forma de interacción entre la abstracción y lo sensible, al replantear por completo las fronteras entre la diversidad de saberes y de modos de hacer”¹⁶.

La formación en patrimonio audiovisual: un fantasma

No se quién descubrió el agua, pero estoy seguro que no fueron los peces.

McLuhan

El surgimiento del siglo **xxi** supone un cambio no solo tecnológico sino fundamental-



▣ Estudiantes universitarios participan en la exposición “Luces y sombras” de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Bogotá, 2014. Foto: Carlos Martínez, cortesía: Universidad Jorge Tadeo Lozano. Tadeo Lozano.

mente de pensamiento; pero la mentalidad y la concepción sobre el patrimonio audiovisual permanecen ancladas en el tiempo. Este es el común denominador en la formación que sufre de una visión de pasado, que tiene ante sí el reto de la evolución, enmarcada en un aparato educativo rígido y lento, deslumbrado por los modos de relación, creación, apropiación y comunicación del conocimiento en los nuevos tiempos. Es una mirada que en algunos casos alcanza el presente pero que se resiste a vislumbrar el futuro.

Hablar de formación en patrimonio audiovisual es una metáfora, porque podríamos decir que prácticamente no existe, es un fantasma; y lo poco que se ha hecho está circunscrito a la capacitación, la instrucción técnica, a lo más tecnológica. Son esporádicas sus apariciones en los currículos de los programas profesionales

► **15** • Jesús Martín Barbero, “Comunicación y cultura mundo”, en *Signo y Pensamiento* 57 (vol. 29) (julio-diciembre 2010), pp. 27-28.

► **16** • Jesús Martín Barbero, “Diversidad en convergencia”, en *Matrizes* 2 (vol. 8) (julio-diciembre 2014), p. 27.

de bibliotecología, archivística, museología y ciencias de la información, que se han visto obligados a incluirla por la incursión abrupta de raros especímenes, hasta ahora ajenos al ámbito convencional de estas disciplinas, que sin más alternativa clasifican como “otros” o “especiales”.

Por otra parte, el concepto de patrimonio audiovisual es muy reciente y se está construyendo. Antes solo se hablaba de patrimonio cultural, patrimonio documental o, como un avance, de patrimonio fílmico, con un enfoque orientado hacia labores y contenidos técnicos e instrumentales, lo cual aún persiste en relación con la adopción de tecnologías particularmente de información y comunicación, las ponderadas TICs (sistematización, digitalización, almacenamiento, redes...), considerado un tema especializado de cinéfilos, coleccionistas, literatos, poetas, nostálgicos y soñadores y, en un plano un poco más formal, de bibliotecólogos, museólogos, archivistas o profesionales de la información; quizá de arqueólogos, antropólogos e historiadores diligentes, pero no del común, de todos: abogados, economistas, ingenieros, médicos, empleados, estudiantes, amas de casa, campesinos, obreros. Considerado de elite, alejado de lo corriente y cotidiano, cuando en realidad es la esencia de la cultura, del ser, del día a día.

Los currículos no responden adecuadamente al amplio rango de conceptos, disciplinas, actividades y contextos que plantean fenómenos como la confluencia y desmaterialización de contenidos y soportes, la nueva noción de documento, la *transmedialidad* y el surgimiento de realidades transversales presentes en las diferentes facetas de la actividad humana. Las modificaciones curriculares y la inclusión de asignaturas o módulos que tratan de abarcar las áreas recién surgidas se quedan cortas e inapropiadas, pues son una enmienda sin el contexto creado por las nuevas condiciones; son intentos de corregir, actualizar, pero no de crear e innovar para formar los ciudadanos, las comunidades y los profesionales que el patrimonio audiovisual exige. Generalmente, estos ajustes curriculares tratan de responder al ritmo de las modas imperantes en cada momento, sujetas al “vaivén de los pesares”, ubicándolos según sea su énfasis en las ciencias de la información, la administración, la ingeniería... descubriendo al final que es insuficiente e inútil, pues no se trata de un área determinada, sino de una confluencia de ciencias en una actividad que exige propuestas de carácter holístico y multidisciplinar, un trabajo colaborativo alrededor de un objeto de estudio para el que, entre más frentes de entrada se contemplen, mayor será la construcción de conocimiento.

El surgimiento de la “curaduría digital” sirve como ejemplo para ilustrar la situación, porque redefine y desafía las habilidades y competencias tradicionales de los profesionales de la archivística, la museística, la bibliotecología... e involucra diversas disciplinas como el arte, la comunicación, la ingeniería, etc. El término curaduría se ha usado para definir el trabajo de guardia o cuidador de colecciones, inicialmente científicas y posteriormente documentales, y de obras en archivos, museos, bibliotecas y galerías de arte. Con el advenimiento de la revolución digital, las obras y documentos son archivos digitales (*media files*) y están presentes en todas las actividades personales y de las organizaciones, lo que ha obligado a una evolución del concepto “curaduría digital”, asociado estrechamente al de patrimonio digital y audiovisual, el cual se usa actualmente para reflejar la confluencia de distintas disciplinas, áreas, profesiones, oficios y sectores en el manejo, preservación y difusión de los recursos o documentos digitales; considerándola como “la actividad de preservar los datos digitales para su uso futuro”¹⁷.

Esto supone un reto y nuevas oportunidades para desarrollar un trabajo colaborativo e interdisciplinar alrededor del patrimonio audiovisual más allá de los escenarios tradicionales e incursionar en cualquier sector de

la actividad socioeconómica. Todos necesitan del manejo y la gestión de la información contenida en archivos digitales, la mayoría de ellos audiovisuales, que son verdaderos “activos” de su patrimonio. Basta con pensar en sectores como el financiero, salud, educación, seguros, manufactura, transporte, comunicaciones, distribución, servicios... para percibir la importancia de coleccionar, preservar, distribuir y conservar dichos “activos audiovisuales” como factor clave de crecimiento y progreso. A riesgo de ser obvio me referiré a la historia clínica, el examen de laboratorio, las fotografías de los accidentes de tránsito que soportarán la reclamación de la póliza de seguros, la colección de imágenes estáticas y en movimiento de los catálogos comerciales de las empresas, los correos electrónicos, las páginas web, los mensajes en las redes sociales... que se han constituido en parte esencial de la actividad del ser humano, que son su cultura, riqueza y factor de productividad que genera valor agregado y desarrollo.

La formación enfrenta el desafío de abandonar esquemas e integrar habilidades y competencias, formulando propuestas que busquen:

- Acercar al estudiante a conocimientos y aproximaciones teóricas sobre patrimonio audiovisual (gráfico, fotográfico, sonoro, videográfico, fílmico y digital).

►17 • Christopher A. Lee y Helen Tibbo, “Where’s the Archivist in Digital Curation? Exploring the Possibilities through a Matrix of Knowledge and Skills”, en *Archivaria, The Journal of the Association of Canadian Archivists* 72 (otoño 2011), p. 124.

- Conocer y explorar nuevos entornos del patrimonio audiovisual desde la perspectiva de contextos multidisciplinares.
- Promover estudios y reflexiones para potenciar la formulación de juicios sobre las responsabilidades sociales y éticas (aspectos jurídicos y deontológicos) alrededor del patrimonio audiovisual.
- Dar una aproximación histórica y estética del patrimonio audiovisual que permita abordar las tecnologías y los estilos de comunicación como factores de evolución.
- Valorar el patrimonio audiovisual desde lo cultural y antropológico, como memoria, representación e imaginario colectivo; explorando su relación con sensibilidades, prácticas sociales, ideologías y formas de pensamiento.
- Ofrecer una visión teórico-práctica de la gestión del patrimonio audiovisual, enfatizando en el diseño y ejecución de proyectos, nuevos modelos de producción, comunicación y creación.
- Facilitar el estudio del patrimonio audiovisual como factor estratégico en el sector institucional y empresarial con énfasis en las industrias culturales y del entretenimiento.
- Profundizar sobre el papel del patrimonio audiovisual en la sociedad de la información y el conocimiento.
- Estudiar y analizar el patrimonio audiovisual en la comunicación, la creación y el arte, su historia, estado actual y perspectivas.
- Crear comunidad y conciencia social alrededor del patrimonio audiovisual.

Planteada así, la formación y la educación en preservación del patrimonio es un reto que todos debemos enfrentar para ofrecer soluciones viables con creatividad, lo cual implica un enfoque interdisciplinar, que abandone la concepción de tiempos pasados en los cuales algunos pocos especialistas tenían el manejo exclusivo del todo. A manera de ilustración y sin tratar de ser exhaustivo, relacionaré algunas áreas de formación, desde diferentes disciplinas, necesarias para lograr una gestión integral y efectiva (eficiente y eficaz) del patrimonio audiovisual:

- Derecho y relaciones internacionales: propiedad intelectual, derechos de autor, tratados internacionales, cooperación internacional, legislación, contratación, regulación y control.
- Investigación: planteamiento de hipótesis, realización de experiencias, estudios, publicaciones para el tratamiento de problemas teóricos y prácticos alrededor del patrimonio audiovisual.
- Docencia y pedagogía: diseño, creación, implementación, ejecución, apoyo



Clase de patrimonio audiovisual con estudiantes de Comunicación Social, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2014. Foto: Carlos Martínez, cortesía: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

- y asesoría de programas y procesos de formación en patrimonio audiovisual y temáticas conexas.
- Ciencias de la información, documentación, bibliotecología, archivística y museística: actualización de procesos, metodologías, sistemas, tecnologías y desarrollo e implementación de proyectos de gestión de patrimonio audiovisual para su adecuada recuperación, colección, catalogación, preservación, acceso y conservación.
- Humanidades: observación, análisis e investigación, identificación e interpretación de hechos de la historia, la sociología y la antropología a partir de la valoración del patrimonio audiovisual como fuente y testimonio de hechos, épocas, fenómenos sociales, pensamientos y culturas.
- Administración, economía y mercadeo: creación, formulación, ejecución, control y evaluación de proyectos de gestión de patrimonio audiovisual, consultoría, asesoría, investigación y estudios de mercado.
- Comunicación social, publicidad, medios audiovisuales: valoración y manejo del patrimonio audiovisual como principal insumo y activo de la industria audiovisual, creación, diseño, ejecución, dirección, evaluación y asesoría de proyectos de gestión de activos audiovisuales y procesos digitales (*Digital Imaging Technician-DIT*, *Media Asset Management-MAM*, *Digital Asset Management-DAM*, *Digital Audiovisual Repositories-DAR*).
- Artes: creación y producción, curaduría, gestión, interpretación, investigación,

► 18 • UNESCO, *Convención internacional para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Artículos 1 y 2, París, 3 de noviembre de 2003.

docencia, expresión a través de nuevas formas, fenómenos, medios y técnicas artísticas alrededor del patrimonio audiovisual.

- Sociedad de la información, industrias culturales y del entretenimiento: creación, diseño, ejecución, gerencia y evaluación de proyectos, asesoría, negociaciones, cooperación, financiación y consultoría.
- Informática y nuevas tecnologías: diseño, creación, implementación, distribución, mantenimiento, asesoría y consultoría en procesos de sistematización y digitalización de flujos de inventario, depuración, grabación, edición, ingesta, preservación, distribución, almacenamiento, transmisión, redes, control y seguimiento de activos y patrimonio audiovisual.

No solo es imperativo abandonar la unilateralidad y la visión que hasta ahora bastaban para manejar el tema, también hemos de adoptar una nueva conceptualización, asumir un nuevo lenguaje, innovar e integrar soluciones sustentables en el entorno económico globalizado que amenaza con crear un imperio dominado por las corporaciones que, al ritmo de la innovación tecnológica, imponen una desenfrenada carrera y plantean una cultura de lo desechable, de la obsolescencia programada, sin una visión equilibrada e integral que

vaya más allá de mercados y de audiencias cautivas programadas solo para el consumo.

Para lograr un aporte significativo y real desde la formación es necesario partir de un concepto holístico que cubra diversos medios y lenguajes, incluyendo lo gráfico, fotográfico, sonoro, videográfico, filmico, digital... lo relacionado y lo “inventado o por inventar”; esto exige una mentalidad global que evite caracterizar el patrimonio por lo que no es su esencia, sino que incluya, sus “usos, conocimientos y técnicas, representaciones y expresiones —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes—”¹⁸. Así, el patrimonio audiovisual se consolida como un “corpus” de amplio espectro que incluye lo relacionado con la imagen (lo que vemos), con el sonido (lo que oímos) y con lo conexo.

La educación y formación en patrimonio audiovisual no solo consiste en ofrecer cursos y programas; es la alternativa para enfrentar el reto planteado, para generar conocimiento al integrar soluciones y alternativas, como lo señaló la UNESCO en el reciente Foro Internacional de Humanidades Virtuales para la Memoria Sostenible:

El siglo XXI ha traído consigo retos de carácter global en materia de tecnología. Los desastres naturales, los conflictos y las guerras, o simplemente los rápidos cambios



► Guadalupe Ferrer, directora de la Filмотeca de la Universidad Autónoma de México en la cátedra abierta de patrimonio audiovisual, Bogotá, 2015. Archivo: Guillermo Forero Cruz.

tecnológicos, sugieren actuar en el ámbito de la protección al patrimonio documental y obligan a las instituciones a adoptar distintos medios de preservación y difusión de las diferentes expresiones culturales que se han desarrollado a lo largo de los siglos [...] —por lo cual es necesario— avanzar en el debate constructivo sobre las humanidades virtuales y la memoria sostenible del patrimonio cultural gráfico y con ello dar cuenta de nuevas prácticas que definan las estrategias y planes de acción en la migración y conservación de material cultural digital, con fines de preservación y generación de conocimiento. Así mismo, fomentar la investigación de tecnología y métodos híbridos que permitan una exitosa colaboración entre el arte, ciencia e información, creando conciencia profesional,

*nacional e internacional sobre la importancia de preservar la memoria mundial*¹⁹.

La formación en patrimonio audiovisual está abocada a un impulso, a un replanteamiento, pues es el punto de encuentro que permite crear conciencia, hallar respuestas adecuadas ante el surgimiento de nuevas competencias, oficios y profesiones. Ha de ser una formación cuyo objeto de estudio no es el patrimonio audiovisual en sí mismo, sino las formas de relación que establecen las personas y las organizaciones con él; el descubrimiento del individuo y de los otros, de nuestra identidad y nuestra memoria. El descubrimiento del sentido de nuestra existencia. ◻

► 19 • Nuria Sanz, *Introducción al Foro Internacional Humanidades Virtuales para la Memoria Sostenible del Patrimonio Cultural Gráfico*, UNESCO, México D. F., 24 de septiembre de 2015.

Referencias



JARAUTA

Edmondson, Ray. "Is Film Archiving a Profession?". En *Film History* 3 (vol. 7). Film Preservation and Film Scholarship, (otoño 1995), pp. 245-255.

Jarauta, Francisco. *Desafíos de la universidad ante los escenarios del futuro*. Conferencia. Universidad de Murcia, 2 de diciembre de 2013. En línea. ●



LEE

Lee, Christopher A. y Helen Tibbo. "Where's the Archivist in Digital Curation? Exploring the Possibilities through a Matrix of Knowledge and Skills". En *Archivaria, The Journal of the Association of Canadian Archivists* 72 (otoño, 2011), pp. 123-168. En línea. ●



LLULL

Llull Peñalba, Josué. "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural". En *Arte, Individuo y Sociedad* 17 (2005), pp. 175-204. En línea. ●

Lukow, Gregory. "Education, Training and Careers in Moving Image Preservation". En *amianet.org*, sección Resources and Publications, subsección Documentos. En línea. ●

Martín Barbero, Jesús. "Comunicación y cultura mundo: nuevas dinámicas globales de lo cultural". En *Signo y Pensamiento* 57 (vol. 29) (julio-diciembre 2010), pp. 20-34. En línea. ●

_____. "Diversidad en convergencia". En *Matrizes* 2 (vol. 8) (julio-diciembre 2014), pp. 15-34. En línea. ●

Matsuura, Koichiro. "Mensaje del Sr. Koichiro Matsuura, director general de la UNESCO, con motivo del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual". En *unesco.org*, sección Mensajes de la directora general de la unesco, 2008. En línea. ●

Matute, Ana María. "Si ganara el Cervantes daría saltos". En *El País*, sección Cultura.

Entrevista por Rosa Mora (16 de noviembre de 2010). En línea. ●

Mimosa, Beatriz y Noelia Patón Rodríguez. *Patrimonio audiovisual: tipologías y su desarrollo*. En *Archivi Post*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León. 2014. En línea. ●

Ministerio de Cultura de Colombia. "Preservación y apropiación del patrimonio audiovisual y cinematográfico. Líneas de acción". En línea. ●

Ojeda Castañeda, Gerardo. *Los archivos audiovisuales en las redes digitales de comunicación para la educación y la cultura*. Informe de investigación y documentación analítica. Ministerio de Educación y Ciencia, Serie Informes 13. España. En línea. ●

Sanz, Nuria. Introducción al Foro Internacional Humanidades Virtuales para la Memoria Sostenible del Patrimonio Cultural

Gráfico. UNESCO. México D. F., 24 de septiembre de 2015.

UNESCO. *Actas de la Conferencia General*. 21.^a reunión Belgrado, 23 de septiembre-28 de octubre de 1980, Volumen 1, Resoluciones. En línea. ●

UNESCO. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Artículos 1 y 2. París, 3 de noviembre de 2003. En línea. ●

UNESCO. *Curriculum Development for the training of Personnel in Moving Image and Recorded Sound Archives*, Helen P. Harrison editora, París: unesco, 1990. En línea. ●

UNESCO. *Declaración de México sobre las políticas culturales*. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. México, 26 de julio-6 de agosto de 1982. En línea. ●

"UNESCO llama a preservar el patrimonio audiovisual". En *www.un.org*, sección Centro de Noticias ONU, 27 de octubre 2011. En línea. ●



UNESCO 5



UNESCO 4



UNESCO 3



LUKOW



MARTIN B. 1



MARTIN B. 2



MATSUURA



MATUTE



MIMOSA



MINCULTURA



OJEDA



UNESCO 1



UNESCO 2



Martha Helena Restrepo, Jaime Humberto Quevedo y Horacio Posada Trayectorias y utopías de los archivos audiovisuales en Colombia

ENTREVISTAS

POR LUISA FERNANDA ORDÓÑEZ ORTEGÓN

Las entrevistas que contiene este apartado de los *Cuadernos de Cine Colombiano* son prueba irrefutable de que desde hace más de un década el campo de los archivos audiovisuales en Colombia ha tenido varios escuderos que se han puesto a la tarea de defender el valor histórico y patrimonial de los documentos sonoros y las imágenes en movimiento. Desde distintos frentes, bien sea desde las instituciones o al margen de ellas, las trayectorias de Martha Helena Restrepo, Jaime Quevedo y Horacio Posada dan fe de una convicción implacable: preservar significa guardar para comprender el pasado y conservar sus huellas, pero también implica activar los contenidos de los documentos para provocar múltiples lecturas sobre lo que nos define hoy como país.

Los tres son protagonistas —sin ser los únicos— de la historia de los archivos audiovisuales en el país. Su lugar en este relato no es producto del azar, la contingencia o la coincidencia; al contrario, en sus palabras queda claro cómo en ningún momento han bajado la guardia frente a su labor. Con su trabajo han construido pequeñas utopías, que se materializan en los archivos de los que cada uno es responsable: Restrepo desde los archivos de un canal privado, Quevedo desde una institución gubernamental, y Posada desde su propia iniciativa. En sus voces vamos a detectar distintas definiciones de lo que cada uno entiende como archivo audiovisual; algunas veces con ideas románticas, pero también con posturas críticas. En todos los casos hay una reflexión profunda sobre el valor del patrimonio audiovisual para la escritura de la historia, sobre el impacto de los cambios tecnológicos en las tareas asociadas a la preservación, sobre la formación de nuevos archivistas audiovisuales y, en mayor o menor medida, sobre el papel de la política pública que desde el Estado se ha ido construyendo en este campo.

MARTHA HELENA RESTREPO (Medellín, 1952). Directora del archivo audiovisual de Caracol Televisión y gestora del patrimonio audiovisual colombiano desde la década del ochenta. Es una de las fundadoras de la publicación *Cuadernos de Cine Colombiano* de la Cinemateca Distrital de Bogotá, en su primera etapa. En 1982, Martha Elena se especializa en Gestión de Archivos Audiovisuales y Documentalismo Audiovisual, en el Instituto Nacional del Audiovisual, INA, en París, Francia, siendo la primera persona que en Colombia estudia el tema.



ENTREVISTAS

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

Martha Helena Restrepo: “sollársela, serenidad, paciencia y una estrategia”

Luisa Fernanda Ordóñez Ortega: cuéntanos, desde tu experiencia, ¿cómo defines un archivo audiovisual?

Martha Helena Restrepo: en mi caso, un archivo audiovisual es una unidad de servicio. Nosotros lo que hacemos es la gestión de todos los contenidos que produce una industria televisiva en Colombia, que es Caracol Televisión. ¿En qué consiste esa gestión de contenidos? Consiste en administrarlos desde un sistema digital muy sofisticado para poderlos distribuir a las distintas unidades de negocio, o sea hacia el centro de emisión, ventas internacionales, ventas de existencias de imágenes, mercadeo, comerciales y todos los que requieran los contenidos.

Pero todo eso está relacionado con el amor que exige esta labor. El haber empezado con tres peladitos en un cuarto oscurísimo, donde solamente había unas cintas apiladas de distintos formatos. Aquello era un caos tal que no se podía emitir porque nadie encontraba los soportes, no sabían dónde

estaban las cintas físicas y por eso me llamaron a mí, para que les organizara esa parte.

Entonces, es ahí cuando se inician todas las tareas relativas a un archivo audiovisual: la conservación, gestionar con la empresa bodegas, espacios de almacenamiento, espacios operativos y espacios sociales para que se pudiera hacer esta construcción básica y mínima que es la conservación. Tener unas bodegas adecuadas y un orden, una taxonomía, es decir, saber qué es lo que tenemos, cómo lo clasificamos y en función de qué.

Después de eso vino un periodo que también fue muy interesante, que es el periodo cuando ya la empresa ve la necesidad de transformar todas sus operaciones a lo digital. Ahí viene el otro proceso que nos interesa más, el de la preservación, en donde el universo digital permite una serie de operaciones que dan como resultado un intangible: un contenido almacenado en unas cintas LTO 6 y 7, que puede ser distribuido a todos los medios y territorios, que es como la ambición de la industria de la televisión.

Para eso se pasa por procesos muy complejos, como el de la organización técnica, que es el proceso del diseño de la operación: los flujos de trabajo. Cómo

organiza uno la gente para que cada uno produzca una tarea tanto en el área técnica, como son los ingestadores, los restauradores, los editores; hasta llegar a la última cadena que son los catalogadores, quienes generan todos los metadatos posibles que pueda tener el contenido. Estos metadatos también se generan en función de las unidades de negocio.

Pero, ¿qué es lo más importante que pasa ahí? Que hay una memoria valiosísima del país, de la cultura nacional, de cómo este país ha vivido todos sus valores estéticos, dramáticos, narrativos. Es decir, de como se ha ido creando toda esta narrativa nacional alrededor de los proyectos televisivos; eso es lo más valioso para mí de los archivos audiovisuales, para eso vale la pena quedar desgarrado por el camino y quedar hecho flecos, porque lo que uno realmente salvó fue eso. Todo lo otro que hay detrás es perecedero. Fíjate que ahora quieren botar las cintas de pulgada, quieren botar los equipos; lo que es esencial, lo que permanece es el contenido, esa esencia es lo que hay que proteger. Para mí esa es la función de los archivos.

LFO: Pero no siempre fue así, toda esta infraestructura que estás describiendo costó tiempo y esfuerzos para construirse.

MHR: Sí. Alguna vez me preguntaron en un encuentro de archivos qué era lo fundamental para hacer un archivo audiovisual y yo les dije: serenidad, paciencia y una estrategia, es decir, a dónde llevo yo esto para que pueda parecerle interesante a la empresa desde el punto de vista del negocio.

Entonces, de alguna manera, en este país empezaron a surgir una serie de productos y contenidos de tipo documental que se apoyan muchísimo en archivos. Este es un género que existe hace casi un siglo en Europa. Cuando estuve en el Institut national de l'audiovisuel (INA) nos hacían énfasis en la utilidad que podían tener los archivos para los noticieros, los documentales, etc., y esto fue hace cuarenta años. Este país ha sido poco consciente de la utilidad que pueden tener los archivos desde el punto de vista productivo y también para la generación de identidad nacional y memoria histórica. Hay una semiótica especial de la imagen para la transmisión de ideas. En este sentido, en el caso de Caracol Televisión, hubo

algunas producciones que fueron altamente rentables.

LFO: ¿Como cuáles, como la de **Pablo Escobar: el patrón del mal** (Camilo Cano y Juana Uribe, 2012)?

MHR: No, nosotros hicimos primero uno que considero ha sido el ejercicio más grande que ha hecho el archivo, era un documental que se llamaba **Colombia viva** (2007), dirigido por Mauricio Gómez. Allí se analizaba la violencia desde la época de su abuelo Laureano, hasta nuestros días. Se trataba de documentar todo eso, no solo con lo que teníamos en el archivo de Caracol, sino también investigar en los otros archivos que había. En este contexto, se hizo un primer levantamiento de dónde están esas memorias.

La colección Pablo Escobar, la colección Cartel de Cali..., te digo estas porque son las más valiosas. Digamos, yo vendo un minuto de Pablo Escobar en 2 500 a 3 000 dólares; fue en ese momento, cuando ellos ven que el archivo puede ofrecer rentabilidad y ya no es considerado un gasto como lo era antes, sino una unidad productiva, y empezaron a invertir en esa posibilidad. Entonces, ya nos fueron dando horas de restauración y digitalización. Por ejemplo, ahora estamos digitalizando todos los

► 1 • Documental colombiano dirigido por Daniela Abad y Miguel Salazar (2015), basado en la novela *El olvido que seremos*, escrita por Héctor Abad Faciolince como un homenaje a su padre, Héctor Abad Gómez, asesinado en los años ochenta. El documental incluye varias imágenes de archivo televisivo.

noticieros que estaban en DVCPRO, que eso corresponde a los años noventa. Así, hacia atrás, uno puede ver cómo ese interés lo suscita el rédito, pero esa es la naturaleza de una empresa, uno no puede pelearse con eso, sino tener la paciencia para que lleguen las cosas y se puedan hacer. En este momento nosotros hemos hecho alrededor de treinta documentales preciosos, el último que hicimos fue **Carta a una sombra** (Miguel Salazar y Daniela Abad, 2015¹), que es hermosísimo y allí se hizo un trabajo de investigación muy juicioso que cumple su función, porque las imágenes son muy expresivas, pero también muy testimoniales; además, logran producir momentos de emocionalidad muy fuertes, como cuando aparece esa imagen de Héctor llorando sobre su papá, eso es impresionante.

Pero básicamente, y para no dar más vueltas, el asunto es que eso está amarrado a una cadena productiva. No sé si has escuchado mis alegatos con los gestores de archivos aquí, porque el archivo no es lo que está guardado, eso es solo una parte. La conservación de los soportes físicos, la preservación adecuada, la ficha de entrada y salida, la limpieza, todo eso... sí, pero ¿y qué vamos a hacer con eso? Si eso tiende, por su materialidad, a extinguirse.

El Estado colombiano está en mora de hacer un programa masivo de recuperación de sus contenidos.

LFO: Cuéntanos sobre tu experiencia de formación, ¿cuál es el impacto que ha tenido tu educación en el INA al trasladarla al contexto colombiano?

MHR: Mi formación en Francia viene justamente de los *Cuadernos de Cine Colombiano*, que fue el único trabajo real que yo tuve para presentar allá para que me dieran las becas. El crédito de esa gestión la tiene Plinio Apuleyo, con cantidad de recomendaciones, porque el vio de una manera muy luminosa y visionaria que de eso no había acá en Colombia. Que tal como él lo había visto y lo conocía aquí, no había nada que se le equiparara. Para mí fue muy impactante, después de haber trabajado en la Cinemateca de acá, para luego llegar a ese archivo, que era un edificio despampanante, lleno de secciones y salas.

Me dieron dos becas. En una se hacía la gestión para los archivos cuyos formatos de origen eran cine; ahí había unos viejitos queridísimos que parecían unos geppettos, y yo veía su enorme trabajo por tener las latas perfectas en las bodegas perfectas, ir sacando y anotar todo en un kardex.



11 **Carta a una sombra** (Miguel Salazar y Daniela Abad, 2015).

Yo dije: “esto no es lo mío”. Sé que es una tarea importantísima, pero yo no tengo la paciencia para eso.

Entonces me fui para el INA, donde estaba lo que más me interesa, que es la televisión. Me parecía que era más dinámico. Allá estuve con una delegación de becarias de la televisión autonómica de Cataluña, que la iban a montar... era el año 1981 y a mí me metieron en ese curso. Allí conocí cómo se hacía la gestión de un archivo, porque nos ponían a observar desde el momento en que llegaban, por ejemplo, los lotes de material, ya que el INA guarda lo de todas las antenas de televisión de Francia. Allá la gestión del patrimonio audiovisual la hace el Estado a través del INA; yo me imagino que las empresas dan un porcentaje para mantener esto, porque de todas maneras los derechos sobre una venta son del productor.

Luego regresé a Colombia y en ese momento no había televisión que se interesara en archivos. Aquí no había archivos de televisión; entonces yo seguí haciendo unas investigaciones sobre archivos de cine, por ejemplo, hice unas investigaciones sobre Charles Rieu.

LFO: Con tu gran conocimiento sobre el panorama de los archivos audiovisuales

en Colombia ¿qué consideras que es una gran pérdida para el patrimonio audiovisual colombiano?

MHR: Pues yo creo que las películas pioneras, **María** (Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro, 1922), **El drama del 15 de octubre** (Francesco di Domenico, 1915); la colección de todas las productoras que hubo en Medellín en los años cuarenta; noticieros... Pero yo creo que en medio de todo las cosas han ido apareciendo, yo todavía creo que algún día **María** se me va a aparecer.

LFO: Tú hiciste toda la investigación previa a la producción del cortometraje documental **En busca de “María”** (Jorge Nieto y Luis Ospina), en 1985. ¿Cómo surgió la idea de hacer una reconstrucción histórica?, porque esta es de las pocas películas colombianas que yo he visto en la que se decide re-crear la historia a partir de testimonios, pero también de *re-enactment*.

MHR: Sí, esa la hice apenas llegué de París. Yo estaba muy interesada en ese tema del cine mudo caleño y en los vivos de Cali también (risas). Entonces me fui para Cali a investigar sobre cine caleño y, por medio de Sandro Romero y Poncho (Luis Ospina), eso se volvió el tema de un grupo. Así, fui encontrando a

cada uno de los personajes, por ejemplo, encontré a doña Estela, quien hizo el papel de María y a don Hernando, en el papel de Efraín. Fui acopiando una documentación sobre esa película; eso fue muy rico porque fue un trabajo colectivo con el Grupo de Cali. Yo pensaba hacer con eso una revista, un cuaderno de cine, y se lo presenté a Poncho y a Claudia Triana y nos conseguimos la financiación para hacer la película. La producción fue buenísima. Y lo bonito fue eso, la puesta en escena con las imágenes de archivo. Yo quería hacer un cuaderno de cine sobre Máximo Calvo y se volvió una película.

LFO: Y luego de todas estas investigaciones, ¿qué hiciste?

MHR: Me fui para Cali, hice un montón de cosas y luego me fui a Cartagena, tuve una hija y trabajé de profesora allá, en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde hicimos un primer ejercicio, muy bonito, que era hacer el levantamiento del cine experimental costeño. Porque justamente, por el cosmopolitismo que de alguna manera ha tenido la costa debido al acceso al mar, allá hubo mucho cinematografista de 8 mm y de Super 8; incluso grupos muy importantes como el de Mogollón y el de los Lemaitre, que hacían cine en 8 mm y hacían cosas similares a los trabajos de



▣ Contraportada de los *Cuadernos de Cine Colombiano*, primera etapa.



▣ Hoja de contacto del rodaje de **En busca de “María”** (Jorge Nieto y Luis Ospina, 1985). Foto y archivo: Eduardo Carvajal.

► 2 • Proyecto de recuperación del cine y el video experimental en Colombia entre 2009 y 2014. Véase: "Cine y video experimental en Colombia", en *bibliotecanacional.gov.co*, sección Biblioteca digital.



Martha Helena Restrepo, detrás del camarógrafo, en el rodaje de **En busca de "María"**, Cali, circa 1985. Foto y archivo: Eduardo Carvajal.

Norman McLaren. Todo eso nosotros lo recuperamos años después con Marta Lucía Vélez en un proyecto que se llama *La diferencia*², un trabajo del que he sido tutora durante muchos años.

Entonces, llegué a Cartagena y me dediqué a buscar esas películas y a hacer un levantamiento de información. Pasaron muchos años después y hubo gente que escribió de eso, lo documentó por escrito; pero mi angustia era ¿dónde están las películas?, no quién escribía

sobre ellas y empezamos a encontrarlas por montones.

En la costa también hice cortometrajes de sobrepeso, largometrajes de FOCINE, una telenovela de Pachó Bottía que se llamaba **Corralejas** (1987). Hasta que una vez me llamó Magdalena La Rotta, en el año 98 y me dijo: el canal Caracol está buscando una persona como usted que sepa gestionar esto que tenemos acá. Me vine en noviembre y aquí me quedé. Porque allá en el canal ya vieron que ese problema desaparecía, por

ejemplo: el manejo de las imágenes del archivo. Aquí nadie tenía noción de que las imágenes tenían derechos y que había restricciones para el uso de las imágenes. Usaban imágenes de agencias, demos, sin saber si tenían derechos o no.

LFO: Y cuando llegas al momento en que te enfrentas a tal volumen del material y te preguntas ¿cómo lo voy a organizar?, empiezas con el proceso de definición de colecciones... Cuéntanos un poco acerca de este proceso. ¿Las colecciones se han constituido orgánicamente por la demanda del material, o empezaste a definir las desde el comienzo?

MHR: No. Digamos, nosotros vamos guardando lo que va llegando en orden cronológico; nosotros guardamos el registro diario del noticiero. Lo que pasa es que hay una cosa muy paradójica en esto del manejo de los archivos y es que lo que hoy es noticia mañana se vuelve historia.

LFO: Por supuesto, y entonces nos encontramos con el dilema de cuándo termina el archivo de tráfico y cuándo comienza el archivo histórico.

MHR: Exacto. Para que eso suceda los intereses van definiendo la misma

historia y la misma reflexión de la sociedad y de la industria televisiva. Hubo un momento en que los años noventa pasaron, y entonces uno ya tenía una mirada sobre los noventa contextualizada. Uno ya sabía cuáles eran los grandes ejes temáticos y los grandes conflictos que habían movido este país. Entonces empezamos a ordenar el material en función de eso, por ejemplo: la colección de Pablo Escobar. Está su imagen tirando la pelota con el Envigado, las fiestas, montando a caballo. De hecho localicé y entablé una gran amistad con los hermanos Smith, que fueron los videógrafos oficiales de Pablo Escobar, Norman Smith, que fue el baterista de Los Flippers, y su hermano. Años después, cuando empezaron a salir esas imágenes famosas de Escobar con el expolítico Alberto Santofimio, nosotros empezamos a investigar quién las había grabado y nos enteramos que eran los Smith, que tenían un negocio de grabaciones de eventos en Medellín y resultaron grabando toda la vida personal de Pablo Escobar. Ellos tienen su archivo muy organizado y saben que es valiosísimo, todo ello hace parte de gestionar y definir una colección con el apoyo de otros archivos.

Después está la colección del Cartel de Medellín, con todos esos personajes espeluznantes, Popeye, la Kika, la volada del avión, los Rodríguez Gacha, la mafia interior, la mafia caleña, el paramilitarismo. A este último yo lo llamo “Colombia infame”, porque es tan doloroso como la foto de ese niño sirio que recién se murió (septiembre del 2015). Afortunadamente yo logré salvar ese archivo, porque la tendencia era a no mostrarlo y empecé a guardar cosas y registros que le han servido a la Comisión de la Verdad, a la Fiscalía, a toda una serie de entidades en donde el material sí que opera como documento histórico. Esto pasó, no lo montó nadie, fue un camarógrafo el que lo grabó y lo vio. Eso sí, hay cosas que me parecen muy bien que no las muestren, porque este país es muy salvaje como para seguirle echando sangre por los ojos.

Así se fueron formando las colecciones. Por otro lado, hay unas muy bonitas, una de ella es Medellín. Ahí está su arquitectura, monumentos, gente, lugares, calles. Eso se usa para cosas de publicidad. Entonces, la formación de colecciones obedece mucho al sentido que da la perspectiva histórica, lo mismo con las telenovelas, con los programas de opinión, de entretenimiento, con las variedades y los

concursos. Porque fijate que hoy por hoy la gente se desvive por tener una imagen de **¿Quiere cacao?** (Cadena Uno y Canal A, 1996-2001), o de **Naturalia** (RTI, 1974-1993). En Caracol hay más o menos unos diecisiete concursos y nadie los consulta para nada, solo hay unas consultas de naturaleza comercial para ver si entraron los comerciales en el momento de la pauta y ya. Eso es muy relativo a como el tiempo va valorando los contenidos.

LFO: En ese sentido, ¿cuál es el papel de los archivos en presentar una narrativa histórica?

MHR: Pues es el de mostrar todas las versiones. Para mí, la versión se muestra desde el punto de vista de la cámara, de cómo la cámara está encuadrando. Es tratar de guardar todas las versiones posibles, los puntos de vista. Uno ahí no puede entrar a hacer una valoración de tipo personal, eso es muy complejo, porque —como te digo— lo que lo vuelve documento es el tiempo, lo que lo valoriza es el tiempo, la interpretación que hace la historia, la sociedad y la cultura de ese hecho, y sobre la valoración del hecho es que se empieza a valorar el documento. A veces también los documentos llevan a revisar la valoración de los hechos,

como es el caso de la Comisión de la Verdad, por ejemplo, ante tanta ignominia mira toda la investigación que se desató.

LFO: Hay un asunto y es que Caracol se volvió un canal privado en 1998, y tú me hablas de mucho material que viene desde antes. ¿Existe en el archivo material de productoras extintas?

MHR: No, nosotros no tenemos nada de eso. Compramos los contenidos digitalizados y pagamos los derechos, y luego se renegocian porque ni más faltaba que nos pusiéramos a guardar cintas y material de otros lugares. Algo que tengamos guardado y que sé que no es de Caracol son unos fragmentos de **Yo y tú** (Alicia del Carpio, 1956-1976), y unos de un periodista muy famoso en los setentas que ahora no me acuerdo muy bien el nombre.

LFO: ¿Y el **Noticiero Nacional**?

MHR: Nosotros tenemos una parte de los pregrabados del **Noticiero Nacional**. Yo no sé exactamente cuál fue la naturaleza de ese negocio y cómo se repartieron esas colecciones, pero una parte está en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y otra en Caracol. Por eso cuando yo empecé a organizar ese archivo yo veía vacíos, y es que resulta

que eran de la productora Prego Televisión, y ahora están en Patrimonio Fílmico, no sé porqué. Cuando Caracol compró el **Noticiero Nacional**, guardaban era los pregrabados en 3/4, y eso estuvo en un cuartico hasta que yo los saqué, los hice limpiar y eso estaba perfecto; ahora los hemos empezado a digitalizar por demanda.

LFO: ¿Cuáles son las joyas del archivo de Caracol Televisión?

MHR: Yo valoro mucho el **Teatro Popular Caracol** (Jaime Botero, 1972-1978) porque esos son los orígenes de nuestra televisión, esa serie de tele-teatro se hizo en los años setenta. Es el grupo de Bernardo Romero Lozano con los actores que venían del radioteatro: Carlitos Muñoz, María Cecilia Botero cuando niña, los Mallarino. Se hizo en estudio, con una decoración teatral y con unas cámaras fijas pesadísimas, con cintas de 2 pulgadas hasta pulgada. Y es muy interesante porque en ese momento no había guionistas ni libretistas, sino adaptadores, y lo que adaptan son las grandes obras de la literatura universal: Ibsen, Chéjov, Jacinto Benavente...

También las novelitas de los años ochenta son preciosas; y fijate cómo se han valorizado ahora porque las

pasan por Señal Colombia, por todos los canales. **Gallito Ramírez** (Julio César Luna, 1986-1987), **Escalona** (Sergio Cabrera, 1991), **iQuieta, Margarita!** (David Stivel, 1988-1989), **Tuyo es mi corazón** (Julio César Luna, 1985-1986)... eso es como el reconocimiento de nuestra identidad como imagen televisiva. Son historias de Juan José Hoyos, de Juan Gossain... de autores muy nuestros y de historias muy nuestras.

Hay una belleza que se llama **Lejos del nido** (Jaime Botero Gómez, 1978-1979), es sobre una niña que se roban los gitanos. Es una novelita rural, costumbrista, es la primera vez que la televisión sale a la calle y se graba en locaciones naturales.

Y con toda su fealdad, los archivos de noticias. Porque aquí no dan una noticia buena.

Siendo también difícilísimas de ver, toda la saga de novelas que se hizo sobre los narcos es interesante. Eso me aclaró la empatía que tiene el país con ese mundo.

También los programas periodísticos, me gusta mucho la colección de **Cara a cara**, de Darío Arizmendi, y **Reportajes Caracol**. Ambos son muy importantes porque ahí está guardada una parte

de la historia de la opinión pública colombiana, lo que pensaba el país de sí mismo. Esa colección ha servido montones para los obituarios, porque toda esa generación se está muriendo: Mutis, García Márquez... Pero, lo que yo más quiero es el archivo de noticias, porque me parece que es la memoria de este país, con todo su horror. Ahí no hay nada bueno y con todo, eso somos.

LFO: ¿Cuál es el valor de los documentos conexos a las producciones en imágenes en movimiento?

MHR: Son muy importantes porque dan el contexto de la imagen, de cómo fue producida; permiten mirar y admirar cada uno de sus detalles, porque entre más información tenga uno sobre lo que está buscando, la riqueza visual más se acentúa. Todo eso también se vuelve metadatos valiosísimos y precisos. Eso son como puertas que se le abren al contenido.

LFO: ¿Cuántas colecciones tiene el archivo de Caracol Televisión?

MHR: Pues colecciones grandes... está la colección en $\frac{3}{4}$, que corresponde a los años ochenta; tiene la colección de los noventa, que está en DVCPRO; y la del 2000, que ya son discos ópticos. Eso ya está salvado en discos y digitalizado y

tiene unos metadatos muy completos, que te permiten buscar por tema, conjunto o subconjunto, hasta encontrar lo que pides, porque he tratado de formar a los documentalistas para que lleguen a la minucia, al detalle...

LFO: Hablemos entonces de la formación del equipo, pues sabemos que la formación en este campo, por lo menos hasta el momento, no la logramos si no estudiamos afuera... Están los niveles técnicos de preservación y los catalogadores, ¿cómo ha sido el proceso de formar un equipo alrededor de las necesidades del archivo?

MHR: Cuando yo llegué a Caracol, las personas que manejaban la cintoteca se sentaban en las cintas de pulgada y tomaban cerveza cagados de la risa. A mí me tocó desterrar a esas personas de allí, conseguir gente nueva con una carrera tecnológica y empezar de ceros. Con noticias es peor, pues allá ni los periodistas saben qué es lo que tienen. Enseñarles, por ejemplo, la minucia del orden que hay que tener, que no solo es dónde pongo yo las cintas, sino también las bases de datos que dicen está en tal estante, en tal sala... Entonces me conseguí un par de personas nuevas, entre ellos Juan Carlos Arango, que está muy metido con esta historia. Lo

que hicimos fue empezar a ordenar, a compaginar y yo les iba contando lo importante que era eso y ellos se fueron entusiasmando con todo. El juego era novelado para poderlos entretener.

Con eso se hizo un primer catálogo. Eso sirvió para que ellos aprendieran el proceso: que había que tener unas fichas de inventario, que cada elemento había que descargarlo en una base de datos, con su formato, duración, títulos... Luego empezamos con los ingenieros de sistemas a gestionar las primeras bases de datos para administración de inventarios; todavía no habíamos llegado ni siquiera a la catalogación, sino a la gestión de los inventarios, porque si a uno le decían: "necesitamos el capítulo 34", había que decir "aquí está". Ese fue el primer año, ya en el segundo año empezamos a trabajar con los ingenieros con la sistematización. Y una cosa es un ingeniero de sistemas y otra un archivo; entonces había que educarlos para la configuración de los campos básicos que había que manejar, cómo había que generar un formulario, todo este tipo de cosas.

Después de eso llegó la catalogación, empezar a ver qué sistema se adaptaba mejor, si el sistema FIAT... yo no me iba a enredar con eso. Basándome en unas

fichas que ya existen, fui creando una que se adaptara a nuestras necesidades. En ese momento archivo no trabajaba tan de la mano con ingeniería, y fueron tres años formando catalogadores. En noticias eso era un desastre, lo que más se necesita para un catalogador es que sea una persona culta, que sepa exactamente qué es lo que está pasando, qué valor expresivo tiene esa imagen, por qué hay que guardarla y por qué no. Entonces, todo el tiempo trabajábamos con ese ejercicio básico: quién, qué, cómo, cuándo y dónde... eso les daba un trabajo horrible, sobre todo el cómo, es decir ¿cómo aparece la imagen?, y todavía no lo he logrado. A cada persona nueva que entra hay que educarle la mirada, tiene que aprender a observar.

Luego lo que ya fue complicadísimo y sigue siendo muy complicado es entrar en la era digital.

LFO: ¿Cómo ha sido asumir ese reto?

MHR: Pues, bien. Nosotros trabajamos mucho en grupo. En Caracol yo pertenezco a algo que se llama la vicepresidencia de operaciones y nosotros trabajamos mucho en equipo, cuento con el soporte de unos cinco ingenieros, cuyo apoyo es invaluable. Yo digo qué se preserva, cómo se preserva, cuáles

son los procesos básicos y administrativos del archivo, pero de toda la parte técnica se encargan ellos.

LFO: ¿Y el reto de preservar lo que nace digital?, porque una cosa es lo análogo que se digitaliza para el acceso, pero otra lo que originalmente es digital y tiene un tratamiento distinto.

MHR: Eso tiene una discusión de fondo y es, ¿qué es lo que se preserva? Porque la industria televisiva produce muchas versiones de un mismo contenido, que en últimas son muchas versiones de contenidos diferentes. Y sobre todo ¿qué es lo que va al archivo digital?, mi pelea es que no me manden cosas que son contingentes, por ejemplo, una versión especial que hacen para emitir en Nicaragua.

Hay algunas cosas que yo no voy a archivar porque no cumplen con las condiciones. Entonces, cómo vamos a archivar, en qué formato, etc., allí el trabajo de los ingenieros es muy importante, porque el mundo digital, en medio de todas sus fortalezas, es muy frágil. Yo creo que el mundo digital se funda sobre lo efímero. Eso hace parte del universo de lo efímero, eso va cambiando. El miedo mío es que ese archivo me lo borren porque no está organizado el proceso de los flujos, de

qué es lo que se conserva y qué es lo que se borra; de que el formato de almacenamiento sea amigable, que sea de fácil transporte, que no pesen mucho..., una cantidad de factores que son para la utilidad del negocio. Que todo eso se conserve y se lleve rigurosamente, ese es el problema de la conservación de los archivos, lo que se llama la curaduría. ¿Cómo se guarda y cómo se administra? Y la administración tiene que lidiar con ese gran problema de la salvaguarda, ¿quién tiene acceso a ese archivo?, por qué no todo el mundo puede tener acceso al archivo en alta. Hay que proteger los contenidos... Y las tecnologías, las máquinas, eso es una pesadilla bíblica...

LFO: ¿Por qué?

MHR: Porque para nosotros los que no tenemos independencia tecnológica, es decir, los países que no somos productores de tecnología, tenemos un gran problema que es el soporte. Generalmente no está a la mano, hay que monitorearlo desde otro país, el dominio del soporte tecnológico no lo tenemos nosotros. A veces los equipos se enloquecen, entonces no vuelven a trabajar, no funciona la ingesta de contenido, ni su transporte, o a veces uno ingesta y las cosas se pierden. Esa es una parte

que me mortifica mucho, pues eso baja la productividad del archivo.

El asunto de manejar las tecnologías es muy difícil. Aquí, por ejemplo, se hacen muchos híbridos de máquinas que son mezclas entre una marca y otra, entonces a veces choca una marca con la otra, una máquina con la otra.

LFO: Hagamos una breve reflexión sobre la importancia del tema de los derechos de autor, ¿cuál es el gran reto o el gran problema con los derechos de autor, en el tema de los archivos audiovisuales en Colombia?

MHR: La falta de definición. Hay mucha complejidad sobre la definición de un contenido, porque este es polivalente. Entonces, los derechos sobre la imagen pueden ser, por ejemplo, de Caracol, pero los de la música pueden ser de Caracol solo hasta cierta fecha, pues ellos pasan a ser nuevamente del autor. Es como la vigilancia sobre cada uno de los elementos de la imagen. De dónde viene esto, cómo lo conseguimos, cómo lo protegemos, cómo le hacemos un contrato a un cliente que quiere utilizar los contenidos en determinados contextos, etc. En la gestión de los derechos de autor para el mundo digital, afortunadamente, todo entra en baja resolución, pero los derechos

► 3 • Aquí Martha Helena Restrepo se refiere a Marina Arango, directora del grupo de gestión y ejecución de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y fundadora del Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano (SIPAC).

► 4 • Encuentros Nacionales de Archivos Audiovisuales, que para el 2015 ya llevan su edición número doce.

apuntan a la protección patrimonial, es decir, a quién dejas entrar a tu casa y a quién no; pues hay unos marcos de convenciones internacionales: está la convención andina, está la de Roma, está el derecho de autor colombiano; pero es que nadie los conoce y los interpreta a su manera.

LFO: ¿Cómo ha influido tu trabajo en la formación de nuevos archivistas audiovisuales? ¿A qué personas ha influido lo que has hecho?

MHR: Pues, a Marinita³, a mí me sorprendió que de repente ella estuviera interesada en estos temas. Con ella siempre he tenido un diálogo muy empático sobre lo que hay que hacer. También todo el equipo de Caracol, de Telecaribe, a un poco de jóvenes que hacen documentales y se empiezan a interesar por los archivos. Es algo muy bonito lo que está pasando porque la gente está formando sus propios archivos y los cuida; y no el horror que me tocó ver, por ejemplo, el archivo de Marco Tulio Lizarazo, que estaba metido debajo de unas escaleras de madera.

También son muy importantes los encuentros⁴; a la gente le llama la atención lo que yo digo y luego me busca. Me acuerdo de una vez que hablé de otro problema muy grande que tienen

los archivos y es el de la gestión de desechos, qué hago con todo ese material que tengo que botar. Entonces, yo les hablé de la gestión ambiental de esos desechos y en esos días me llamó un mundo de gente... y así...

LFO: ¿Y qué crees que falta, en términos de formación, para que el campo de los archivos audiovisuales se consolide?

MHR: Lo primero que me faltaría a mí es formación de líderes en esa materia, de personas que puedan liderar esos procesos que son tan costosos, es decir, que tengan una gran capacidad de gestión financiera, para poder acopiar los recursos que se necesitan para poder adelantar esa serie de políticas y procesos asociados. Aquí falta liderazgo en esa materia, alguien que se pueda dedicar a eso. Lo segundo, es hacer mucha formación técnica para poder operar toda esa infraestructura que se necesita para poder llevar adelante los procesos de preservación en términos digitales. Se necesitan catalogadores formados; abogados especializados en gestión de derecho del audiovisual, muchos; se necesita crear la conciencia de archivo en la sociedad, y sobre todo, que el Estado entienda que esa es su memoria.

LFO: En ese sentido tu condición es muy paradójica, porque tú diriges un archivo privado, pero al mismo tiempo el conocimiento que tienes ha irradiado los modos de hacer y el trabajo de varias personas en los archivos públicos. Pero ya que estamos hablando de este tema de la mentalidad y que lo mencionamos antes, ¿qué crees que le falta, en términos de mentalidad, a los archivistas que trabajan con instituciones oficiales y que trabajan con archivos independientes?

MHR: Yo ya lo he dicho muchas veces y es una cosa: sollársela, porque es que aquí se cree que el oficio de archivista es un oficio como de solteronas. Me acuerdo que cuando yo era niña, las bibliotecarias eran unas señoras espantosas. Es importante sollársela, este no es un oficio de tercera sin importancia, ni sin felicidad. Uno no puede trabajar sin felicidad. Hay que encontrarle la belleza y la utilidad al asunto. Porque son trabajos

muy especializados, dispendiosos, que requieren de una alta concentración. El trabajo de un archivista es como el de un joyero, uno está ahí mirando detallito por detallito, cosita por cosita.

El Estado y las empresas deben además reconocer la importancia de ese trabajo y pagarlo bien. Ellos no visualizan todo el rédito que le da a la empresa o institución obtener unos archivos bien catalogados, bien digitalizados, a lo que pueda tener acceso. Eso no lo ven. En ese sentido, hay una especie de ceguera.

También es importante desarrollar más la industria televisiva para que haya más mercado para el material de archivo. En este aspecto, Señal Colombia está haciendo una labor muy bonita, porque yo veo que allí sacan a cada momento documentales con imágenes de archivo, hacen programas históricos con archivo.



Detalle hoja de contacto del rodaje de **En busca de "María"** (Jorge Nieto y Luis Ospina, 1985). Foto y archivo: Eduardo Carvajal.

JAIME HUMBERTO QUEVEDO (Bogotá, 1958). Licenciado en pedagogía musical de la Universidad Pedagógica Nacional, además de ser especialista en documentación digital y en gestión del conocimiento y de la información, ambas en la Universidad Externado de Colombia. Se recibió como maestro en Documentación digital y gestión del conocimiento y de la información en la Universidad Paul Valéry Montpellier III. Es candidato a doctor en Ciencias de la información, la comunicación y la documentación de la misma universidad. Se ha desempeñado como asesor en el seguimiento y evaluación de programas de formación musical, eventos artísticos, festivales y diferentes concursos. Actualmente coordina el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia del Ministerio de Cultura.

ENTREVISTAS

Jaime Humberto Quevedo: definición, política y acceso

Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón: ¿En tus palabras, qué es un archivo?

Jaime Humberto Quevedo: Al respecto, yo tengo una distancia conceptual porque después de que se definió en la ley de cultura, en Colombia la denominación de archivo y de biblioteca quedó con dueño, entonces los archivos son del Archivo General de la Nación y el patrimonio bibliográfico y hemerográfico es de la Biblioteca Nacional. En otros países eso no amerita ningún tipo de distancia ni tensión, pero en Colombia sí ha sido complejo, sobre todo porque la ley de archivos sí ha logrado unos avances significativos que son avances legislativos y de desarrollo normativo que tienen una fuerza enorme por el peso de la definición de ley, no así en relación con el papel de las bibliotecas como tal, que han generado una distancia conceptual a mi modo de ver inútil, entonces yo no he querido entrar en esa discusión, en especial, porque me parece que es una



► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

definición formal que en nada contribuye a la recuperación, tratamiento, difusión, conocimiento y análisis de los contenidos que hay en documentos, en este caso, en documentos sonoros y audiovisuales.

El otro asunto grave que yo encuentro es que los programas de formación dedicados a la bibliotecología y a las ciencias de la información y la archivística en Colombia son programas que tienen un desarrollo académico precario para el alcance de esta disciplina en el mundo. Ahí también juega un papel esa tensión conceptual y un poco la creación de nichos laborales, que en realidad no están en la base de la disciplina. Es aterrador, en Colombia esta es una disciplina que no tiene desempleados. En las bibliotecas todo el tiempo se necesita gente que trabaje en esta área, que trabaje en los archivos.

De otro lado está la ausencia de profundidad, de interacción con otras disciplinas, de curiosidad, de investigación, de explorar y relacionarse con organizaciones, entidades, personas, especialistas de otros países que han trabajado en el campo; ese aislamiento le ha costado marginamiento. Desde el momento en que se desarrollan los sistemas de información, ha habido una

formación que se ha orientado hacia lo técnico. Desde los años noventa se les capacita para ser emprendedores empresariales, para hacer empresas de información, de bibliotecología y de archivos, y allí se pierde gran parte del sentido de una profesión que es responsable de facilitar el acceso al conocimiento, de poner en contacto a las personas con los contenidos, de generar dinámicas con comunidades de aprendizaje, científicas, de docentes e investigadores, con centros de investigación, centros de estudio, productores de contenido, y por supuesto, allí están todos aquellos relacionados con la literatura, el teatro, las artes escénicas, las artes visuales, las artes plásticas, la música y la comunicación. Es un mundo muy rico y muy interesante, y es un mundo que en el campo de lo sonoro y lo audiovisual ha sido absurdamente abandonado en un momento muy crítico, porque entró en la coyuntura de la desaparición de los medios analógicos y las tecnologías analógicas y la producción absolutamente desbordada de las tecnologías digitales. Entonces, entramos en una época que es una especie de limbo neutro, en donde dejamos atrás todo lo analógico como si no existiera, como si eso no constituyera memoria, como si eso no fuera objeto

de interés y durante por lo menos una década nos concentramos en la producción digital.

LFO: ¿Cuál fue tu primer contacto en la vida con un archivo?

JHQ: Yo trabajaba en el Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá y allí se desarrolló el primero proyecto que era un centro de investigación de cultura popular, una iniciativa del director de ese instituto, que empezó liderando un antropólogo, historiador y editor, de los más importantes que tiene Colombia, que es José Ignacio López Domínguez. Él desarrolló un proyecto muy interesante, se rodeó de gente con una enorme capacidad y ávida de hacer trabajo investigativo en el campo musicológico; allí se empezaron a producir los primeros documentos inéditos que surgían del trabajo de campo, que a su vez servirían de insumo para el desarrollo de una escuela en música tradicional y popular que incluía danzas populares. Era un proyecto muy ambicioso, muy extraño y muy novedoso en el que tuve la oportunidad de participar y donde empecé a ver cómo se iban acumulando esos casetes con toda la información recogida en el trabajo de campo en las doce provincias de Boyacá, que tenían propósitos de registro

documental y que constituían una base de información y de documentación absolutamente inédita y única. Ahí me di cuenta del valor que tal información podía tener en el tiempo.

Antes me llamó poderosamente la atención, incluso desde que estaba en el colegio, la programación de Radio Sutatenza, que tenía un programa de bachillerato por radio. Lo más interesante es que era la primera estación que transmitía y producía música campesina; fue la primera emisora que tuvo cobertura nacional con un impacto impresionante; que recogía, grababa y difundía la música de los campesinos. Entonces, ese me pareció un experimento absolutamente fantástico, inédito, de un valor cultural enorme que nadie percibía como tal. Era una especie de exotismo folclórico. Creo que el padre⁵ no alcanzaba a imaginarse el proyecto que estaba engendrando y el impacto que podría tener dado que la radio era el medio de comunicación por excelencia en el campo. Entonces, muchas de las actividades que surgieron ahí lo hicieron con el propósito de crear espacios de animación; no había digamos un proyecto musicológico subyacente, pero esa información que hoy ha recogido con un cuidado especial la Biblioteca Luis Ángel Arango es

► 5 • Aquí Quevedo hace referencia al sacerdote José Joaquín Salcedo, quien inició el proyecto de escuelas radiofónicas.

► 6 • Se refiere a la Biblioteca Nacional de Colombia.

una información de un valor enorme, porque son los primeros registros documentales que se hicieron con un propósito de comunicación y difusión radial, que recogían lo que había en el campo, lo que pasaba allí, lo que cantaban los campesinos y lo que reflejaba un poco su imaginario, su espacio, sus relaciones, etc. Era muy interesante.

Había también en la Radio Nacional una transmisión de programas, no me acuerdo bien, de los programas producidos por Andrés Pardo Tovar. Pero recuerdo muy bien los programas que hacía el maestro Abadía Morales, que me causaban curiosidad porque eran muy ceremoniosos... no sé, pero el asunto es que el también fue el precursor del registro de documentos inéditos de campo.

LFO: Todo esto nos lleva a una de tus fortalezas, que son los documentos inéditos de campo

JHQ: Sí, si sigues el relato de lo que acabo de mencionar, todo tiene una relación pues son materiales producidos como documentos que no genera la industria. Que ha sido comunicado y transmitido; puede que no haya sido producido por la industria y puede que sea conocido porque se transmitió en una emisora, porque se tocó en un

festival, o porque alguien lo grabó en una grabadora doméstica y se lo llevó para su casa y eventualmente terminó en una entidad documental como esta⁶. El valor que tienen esos documentos es el de la captura inédita y la relación que tiene lo inédito del contenido con el origen y con las personas que lo producen.

LFO: Cuéntanos sobre cómo tu trayectoria profesional y de formación te llevó a trabajar con los archivos sonoros.

JHQ: En el año 2003, el Gobierno y la Biblioteca Nacional deciden que los centros de documentación son entidades que sobran y las liquida, es decir, proporcionan los argumentos del estudio técnico de reestructuración y con base a ellos se decide la eliminación de los centros. Yo ya estaba acá, en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional (CDM), y estaba trabajando en cómo hacer para que la documentación inédita, con todas las limitaciones y dificultades de derecho, recuperación y conservación que tiene, se pudiera recuperar y se pudiera conocer todo el trabajo de campo que el Centro había hecho a lo largo de su historia, desde 1976 hasta ese momento.

Aquí estuvo primero Octavio Marulanda, Ellie Anne Duque y después Benjamín Yepes. Luego, el CDM estuvo tres o cuatro años sin director. Posteriormente llegué yo a organizar un proyecto que había perdido su norte, eso fue en 1996. Recuperamos el proceso, tratamos de entender cómo se había desarrollado el proyecto del CDM y allí nos encontramos varias sorpresas: el Centro fue fundamentalmente un compilador; recogió toda la información que le fue proporcionada por los autores, las familias y toda la gestión que el Centro mismo hizo. Se recorrió el país haciendo registro de festivales, eventos de todo tipo, en escenarios, de las agrupaciones de Colcultura, de la Orquesta Sinfónica de Colombia, se grabaron los estrenos de compositores colombianos que finalmente se interpretaron una sola vez... Eso era una especie de castigo terminar haciendo una sola obra, por eso se montaba en el atril y hasta ahí quedaba.

Entonces, mi preocupación era ¿cómo hacer para que eso se viera? Había muchos factores de por medio, técnicos y administrativos. Desde el 2001 ya habíamos empezado un proyecto de edición de partituras para que eso circulara de manera legible y legítima, con gestión de derechos. Todo este asunto



Letra y música de "Amor imposible" de José A. Morales. Cortesía del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional del Ministerio de Cultura (CDM).



Cinta de carrete abierto. Cortesía: CDM.

►7• Para mayor información sobre el evento consultar la página <https://f.hypotheses.org>



estaba relacionado con un trabajo que habíamos iniciado con la coyuntura de la aparición del Centro, con un asesor de la UNESCO que se llama Hughes Sicard, un especialista en lingüística, francés, que venía trabajando muy intensamente con Perú. En ese mismo año tuve la oportunidad de participar en Lima en un encuentro latinoamericano de archivos sonoros que convocó la Pontificia Universidad Católica del Perú, a través del Instituto Andino de Archivos Sonoros. Ellos fueron los que tomaron la iniciativa del proyecto, nos convocaron, nos invitaron y les contamos cómo era el proyecto. Para entonces, ya habíamos iniciado con la Biblioteca Luis Ángel Arango el primer árbol de música de compositores colombianos en donde incluíamos ejemplos de audio, partituras, biografías, catálogos de obras, fotografías, reseñas... todo lo que podía decirse de los músicos, con toda la información que había en el CDM. Así fue como comenzó todo este proyecto de recuperación, digitalización y difusión; y es gracias a ello que terminé siendo contactado y participo en este evento. Había un enorme entusiasmo, que contaba con el apoyo de Gerard Behard y un representante de la Fundación Ford. Pero, desde el 11 de septiembre, que suceden los atentados en Estados

Unidos, empieza una política de cero información por Internet; así que se aplaza todo el proyecto mundial y eso impacta a este en particular de una manera impresionante. La Fundación Ford decide que va a destinar todos sus recursos al apoyo de la protección de otras cosas que tenían que ver con los riesgos en Internet. Entonces, todo lo que se iba a desplegar se frenó unos siete u ocho años, por la política exterior de los Estados Unidos.

Yo había conocido a Hughes Sicard y a otro francés, que es Javier Belenguer, que también trabajaba en el Perú con proyectos de antropología, lingüística y musicología y ambos habían trabajado mucho con el apoyo del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA). En el año 2003 me contacta Hughes y en medio de la situación tan crítica yo le cuento el asunto y decidimos hacer un evento en Colombia que fue un seminario sobre censo y valoración de documentos audiovisuales en Latinoamérica⁷. Convocamos a distintos países y entidades colombianas; están por ejemplo la Radiodifusora Nacional, el Archivo General de la Nación (AGN), el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), que fue un aliado clave en este proceso, el Instituto Caro y Cuervo, entre otros. Hay una gran

convocatoria y empezamos a hablar de la vulnerabilidad de las entidades que poseen este tipo de documentos, de las dificultades para poderlos recuperar, de los problemas de valoración que hay por ignorancia o desconocimiento. Allí creamos el primer comité de censo y valoración de documentos sonoros y audiovisuales de los países andinos. De ahí en adelante hasta el 2008, hicimos un evento anual en un país distinto y empezamos a trabajar muy en serio sobre lo que eso implicaba. Ahí conocí el libro en francés de *Análisis documental del sonido inédito para la elaboración de bases de datos*; yo no sabía francés, pero traté de indagar el contenido y descubrí en el libro un documento muy valioso. Los autores se concentraron en la región de Bretaña, en el idioma bretón y en las tradiciones que se estaban recuperando de lo que había sido ese conocimiento heredado. Había muy pocas personas que hablaban el bretón y los autores empezaron a recuperar una memoria inédita; se dieron cuenta que las estructuras bibliotecológicas e informáticas desarrolladas por la tecnología en Francia y en Europa eran insuficientes para poder recoger toda la información producida por los documentos sonoros inéditos. Por eso hicieron esa guía, para contribuir y proporcionar elementos técnicos de manera que la

gente pudiera tomar decisiones sobre sus estructuras informáticas. Cada país desarrolló su versión del formato MARC y la adaptó, y lo que hicieron fue hacer notar los vacíos que tenía el formato y la necesidad de habilitar en el formato campos y definiciones que permitieran la inclusión de la información faltante y la hiciera visible. Con mucha agudeza y con mucha inteligencia trabajaron tres mujeres que fueron las productoras de este documento.

Las primeras reuniones se hicieron en Bogotá, en 2004, con el apoyo de la Universidad Nacional, sobre los problemas de derecho de los documentos sonoros y audiovisuales de los países andinos. Participó la UNIJUS el Instituto de Investigaciones Socio-jurídicas de la Universidad Nacional, la Dirección Nacional de Derecho de Autor e investigadores que venían trabajando en cómo tratar este tipo de documentos que no estaban en el marco de la industria, ni en la noción del derecho, ni en la de propiedad, utilidad, comercio, etc. Documentos que en su mayoría eran producidos por comunidades y personas que no se proponían que estos se convirtieran en repertorios o mercancías, pero que sí sabían que tenían un valor cultural enorme. Entonces, la herramienta era

► 8 • Véronique Ginouvès, Jaime Quevedo, Hugues Sicard, Bénédicte Bonnemason, Véronique Pérennou y Gloria Inés Figueroa, *Guía de análisis documental del sonido inédito para la implementación en bases de datos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 2007, pp.240. En línea Id: halshs-00277751.



perfecta para este tipo de documentos y su cercanía con los documentos sonoros y audiovisuales era precisa. En 2005 se hizo la reunión en La Paz, Bolivia, donde propuse que Colombia quería poner a consideración del comité la traducción, actualización y adaptación del libro. La postulación incluía, por supuesto, que los países participantes en el evento serían también socios en la producción de contenidos; justamente para sustituir los ejemplos del bretón y de la música francesa que estaban incluidos en la versión original del libro, por los ejemplos sonoros y musicales de todo tipo de los países andinos. Y así se hizo; con enormes dificultades aquí en Colombia, con unas resistencias y obstrucciones con las entidades participantes que dificultaron el trabajo colectivo como todos lo habían propuesto en un comienzo. Desde la Biblioteca Nacional y el CDM, yo fui el coordinador de la edición y la producción y el AGN me ofreció los recursos para producir el documento impreso. Finalmente todo se produjo e hicimos el lanzamiento en el 2007⁸. El propósito era que el área de procesos técnicos del CDM lo estudiara, analizara, juzgara, evaluara, hiciera los ajustes que considerara pertinentes y lo utilizara. Lamentablemente el documento se utiliza en Europa, México, tal

vez en Chile, pero en ninguna parte más; en Colombia no se usa.

LFO: Increíble, sobre todo porque este tipo de libros son el material que se necesita ahora que se está reactivando la discusión sobre la pertinencia de los archivos audiovisuales y sonoros. Si hay un referente como este hay que consultarlo.

JHQ: Este es un libro que es un documento técnico y debería ser tratado desde ese punto de vista. ¿Cuál ha sido la mayor resistencia?, primero que todo, que la bibliotecología tradicional no asume los documentos inéditos como documentos susceptibles de ser incorporados en una colección. Entonces, hay una noción de la formación y de la concepción del trabajo que es generalista, según la cual todo, todas las áreas del conocimiento, hacen parte de una colección general; y de esa concepción generalista hay un gran depósito de materiales que ellos llaman “material no libro”, y ahí es donde están los materiales audiovisuales y sonoros. Obviamente, un documento tan especializado como este y tan enfocado en la producción de herramientas técnicas, riñe muy fuerte con ese tipo de noción.

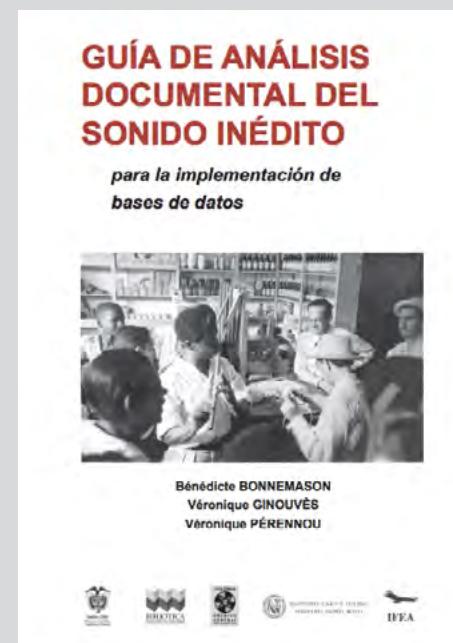
La otra cosa es que se necesita una conciencia y un conocimiento histórico

regional para admitir que nosotros somos una región que comparte historias y maneras de producir, transmitir, apropiarse y recrear muy similares. Hay una cantidad de cosas que nos son comunes, aun en toda su riqueza y diferencia. Por ejemplo: la mayoría de países latinoamericanos no son productores editoriales de documentación musical impresa, no hubo desarrollo de la industria editorial musical impresa.

LFO: ¿Te refieres a las partituras?

JHQ: Sí. Así que la mayoría de la documentación producida proviene de tradiciones escritas en las colecciones de entidades documentales como esta, o que están en manos de coleccionistas, son documentos originales manuscritos. Hay una franja de producción editorial de documentación musical de pequeño formato: piano, piano y voz... pero todo lo que son formatos mayores, es decir, banda, orquesta, producción de música de alta extensión y de formato sinfónico, eso no existe realmente sino en manuscrito. A menos que, como nosotros lo hemos hecho, emprendamos proyectos editoriales que nadie más va a hacer.

Lo segundo es que somos países unidos por la capacidad de producir oralmente. Nosotros producimos en oral todo el



Portada de la *Guía de análisis documental del sonido inédito para la elaboración de bases de datos*.

tiempo, cantamos, ritmamos, bailamos; todo el tiempo estamos recreando la historia, los tiempos, las expresiones, las personas; inventamos palabras. No todo lo que se produce en oral va a la industria musical, fonográfica y audiovisual y lo que queda son unos registros que documentan esas expresiones. En manos de los investigadores es que va quedando esa información,

cuando ellos van envejeciendo y van muriendo sus familias son las que se quedan con esos archivos. Algunas familias logran tasar una venta y entregarle eso a alguien que se los compre, otras familias no, otros se quedan con eso durante años hasta cuando uno de los herederos toma una decisión. Pero entre ese momento y el momento en que se produjo la información se pierde un conocimiento valiosísimo.

Entonces, la mayoría de la documentación a la que nos referimos es una documentación que tiene vacíos documentales profundos. Hay que hacer procesos de rastreo para tratar de recuperar la información de origen, hay que tratar de contactar a los actores originales, o familiares, o personas que estuvieron alrededor del momento del registro. Este es un trabajo de alta complejidad.

LFO: ¿Podrías hacernos una breve descripción del contenido del acervo del CDM y darnos algunos ejemplos sobre ese material que ya has venido describiendo, que consideres una fuente de incuestionable valor?

JHQ: El CDM en este momento tiene una colección de partituras manuscritas, originales, inéditas, impresas, reproducciones artesanales y repro-

ducciones industriales de autores colombianos. También tenemos partituras del repertorio internacional y de autores latinoamericanos, porque además entendemos la documentación en contexto. Nosotros no podemos leer la realidad de nuestras expresiones si no estamos en contacto con el mundo que existió a nuestro alrededor. Partituras editadas de procesos. Hubo tres épocas que marcaron la producción de música editada en Colombia: algunos músicos lograron viajar y formarse en el exterior, en el siglo XIX y principios del siglo XX, y lograron editar parte de su música, pero en Italia o en Alemania, por eso esa música llegó acá como música impresa en Europa.

LFO: ¿Puedes mencionar algunos ejemplos?

JHQ: Manuel María Párraga; también unos editores musicales que fueron los hermanos Martínez, unos inmigrantes venezolanos que montaron una empresa editorial, una litografía en Medellín, para iniciar un próspero negocio en edición de partituras que terminó muy rápido. Hay un buen repertorio, sobre todo neogranadino, que se publicó en esos años, que se incluyó en diferentes publicaciones periódicas con

una investigación muy juiciosa que hizo Ellie Anne Duque.

Dentro de nuestras colecciones también existen documentos musicales únicos, inéditos, escritos por compositores como: Blas Emilio Atehortúa, Oriol Rangel, Luis Uribe Bueno. Hay una gran cantidad de música religiosa producida para el culto, cantatas, corales, misas y misas de difuntos. Himnos patrióticos que se postularon antes de que fuera instaurado el Himno Nacional de Orestes Síndici con los versos de Rafael Núñez. También hay muchas piezas del repertorio musical andino: bambucos, pasillos, danzas, foxtrot, etc. Compositores que se fueron instalando en distintos lugares del país como: José A. Morales y José Barros.

LFO: ¿Y cuál es la cota temporal del CDM?, ¿dónde empieza y dónde termina?

JHQ: Tenemos documentos, incluidos programas de mano y carteles, desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días. Tenemos grabaciones de campo analógicas de todo tipo, cintas de carrete abierto, casetes, DAT, discos de surco. También tenemos una colección audiovisual de documentos, en su mayoría inéditos, algunos de ellos emitidos, de producción audiovisual



Algunos discos disponibles para consulta en la Biblioteca del CDM. Cortesía: CDM.

realizada por Colcultura en casetes de 3/4, VHS y Betamax. Hay documentación que se ha compilado con relación a agrupaciones, festivales y organizaciones, y una colección de hojas de vida de compositores, intérpretes y directores.

LFO: ¿Cómo se maneja el tema del depósito legal?

JHQ: El Centro fue creado en 1976 como parte de la Subdirección de Artes

de Colcultura, funcionaba en vínculo con la Dirección de Artes después de que se instaurara el Ministerio de Cultura, y allí hace parte del grupo de centros de documentación artística que integraban escénicas, visuales y música. Hasta que en el año 2003 es liquidado y en el 2004, después de ingentes esfuerzos, logramos que se creara nuevamente, esta vez dentro de la Biblioteca Nacional y ahí empieza su vínculo con el depósito legal. Hasta ese momento el Centro no era una entidad depositaria, era una entidad que recaudaba documentación musical de todo tipo, formato, pensamiento, estructura, técnica... no había ni hay sesgo técnico ni estético de ninguna naturaleza. Esa documentación llegó al centro cuando ingresamos a la Biblioteca Nacional y empezamos a hacer una gestión para que los productores fonográficos, editoriales y audiovisuales, que hasta el momento era una comunidad muy informal y no me refiero a la industria, MTM, Sonolux o Fuentes, sino a esa comunidad que poco a poco fue creando y produciendo sus propios discos y ahora son unas redes enormes de productores independientes, fueran entendiendo que eran productores editoriales y que les convenía hacer un depósito legal para generar una cultura

de reconocimiento a la producción misma y como patrimonio.

LFO: ¿Todavía siguen recibiendo información?, ¿qué características tiene el material que llega ahora comparado con el material que has venido describiendo?

JHQ: Nosotros recibimos documentos en archivos digitales, documentos impresos y documentación inédita que hace parte de colecciones que aún están en manos de particulares. Libros de técnica instrumental, ejercicios, repertorio, corales, orquestales, etc.

LFO: Háblanos de las estrategias de divulgación que tiene el CDM.

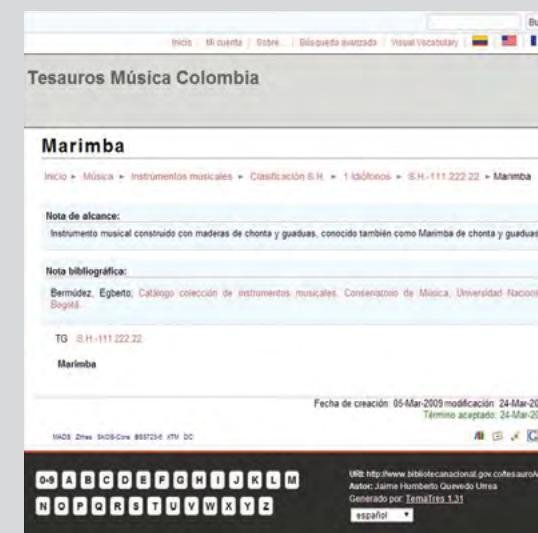
JHQ: Hemos desarrollado varias estrategias de divulgación. La primera es incorporar la base de datos del CDM a la base de datos de la Biblioteca Nacional. No fue fácil y aún no lo es, pero hemos estado incluyendo nuestra documentación.

LFO: ¿Por qué no ha sido fácil?

JHQ: Por la necesidad de salvar una cantidad de información que estaba originalmente contenida en nuestras bases de datos y poderla incluir y desplegar en una estructura tan definida técnicamente y normalizada como

las bases de datos de la Biblioteca. Cuando nosotros hacemos la primera migración, la hacemos tratando de rescatar la mayor cantidad de información que había en unas bases de datos que no tenían un diseño de formato y la pasamos a Winysis, dentro del formato MARC, con el propósito de integrarla a una estructura más formalizada. Así lo hicimos, porque nos interesa ser parte de catálogos colectivos, y para eso debemos tener la información organizada de esa manera.

Pero también hemos desarrollado otras estrategias que hacen que la documentación circule. Lo primero que empezamos a hacer fue unos conciertos que ocupaban la programación de la Biblioteca. Era una cosa muy tímida que se hacía con agrupaciones invitadas de los programas de música de las universidades en Bogotá, pero poco a poco fuimos llenando la sala con programación musical y luego empezamos a establecer vínculos con la academia, la investigación, la producción de contenido, las agrupaciones se fueron especializando, haciendo música de cámara, incorporando los repertorios que se encuentran en nuestras colecciones para que fueran interpretados por ellos, etc. En los conciertos, se producían entonces programas de mano, fotogra-



Instantánea del tesoro de la Cartografía de prácticas musicales en Colombia. Cortesía: CDM.

fías, grabaciones y todo eso iba incorporándose a las colecciones. Luego, lo volvimos una convocatoria dentro del Programa nacional de estímulos y ahora hay una convocatoria nacional enorme, donde ponemos unas condiciones para que todos estén obligados a consultar nuestra documentación musical. Esta convocatoria se llama Ciclo de Conciertos Música con Tempo Colombiano, es nacional y cualquiera se puede postular con su proyecto, pero tiene que reunir unas condiciones que nosotros hemos planteado, como



Logo del Ciclo de Conciertos Música con Tempo Colombiano. Cortesía: CDM.

utilizar documentación musical que esté en instituciones como esta en el país, hacer sus propias versiones y presentarlo en público. Toda esa documentación se vuelve parte de las colecciones, se cataloga y se vuelve información.

Además, creamos una beca de investigación y montaje musical con el mismo propósito, para que investigadores y agrupaciones musicales vengan y examinen las colecciones. Hay unas experiencias muy interesantes que han surgido de esa beca, por ejemplo, la recuperación de toda la obra "Esther" de José María Ponce de León, la primera ópera bíblica que se escribe en Colombia, reeditada por Rondy Torres.

La tercera es una beca de gestión documental musical regional, que se hace con otras entidades musicales documentales del país para fortalecer la institucionalidad y desarrollar su catálogo y su capacidad técnica documental, fundamentalmente. Se han hecho ocho proyectos en el país, empezamos con un proyecto piloto y luego lo convertimos en una beca. El último es un proyecto de desarrollo de contenidos de la cartografía, con el que se trata de elegir una capa y trabajar con un campo determinado de la capa para actualizar o incorporar contenido nuevo y desa-

rollar comunidades virtuales. Tenemos también *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, que es única en su género y es virtual.

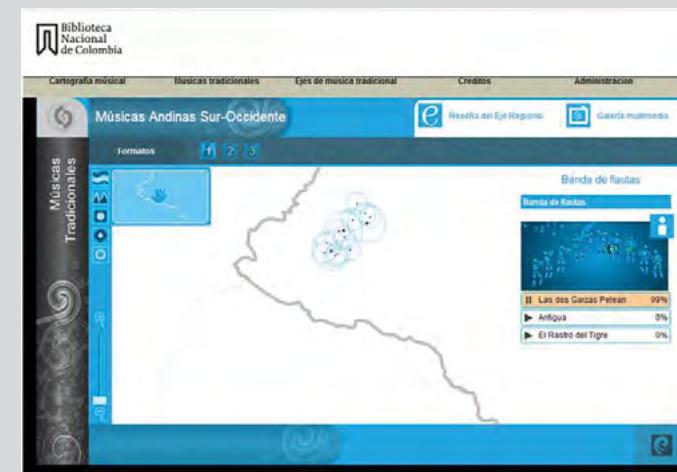
La Biblioteca es muy reconocida y valorada por tres de sus productos: la Cartografía de prácticas musicales en Colombia, la revista *A Contratiempo* y la colección digital de partituras de compositores colombianos, que surge como una respuesta a una demanda por acceder a este tipo de contenidos. Ahí se encuentra música editada por nosotros, música que ha sido recuperada en sus formatos originales y que ha sido digitalizada en el marco de un proyecto que logramos hacer con el AGN sobre compositores centenaristas.

LFO: ¿Cómo fue la génesis y cómo ha sido el proceso de definición y creación de la Cartografía de prácticas musicales en Colombia?

JHQ: La Cartografía es un proyecto que surge cuando se crea el Plan Nacional de Música para la Convivencia, en el año 2003. Unos especialistas se reúnen para desarrollar el primer proyecto de escuelas de música tradicional, que formula unos parámetros para el desarrollo de estas escuelas. Dentro de esos parámetros se incluye una dimensión investigativa y, allí, el

levantamiento de unas cartografías que también resaltaban la dinámica de los ejes de música tradicional, que ellos denominaron así en ese momento, saliéndose un poco de esta denominación tradicional de las regiones, que en la práctica terminaba siendo una forma un poco burda y gruesa de agrupar y desconocer cómo la dinámica de las expresiones y prácticas de la música en los distintos lugares de los Andes, el Pacífico, el Caribe o de los Llanos ejercían presencia y generaban distribución, recreación, expansión, expresiones híbridas y formatos de transición.

Todo este estudio termina convertido en el desarrollo de once ejes de música tradicional con la participación de once asesores de música tradicional, lo cual produce una cantidad de documentación que es compilada y es el insumo para la creación de la primera cartografía. Esto nos implicó unos desafíos enormes, porque no se trataba de que nosotros hiciéramos un DVD con una cartografía que a los diez años iba a resultar obsoleta o imprecisa. Teníamos que crear una herramienta que fuera flexible, que permitiera administrar contenido de una manera muy activa, que convocara comunidades que participaran en la producción de contenidos, que conformara comunidades virtuales



Instantánea de la página de la Cartografía musical colombiana. Cortesía: cdm.

que desarrollaran gestión de conocimiento y que hicieran una cantidad de procesos que eran completamente extraños e inéditos en este campo. De esta manera terminamos haciendo un mapa. Omar Romero es el gestor de la idea, el autor de la primera cartografía y quien desarrolla el concepto de las capas. Yo me quedo con la responsabilidad del desarrollo de la cartografía desde el punto de vista documental, conceptual, técnico y de gestión de conocimiento. Lo que hago es empezar a desarrollar cada capa estableciendo una relación semántica muy activa entre sus contenidos y a crear una

herramienta que recoja los vocabularios que se están produciendo, dado que va a circular por el mundo y que hay una cantidad de expresiones que le van a resultar extrañas a mucha gente. Para eso había que crear una herramienta que permitiera organizar, jerarquizar, identificar y clasificar vocabularios controlados. Por eso adoptamos una herramienta que tuviera la misma filosofía del mapa, que es TemaTres, que es la misma en la que está desarrollado el tesoro y esta se ha ido enriqueciendo en la medida de las posibilidades. Este es el origen del desarrollo de ontologías, que también son procesos de gestión del conocimiento y que se van decantando en la medida en que los tesoros se van enriqueciendo. Son folcsonomías, en la medida en que estamos empezando a desarrollar sistemas de clasificación de los contenidos que son producidos por participación; e isotopías, en la medida en que son contextos y ubicaciones territoriales y geolocalizaciones que van mucho más allá de las coordenadas. Estas son geografías humanas en donde la expresión y la práctica dota de sentido el territorio.

Entonces, tenemos que hablar de muchas formas, cada capa es un desafío de producción, desarrollo, diseño, gestión, participación y hace parte en

este momento del gran proyecto del sistema de información de la música. A grandes rasgos esa es la cartografía, un trabajo muy ambicioso y complejo, con una exigencia altísima, muy pocos recursos para tener un desarrollo cualificado, actualización y dinamización del sitio. Se avencinan procesos de actualización tecnológica que son necesarios para garantizar la protección del sitio.

LFO: Con todo lo que nos has comentado, ¿podrías hacer una reflexión sobre los márgenes y las instituciones?, ¿qué le quita y qué le da al CDM estar por dentro de una institución como la Biblioteca Nacional?, ¿consideras que no tendría posibilidad de existir por fuera?

JHQ: Lo que pasa es que el aparato institucional crea estos espacios, pero las personas desarrollamos los contenidos y los proyectos. Cuando las personas se van el aparato sigue existiendo, si no hay personas con ideas, proyectos, compromisos, capacidad y visión seguramente va a haber un burócrata y una persona que hace un trabajo, pero el alcance de esa visibilidad va a ser mínimo y es muy difícil entrar en un sistema donde el diálogo es la contradicción. Entonces, es inevitable en la medida en que la contradicción está

sembrada en una inflexibilidad y en un desconocimiento. El aparato está en la estructura general, la cosa patrimonial, las colecciones, las grandes figuras de la literatura.

A veces yo siento que esta es como la biblioteca de la literatura, no la biblioteca del conocimiento del patrimonio colombiano en donde todas las disciplinas están aquí.

LFO: ¿Cuál es el papel que tienen los derechos de autor en los archivos audiovisuales y sonoros?

JHQ: Ese es un asunto muy complejo sin importar desde dónde uno se instale. Si uno se para desde el papel de la propiedad y el derecho, juega a la noción del derecho basado en el individuo y la propiedad. Si uno se para desde la noción del conocimiento, la comunicación y la interacción, se para desde el diálogo, el reconocimiento, la interacción y el intercambio. Ahí los derechos se defienden solos, no necesitan una superestructura que esté detrás. Lo que pasa es que aquí hay una cosa muy perversa y es que el desarrollo de la noción del derecho de autor ha sido creada, instituida y fortalecida por los industriales. Entonces, todo el fortalecimiento del derecho que se invoca desde el lado

del creador ha sido desarrollado por los industriales que se han incluido en esta noción como creadores. De este modo, el autor, el verdadero creador, el compositor y productor termina en un eslabón de novena categoría en esa cadena, porque todos los anteriores están por encima. Hay comunidades que crean en colectivo y lo hacen no con el propósito de hacer repertorios, sino con el propósito de convivir, celebrar, compartir, comunicarse. A veces la industria y algunos autores que tienen esa idea del abuso, la apropiación o el préstamo, toman abusivamente algunos de estos contenidos y terminan incluyéndolos en producciones audiovisuales o fonográficas como propias.

LFO: ¿Pero entonces el acceso a ese material desde el archivo está condicionado por esas leyes que pone la industria?

JHQ: Sí, esa es en gran parte la dificultad. Porque los documentos inéditos tienen una cantidad de bloqueos que los hacen oscuros, como que no se pueden tocar, ver, ni oír. En la medida en que se mete eso a la industria existe, de lo contrario no, y eso es una agresión muy fuerte contra un pasado y una memoria a la cual todos tenemos derecho.

LFO: Desde tu punto de vista, ¿cuál es el mayor inconveniente que tiene la gestión del patrimonio audiovisual en el país?

JHQ: Para mí hay uno que reviste una importancia capital y es la manera como se decide interpretar la política. Se ha hecho un ejercicio de conceptualización basado en unos estándares, en unas autoridades que han dado unas definiciones, etc., pero eso no es conflictivo en otros países porque la adopción de la norma es aplicable a todo tipo de producción sonora, audiovisual, gráfica, etc. El problema que hemos tenido aquí es que la política ha sido desarrollada, en el caso del patrimonio audiovisual, fundamentalmente hacia la industria cinematográfica. Entonces la política y los recursos han sido enfocados a la industria y eso está muy bien; el problema es que la producción audiovisual no es solo cine. También hay que atender, y en eso hay que especializar la política y ampliar el espectro, que debe haber protección del patrimonio sonoro de todo tipo (oral, musical, inédito), patrimonio audiovisual doméstico, patrimonio fotográfico. Todos ellos merecen una atención al menos similar a la del cine. Y que haya una política que permita que la aplicación de ese enfoque de la política y los recursos le den la posibilidad de existir

como memoria. Llamo la atención sobre esto, porque el patrimonio sonoro colombiano es tal vez el patrimonio en mayor riesgo, no porque no haya patrimonio audiovisual que puede estar en riesgo, por supuesto que no, pero es que el sonoro requiere de una atención especializada para protegerlo y recuperarlo. En el patrimonio sonoro falta enfoque y política.

Solo por mencionar un ejemplo: ¿cuál será el acumulado de la producción de la industria fonográfica del país entre 1934 y 1980? Esa memoria, esas matrices.... Muchas de esas fueron absorbidas por las grandes empresas, pero el país tiene la responsabilidad de recuperar su patrimonio.

LFO: En ese sentido, ¿cuál crees que sería el siguiente paso, en términos de los procesos de formación, para que este campo de los archivos sonoros se active?

JHQ: Sin duda lo que hace falta es investigación que provenga de muchas disciplinas. Investigación histórica, en comunicación, musicológica; y falta un énfasis, tal vez una maestría. Lo que me llama la atención de la disciplina de la bibliotecología es que hasta hace muy poco empieza a tener programas de posgrado. Se necesita definitivamente

formar equipos interdisciplinarios de investigación; allí hay una responsabilidad y un compromiso muy fuerte de la academia, las entidades documentales, las instituciones de la cultura y, por supuesto, del desarrollo de una política. No solo de una política local, se necesita el desarrollo de políticas regionales en donde los países suscriban acuerdos que les den herramientas que les permitan gestionar recursos.

LFO: ¿Qué trajiste de tu proceso de formación de posgrado en el exterior a tu experiencia como director del CDM?

JHQ: Todo. Porque durante todo el proceso de formación pensé en cómo sería la aplicación en una entidad como esta. Esa es la razón por la cual hay tanto trabajo virtual, hay tanto trabajo de gestión de conocimiento, hay tanto trabajo de investigación para la recuperación de fuentes y de edición de partituras. Es decir, en medio de una enorme precariedad, un proceso de este tipo no se puede detener por las limitaciones; y mientras yo tenga la capacidad y el liderazgo de estar en una posición como esta, voy a hacer todo lo que esté a mi alcance para conseguirlo.

LFO: ¿Cuál es tu perspectiva sobre este gran reto para los archivos, que es el de la preservación digital?

JHQ: Es muy complejo, porque no tenemos ninguna seguridad de la estabilidad de este tipo de formato; pero de lo que sí estamos seguros es que debemos tener muy claro que la misma información debe estar en dispositivos digitales distintos y ojalá en lugares distintos. Además, debemos tener la capacidad de generar actualizaciones permanentes para no perder la posibilidad de leer el contenido. Yo estoy seguro de que esto sin duda va a aumentar, como lo ha venido haciendo, la capacidad de almacenamiento y cada vez más va perfeccionar la existencia del contenido. Lo que creo es que vamos a volver a un soporte, es un paso inevitable. Vamos a necesitar grandes estructuras informáticas de almacenamiento, en la medida en que la industria y el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación se han venido consolidando, cada vez los repositorios de información son más comprimidos y expansivos porque van almacenando con muchísima más capacidad. Todo eso va a conjugar una serie de elementos, que van a hacer posible que finalmente la memoria sonora, audiovisual y escrita exista como tal y pueda circular en cualquier lugar, momento e idioma. Creo advertir que va a ser inevitable.

HORACIO POSADA (Medellín, 1931). Camarógrafo y archivero audiovisual. Comenzó su trabajo para la televisión colombiana casi simultáneamente a sus inicios, a mediados de la década del cincuenta. Después de trabajar durante varios años en reportería y luego en publicidad para televisión decidió montar su propia compañía de revelado de película cinematográfica, empresa de la que desistió con la aparición del video analógico. Durante décadas ha acopiado material audiovisual relacionado con la historia política del país. Fundador de CINEX.



ENTREVISTAS

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

Horacio Posada: la batalla contra lo efímero

Luisa Fernanda Ordóñez Ortega: ¿Quién es Horacio Posada y por qué tiene un acervo tan importante para la memoria audiovisual colombiana?

Horacio Posada: Yo entré a trabajar en la televisión colombiana en el año 1955 como asistente de cámara. Estuve allí durante un año y medio, en ese tiempo la televisión era estatal, y salí de allí porque no pagaban horas extras, ni nada. Un día decidí no ir y me retiraron. Luego estuve trabajando haciendo cámara, tomando fotos en la calle y cuando el Gobierno le abrió la posibilidad a los privados de producir, me llamaron para el primer noticiero no oficial que había, eso fue en 1959. Ese fue el primer noticiero no oficial de la televisión colombiana.

LFO: ¿Cómo se llamaba el noticiero?

HP: El **Reporter Esso**, era chiquito, duraba de diez a quince minutos. Entonces desde el año 59 empezamos a hacer películas. En ese momento había dos sistemas de películas, había

una película que se hacía filmándola, se revelaba y salía una sola copia. Cuando yo entré a trabajar allí, me di cuenta que eso se iba a perder, entonces contra mi bolsillo yo empecé a hacer las películas en negativo, para que me quedara a mí el negativo y le entregaba a la productora el positivo.

Como desde el año 60, me decidí a hacer las copias y desde entonces tengo el archivo. ¿El archivo de qué?, de las noticias diarias; que el ministro dijo tal cosa, que el presidente tal otra, y gran parte de ese acervo de noticias está aquí. Tenemos películas en cine, en vhs, en Betamax, en video. Hay como siete formatos diferentes en el archivo.

LFO: ¿Y hasta cuándo trabajaste en el *Reporter Esso*?

HP: En 1961 yo filmé una noticia que pasaron al aire y se volvió histórica desde ese momento, era la muerte del teniente Escobar. Después de emitirse esa noticia cancelaron la emisión del noticiero y luego lo cerraron, el Gobierno de Lleras Camargo se asustó y recriminaron a la agencia de publicidad sobre por qué habíamos sacado eso al aire.

El trasfondo de la cuestión era el siguiente: otro teniente del Gobierno, que había sido un teniente muy rebelde,

lo metían y lo sacaban de la cárcel; el tipo era muy revoltoso y estaba en la cárcel aquí en Bogotá, en los calabozos. Estando allí conoció a otros tenientes y convenció a uno de que se llevaran un cuerpo completo del Ejército para la guerrilla; y tanto insistió el tipo que se volaron como con 300 hombres y armas de guerra. Cuando se supo de eso, el Gobierno inmediatamente fue a buscarlos y los cogieron antecitos de que se fueran para el Llano. En ese momento, los agarraron y los cercaron y uno de los tipos no entregó el arma, hubo una pelea y le mandaron un zapatazo y el otro de puro miedo reaccionó, le disparó y lo mató. Yo estuve allí, seguí toda la persecución y lo filmé todo.

El Ministerio de Comunicaciones, en vista de la gravedad del asunto, que ya era público, hizo un comunicado que decía una cosa, pero la cámara decía lo contrario. El director del noticiero cogió la noticia y la emitió así; otros noticieros no hablaron del tema y mostraron el comunicado. Despelote total, casi se cae el Gobierno esa noche.

Bueno, el caso es que luego la noticia le dio la vuelta al mundo y después fue que se supo que el tipo si iba con el armamento para el Llano, en Gachetá,

que fue donde lo mataron, la guerrilla lo estaba esperando.

LFO: ¿Y después de eso, qué pasó contigo?

HP: Que allí sucedió lo de siempre, alguien tenía que pagar los platos rotos y los pagué yo, porque a los dos meses al noticiero lo cerraron y le pusieron una multa por haber pasado la noticia, y a mí, la Suramericana de Seguros, que era el patrocinador, me botó. Estuve un año sin trabajo, pero los mismos que me echaron al año me contrataron.

Luego de eso yo seguí manejando la empresa aquí (CINEX) y le dábamos el material al patrocinador, que era Punch Ltda., una agencia de publicidad que era la dueña del noticiero. Nosotros hacíamos la película, la revelábamos, llevábamos la información a los reporteros y ellos hacían el texto y la transmitían. Más adelante llegaron las cámaras con sonido y nosotros hacíamos el reportaje directamente, porque antes era muda la película.

LFO: ¿Cuándo te das cuenta que tienes un archivo?

HP: Desde el primer momento, desde la primera noticia en la que trabajé me di cuenta que si yo no guardaba eso, nadie lo iba a guardar. Y todas esas



▣ Diversidad de equipos de registro y reproducción de material audiovisual en el archivo de CINEX, 2015. Foto: Luisa Fernanda Ordóñez.

noticias se fueron volviendo historia. Lo fui guardando en archivos y cajas por años y en este momento todo ese material se está pasando a digital.

LFO: ¿Cuál fue el periodo de tiempo en que trabajaste y por cuántos formatos y cambios tecnológicos pasaste?

HP: Pues mira, por cosas de la vida uno se va adaptando a todo, toca. La diferencia es que a la gente de mi edad le ha tocado adaptarse desde lo más básico, hasta llegar a los computadores y a los satélites y toda esa vaina.

►• Se refiere a su hija, Verónica Posada, quien ha sido la encargada de gestionar y gerenciar los procesos de preservación del archivo de CINEX.

Desde que empecé en esto, hasta hoy, los cambios que se han dado han sido cien veces más de los que hubo desde el primer hombre hasta 1900. Más de cien cambios diferentes me han tocado.

LFO: ¿Cómo fue el golpe del cambio de trabajar con material fílmico a trabajar con video analógico?

HP: Cuando llegó el video analógico yo ya había salido de los noticieros. Yo pasé casi ocho años haciendo comerciales en cine, para la televisión. En un momento de locura yo decidí comprar una máquina para revelar color, esa fue la primera máquina en Colombia para hacer ese procedimiento en 16 y 8 mm. Tuve esa máquina del año 72 al 80, fue muy difícil en ese momento que la gente pagara el revelado en color porque era muy costoso; la tecnología era difícil, uno necesitaba mucho manejo de químico. En el año 80 llegó un amigo mío que había sido corresponsal del noticiero en Medellín y estaba trabajando en ese momento con un noticiero en Bogotá y me dijo: “Vengo de hacer una filmación”, yo le dije: “¿Quieres que te la revele?”, y él me dice: “No, es que la hice en video”. “¿Qué es eso?”, pregunté, yo no tenía ni idea. Él me mostró la cámara y me explicó que no había que revelar nada porque todo salía directamente

al aire. Me senté a ver el noticiero, a ver las noticias reveladas en color que yo había revelado, y luego muestran la noticia que grabó mi amigo y entonces veo el cambio. Al otro día apagué la máquina. Ese fue mi golpe, mi paso del cine al video.

LFO: ¿Cómo ha sido el proceso de conformar el equipo que trabaja contigo en el archivo?

HP: Bueno, aquí ha trabajado mucha gente, entre 100 y 150 personas, que van y vienen. Pero siempre estamos aquí Verónica⁹ y yo.

LFO: A partir de tu experiencia, ¿cómo definirías un archivo audiovisual?

HP: Es lo único que le va quedando al mundo, porque todos los días el mundo está cambiando. Le va quedando al mundo el recuerdo de cómo se hicieron las cosas antes.

LFO: ¿Qué piensas de la producción audiovisual en la era digital?

HP: Yo creo que de 1000 horas digitales, con mucha suerte llegaremos a guardar media hora; porque todo es efímero, todo se borra inmediatamente; antes había negativos y copias, hoy tomamos una foto con el celular y al día siguiente borramos lo que hicimos ayer. Hoy se

hacen mil veces más imágenes, pero no se guarda ni la décima parte. Es tanta la información y tan rápidos los cambios, que la gente no tiene tiempo de actualizar, ni de ponerse al día, ni de guardar pensando en el futuro. Mi archivo de todos estos años va a permanecer, porque yo soy el que piensa en actualizarlo antes de que los formatos estén obsoletos. Pero cuando esto no sucede, cuando no hay conciencia de archivo, todo se va a perder.

LFO: ¿Cómo has visto que ha cambiado la imagen del país a partir de lo que muestran los noticieros?

HP: Los noticieros son como la biografía del momento. Yo creo que ellos son la única fuente de lo que pasa en el país, porque si tu miras Caracol y RCN, los archivos de ellos son gigantescos y ellos se pueden dar el lujo de actualizarse.

LFO: ¿Nos puedes contar de algún caso similar al tuyo, en donde alguien haya guardado material audiovisual y luego este se haya perdido?

HP: Te voy a contar una historia muy triste. En el tiempo en que yo hacía el noticiero, que fueron diez o doce años, yo iba a entregar la película y hablaba con gente, como Hernán Castrillón, por ejemplo. Con la llegada del primer



Horacio Posada en las bóvedas del archivo de CINEX, 2015. Foto: Luisa Fernanda Ordóñez.

golpe, que fue el video, que fue el que ya sacó definitivamente los medios químicos, entonces la empresa tuvo un problema grande, no solo por los costos, sino porque ya Caracol y RCN empezaron a tomar fuerza y sacaron a la agencia de publicidad del negocio. En

vista de que el negocio era muy malo, el dueño de la agencia la vendió, él tenía una oficina por el lado de las residencias Tequendama. Él le vendió el negocio a un hermano de Peñalosa, que no tiene nada que ver con los medios de comunicación y cuando el tipo recibió allá todo lo del archivo, luego yo me encontré con algunos de los empleados de allí y me contaron que el tipo decidió que todo era basura y lo mandó a botar. Si yo no hubiera guardado esas películas toda esa información se habría perdido. Todo lo bueno que se transmitió en esa época fue porque contra mi presupuesto yo saqué los negativos y los guardé.

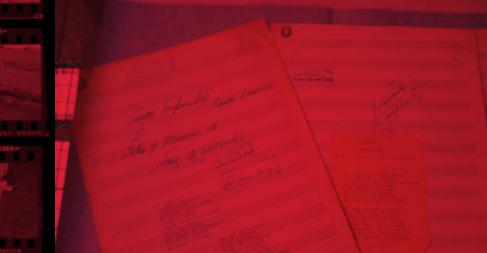
LFO: ¿Qué otras joyas crees que tiene tu archivo?

HP: Te voy a contar otra historia. Un amigo mío tenía una pequeña empresa de alquiler de películas mexicanas y me pidió prestados proyectores para verlas. Un buen día llegó y me dijo: “Horacio, necesito que me prestes un proyector”, pero luego me contó que lo había perdido y que no sabía cómo pagarme. Entonces se acordó que un cliente le había dejado unas latas de películas de 8 mm y me las dio como parte de pago, aunque él no sabía bien qué era. Resulta que las películas eran familiares, muy bien trabajadas por el

que hizo la cámara, son imágenes de todo el país. El tipo se iba con la familia en carro, como en los años treinta, y esas películas las mandaba a revelar a los Estados Unidos. Mi amigo nunca me pagó, pero yo me quedé con esas joyas. Lo que uno ve ahí es la época, el país: Medellín, Bucaramanga, la Costa... Son una lección muy bonita de lo que era el país, aunque nunca supe de quiénes eran, pero parecen de una familia bogotana.

LFO: Tu archivo ha sido varias veces beneficiario de los estímulos para preservación de archivos audiovisuales del Ministerio de Cultura. ¿Cómo valoras el aporte de este tipo de apoyos a archivos independientes como el tuyo?

HP: Pues, como consecuencia de eso, lo que se hace aquí es lo único que va a quedar de la memoria de lo que se ha hecho desde los años treinta hasta hace cinco años. Nos ha servido para actualizarnos, pero para guardar también un registro de cómo se hacían las cosas en el pasado. No quiere decir que este sea el único archivo, afortunadamente se preserva el de INRAVISIÓN. Los estímulos sirven para mostrar el contenido de los archivos, para dar cuenta de cómo era una época. ■



Guía para acceder al patrimonio audiovisual colombiano

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA

Preparado por Marina Arango Valencia y Buenaventura, Henry Caicedo Caicedo y Luisa Fernanda Ordóñez Ortigón
Editado por Jenny Alexandra Rodríguez Peña

► **1**• Para el 2015, el número de artículos científicos en español y de libros en distintas lenguas, sobre el campo de la preservación audiovisual en el mundo, hacen que la realización de un listado sea una empresa inabarcable y caprichosa. Los títulos incluidos aquí se han considerado como referencia importante para cualquier investigador neófito que busca una primera aproximación al tema. Cabe aclarar, que en el caso colombiano las publicaciones científicas en torno al archivo audiovisual como un problema epistemológico aún están por hacerse.

► **2**• Catalina Rodríguez, gerente de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, en 2008, crea por primera vez la Beca distrital de gestión de obras o archivos audiovisuales locales, la cual tuvo una edición.

En este apartado presentamos una selección de referencias y herramientas útiles para la consulta de fuentes, recursos y márgenes de acción dentro del campo de los archivos audiovisuales en el país. El texto está dividido en cinco partes: la primera incluye una breve bibliografía de libros publicados en español con relación al tema en cuestión y, adicionalmente, una lista de referencias de libros en inglés en donde hay un interés particular de los autores por vincular la teoría de la preservación a la práctica¹. La segunda parte es un listado de estudios universitarios en el tema que nos convoca. La tercera es una selección de títulos de largometrajes y cortometrajes restaurados por iniciativa de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), el Ministerio de Cultura, Proimágenes Colombia o la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). La cuarta parte enumera algunas fuentes de financiación y estímulos para archivos audiovisuales y sonoros a nivel nacional e internacional. Por último, se relaciona el índice de becas, que consiste en el historial de las becas de archivos y centros de documentación audiovisual del Ministerio de Cultura, vigentes desde el 2006; las becas de la Cinemateca Distrital: la beca distrital de gestión de obras o archivos audiovisuales locales de 2008², y la beca de rescate de archivos audiovisuales, vigente desde el 2013; y las becas de gestión de archivos sonoros y de archivos fotográficos del Archivo General de la Nación, vigentes desde el 2015.

► 1. BIBLIOGRAFÍA

EN ESPAÑOL ◉



AA.VV. *Cuadernos de Cine Colombiano – nueva época 15. Archivos audiovisuales y cinematográficos*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2010.

AA.VV. *Entre la memoria y el olvido. El significado educativo y cultural de los archivos audiovisuales*. Memorias de la conferencia. México: Fonoteca Nacional, 2007.

AA.VV. *Guía de análisis documental del sonido inédito para la implementación de bases de datos*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2007.

Aguilera, Camilo y Gerylee Polanco. *Rostros sin rastros: Televisión, memoria e identidad*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 2009.

Amo, Alfonso del. *Clasificar para preservar*. México: Cineteca Nacional, Conaculta.

Filmoteca Española, 2006.

Aponte, Rosalba y Rito Torres. *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*. Bogotá: FPFC, 2010.

Edmondson, Ray. *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. México: Conaculta, 2004.

Miliano, Mary y María del Pilar Gallego. *Reglas de catalogación de IASA. Manual para la descripción de registros sonoros y documentos audiovisuales relacionados*. Madrid: Anabad, 2005.

Orozco, Alejandra y Rito Torres. *Documentales colombianos 1915-1950*. Bogotá: FPFC, 2010.

Rodríguez, Perla. *El archivo sonoro. Fundamentos para la creación de una fonoteca nacional*. México: Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía, Library Outsourcing Service, 2012.

EN INGLÉS ◉

AA.VV. *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. Federación Internacional de Archivos Cinematográficos, 2016. En línea.

Fossatti, Giovanna. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

Frick, Caroline. *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Gfeller, Johannes; Agathe Jarczyk y Joanna Phillips. *Compendium of Image Errors in Analogue Video*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2012.

Read, Paul y Mark-Paul Meyer. *Restoration of Motion Picture Film*. Amsterdam: Butterworth-Heinemann, Series in Conservation and Museology, 2000.

Zamon, Christina. *The Lone Arranger: Succeeding in a Small Repository*. Chicago: Society of American Archivists, 2012.

► 2. OFERTA DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS EN PATRIMONIO AUDIOVISUAL³

■ University of East Anglia, Norwich, Inglaterra ◉ MA Film Studies with Film Archive option ◉ Programa con la prioridad de preservar y utilizar las imágenes en movimiento y fomentar su rol en la formación y reproducción de los valores sociales y culturales, explorando su importancia histórica y política.

► **3**• Sección preparada por Guillermo Forero.

- Charles Sturt University, Camberra, Australia ◦ Graduate Certificate in Audiovisual Archiving / Un programa dedicado a la industria del archivo audiovisual, orientado hacia el conocimiento de su historia, principios, filosofía, ética, preservación, manejo y acceso incluyendo los contenidos digitales.
- UCLA University of California, Los Angeles, EE. UU. ◦ MA Moving Image Archive Studies (MIAS) ◦ Ofrece formación especializada con visión interdisciplinaria y énfasis en estética e historia del cine y la televisión, preservación, restauración, acceso, manejo de colecciones, catalogación y documentación.
- University of Rochester y L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, Inglaterra ◦ MA The Selznick Graduate Program in Film and Media Preservation ◦ Este programa, centrado en el cine, desarrolla estudios en preservación, manejo de archivos, teoría, historia y crítica cinematográfica.
- Department of Cinema Studies at Tisch School y New York University, EE. UU. ◦ MA Moving Image Archiving and Preservation (MIAP) ◦ Imparte formación para gestionar y preservar colecciones de cine, video, nuevos medios y contenidos digitales con proyección internacional y comprensión de teorías, métodos y prácticas para el archivo y preservación de la imagen en movimiento.
- Universiteit van Amsterdam, Holanda ◦ MA Preservation and Presentation of the Moving Image ◦ Orientado a la teoría y práctica para preservar el material audiovisual y en la forma de presentarlo a audiencias especializadas como fuente de información, cultura y entretenimiento.
- Staatlichen Akademi der Bildenden Künste, Stuttgart, Alemania ◦ MA Conservation of New Media and Digital Information ◦ Proporciona conocimientos y habilidades para la preservación de archivos artísticos y culturales y patrimonio bibliotecológico en fotografía, video e información digital.
- Universidad Complutense de Madrid, España ◦ Máster Universitario en Patrimonio Audiovisual. Historia, Recuperación y Gestión ◦ Ofrece formación especializada en tres áreas del patrimonio audiovisual: fotografía, cine y televisión, desde los enfoques y perspectivas propios de la historia, la recuperación y la gestión.
- Birkbeck College London, Goethe Universität Frankfurt, Ruhr Universität Bochum, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, Università Cattolica del Sacro Cuore, Università degli Studi Roma 3, Université Charles de Gaulle Lille 3, Université de Liege, Université de Montréal, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Universiteit van Amsterdam ◦

International Master in Audiovisual and Cinema Studies ◦ Amplio rango de cursos orientados a la especialización científica y es un medio para la formulación de propuestas en el campo de los estudios de cine y audiovisual en Europa. Incluye teoría e historia del arte, cine, sonido y patrimonio audiovisual, nuevos medios, sociología, economía, derecho, tecnología, antropología y metodología de la investigación.

■ Universidad Jorge Tadeo Lozano, Colombia ◦ Diplomado en Gestión del Patrimonio Audiovisual ◦ Con un enfoque holístico e interdisciplinar, ofrece bases teóricas para su aplicación en el desarrollo de procesos y creación de proyectos en gestión de patrimonio audiovisual para impulsar su apropiación y acceso.

■ Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador ◦ Especialización Superior en Archivística y Patrimonio Documental ◦ Formación en el manejo del patrimonio documental y audiovisual en el entorno de la archivística, la disciplina histórica, los estudios de la memoria, las ciencias de la información, incluyendo la gestión y conservación de archivos históricos, sonoros y fotográficos.

■ Institut national de l'audiovisuel (INA SUP), París, Francia ◦ Diplom Gestion de patrimoines audiovisuels (Management of Audiovisual Heritage) ◦ Este curso, que confiere el grado de máster, tiene como objetivo formar profesionales capaces

de evaluar, conservar, gestionar y valorizar los fondos audiovisuales y digitales.

■ Fonoteca Nacional de México en asocio con el ILCE y el INA, de Francia ◦ Diplomado Iberoamericano en Patrimonio Sonoro y Audiovisual ◦ Curso a distancia que ofrece los fundamentos técnico-procedimentales para analizar, preservar, organizar, categorizar, digitalizar y difundir materiales del patrimonio sonoro y audiovisual.

▶ 3. SELECCIÓN DE LARGOMETRAJES Y CORTOMETRAJES RESTAURADOS Y PRESERVADOS

Esta es una selección breve basada en las colecciones publicadas por las instituciones cofinanciadoras; sin embargo el documento es mucho más amplio e incluye el proceso y la relación de títulos en orden cronológico según su año de preservación. Sobre el listado completo y las colecciones, el lector puede encontrar los cuadernillos publicados en la página web de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Colección 40/25 (2011). FPFC y Cinemateca Distrital ◉

Expedición al Caquetá, César Uribe Piedrahíta, 1930-1931, 7 min. **El milagro de sal,** Julio E. Moya, 1958,

105 min. **La huerta casera,** José S. Infante y Mario del Río, 1947, 11 min. **El río de las tumbas,** Julio Luzardo, 1965, 87 min. **Rapsodia en Bogotá,** José María Arzuaga, 1963, 24 min. **Raíces de piedra,** José María Arzuaga, 1964, 79 min. **El páramo de Cumanday,** Gabriela Samper, 1965, 22 min. **Pasado el meridiano,** José María Arzuaga, 1969, 100 min. **Flores del Valle,** Máximo Calvo Olmedo, 1941, 69 min.



Colección Cine silente colombiano (2012). FPFC ◉

Colección del archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo, 1915-1955

La tragedia del silencio, Arturo Acevedo Vallarino, 1924, 26 minutos. **Bajo el cielo antioqueño,** Arturo Acevedo Vallarino, 1925, 124 min. **Alma provinciana,** Félix Joaquín Rodríguez, 1926, 126 min. **Garras de oro,** P. P. Jambrina, 1927, 56 min. **Madre,** Samuel Velásquez, 1924, 21 min (fragmentos). **Aura o**

las violetas, Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Doménico, 1924, 18 min (fragmentos). **Como los muertos,** Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Doménico, 1925, 12 min (fragmentos). **El amor, el deber y el crimen,** Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, 1926, 28 min. **Manizales city,** Félix R. Restrepo, 1925, 52 min (fragmento).

Colección Historia del cine colombiano (2012). FPFC ◉

Serie de 12 capítulos, cada uno de 25 minutos; contiene imágenes de archivo recuperadas y restauradas, acompañadas de entrevistas exclusivas a varios de los protagonistas de la historia del cine colombiano. Capítulos 1 al 8 dirigidos por Julio Luzardo y 9 al 12 por Luis Ospina:

Capítulo 1. *Los pioneros* (finales del siglo XIX). **Capítulo 2.** *La edad de oro* (1922-1928). **Capítulo 3.** *Adiós al cine mudo* (1926). **Capítulo 4.** *La tragedia del sonido* (1927-1938). **Capítulo 5.** *El segundo aire* (1938-1950). **Capítulo 6.** *Langostas, víboras y un milagro* (1950-1960). **Capítulo 7.** *Llegan los maestros* (1960-1970). **Capítulo 8.** *El cine toma su curso* (1960-1970).. **Capítulo 9.** *Del sobreprecio al menosprecio* (1970-1995). **Capítulo 10.** *El estado de las cosas* (1970-1995). **Capítulo 11.** *Las cosas del Estado* (1970-1995). **Capítulo 12.** *Las memorias del subdesarrollo* (1970-1995).

Maleta del patrimonio audiovisual afrocolombiano (2013). Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y FPFC, con el apoyo de Proimágenes Colombia, Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC), Archivo del Patrimonio Fotográfico y Filmico del Chocó, Telepacífico, Teleantioquia, Telecaribe, Teleislas, Fundación Colombia Negra, Fundación Promedio, Girocompas Producciones, Yuma Video Cine, Comisión Nacional de Televisión, Making Docs, Fosfenos Media, Hollywood, Llorona Records y Festival de Cine y Video de San Agustín ●

Está compuesta por 52 discos, que contienen más de 190 títulos de la historia del audiovisual producido por y sobre la población afrocolombiana desde la década del 20 conozca los contenidos detallados en www.mincultura.gov.co.

Colección Movimientos sociales a través del cine colombiano (2014). FPFC y Cinemateca Distrital ●

- ♦ Disco 1: El principio de la rebeldía (1915-1960) ● Selección de registros documentales del archivo histórico cinematográfico colombiano de los Acevedo.
- ♦ Disco 2: Entre la guerra y la resistencia (1960-1985)
 - **Chircales**, Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972, 41 min.
- ♦ Disco 3: El inicio de la

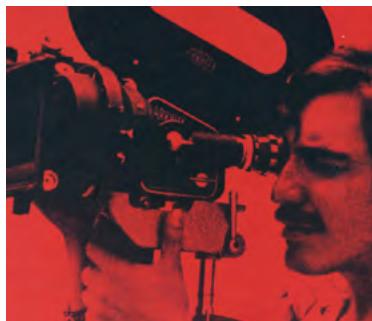
reconciliación (1985-2015)

- **Canaguaro**, Dunav Kuzmanich, 1981, 87 min.

Selección de las obras del director de cine chileno Dunav Kuzmanich 1935-2008 (2014). FPFC, Cinemateca Distrital y Proimágenes Colombia. ●

Duni, Javier Mejía, 2013, 75 min, documental. **Cadáveres para el alba**, Carlos Sánchez, 1975, 10 min. **Canaguaro**, Dunav Kuzmanich, 1981, 87 min. **Ajuste de cuentas**, Dunav Kuzmanich, 1984, 86 min. **El día de las mercedes**, Dunav Kuzmanich, 1985, 100 min. **Mariposas s.A.**, Dunav Kuzmanich, 1986, 90 min.

Caja de películas de Carlos Mayolo (2015). Proimágenes Colombia, FPFC y Cinemateca Distrital ●



Quinta de Bolívar, 1969, 6 min. **Iglesia de San Ignacio**, 1970, 6 min. **Monserate**, codirigida con Jorge Silva, 1971, 8 min. **Oiga vea**, codirigida con Luis Ospina, 1972, 27

min. **Cali, de película**, codirigida con Luis Ospina, 1973, 14 min. **Asunción**, codirigida con Luis Ospina, 1975, 16 min. **Contaminación es...**, 1975, 10 min. **La hamaca**, 1975, 15 min. **Sin telón**, 1975, 8 min. **Rodillanegra**, 1975, 15 min. **Agarrando pueblo**, codirigida con Luis Ospina, 1978, 28 min. **Aquel 19**, 1985, 25 min. **Carne de tu carne**, 1983, 86 min. **La mansión de Araucaima**, 1986, 86 min.

Archivo histórico cinematográfico de los Acevedo 1915-1955 (2015). FPFC y Fundación MAPFRE ●

- ♦ Disco 1: **Centenario de Bolívar en Santa Marta y Venezuela**, 1930, 17 min. **Visita a Colombia del excelentísimo señor general Isaías Medina Angarita presidente de los Estados Unidos de Venezuela**, 1943, 14 min. **Alas de Colombia**, 1944, 24 min. **De Cartagena a Cumaná**, 1945, 37 min. **Un acontecimiento histórico trascendental**, 1946, 13 min.
- ♦ Disco 2: **El trágico final de Gardel, su última despedida**, 1935, 11 min. **Primeros juegos deportivos bolivarianos (4.º Centenario de Bogotá)**, 1938, 22 min. **El excelentísimo señor Manuel Prado Ugarteche presidente del Perú visita a la República de Colombia**, 1942, 26 min. **Visita de la armada peruana a Cartagena**, 1945, 19 min. **Paralelas de acero (FF cc del Ecuador/Steel Parallels)**, 1946, 19 min.

- ♦ Disco 3: **Colombia victoriosa (Guerra con el Perú)**, 1933-1934, 213 min.

Estuche Bogotá en el archivo de los Acevedo (2016). FPFC y Cinemateca Distrital ●

Miss Colombia, 1932, 8 min. **El trágico final de Gardel, su última despedida**, 1935, 11 min. **Construcción del nuevo acueducto de Bogotá**, 1938, 32 min. **Los primeros ensayos del cine parlante nacional**, 1937, 9 min. **I Juegos deportivos bolivarianos**, 1938, 22 min. **Algunos accidentes de tránsito**, 1941, 4 min. **Revista de gimnasia**, 1946, 11 min. **Noticiero Colombia**, 1949, 19 min.

Otras películas (organizadas por año de restauración)⁴ ●

[1999-2002] **Pereira es la que invita a su gran carnaval**, Casa Filmadora Venus, 1936, 7 min. [2000] **Yuruparí**, selección de títulos de la serie documental: *Pilanderas, farotas y tamboras*, Gloria Triana, 1986, 25 min. *Los últimos juglares y el nuevo rey*, Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1985, 75 min. *Cerro Nariz, la aldea proscrita*, 1985, Gloria Triana y Jorge Ruiz, 52 min. *Los sabores de mi porro*, Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1985, 75 minutos. [2002-2003] **Montaje Procional 9 de abril de 1948**, 15 min (fragmento).

► 4 • Selección a partir de documento preparado por Rito Alberto Torres.

[2004-2005] **Allá en el trapiche**, Roberto Saa Silva, 1943, 28 min (fragmento). [2006] **Sendero de luz**, Emilio Álvarez Correa, 1945, 67 min, FPFC. **Gold Platinum**. Kathleen Romelli, 1931, 11 min. **Yuruparí**, selección de títulos de la serie documental: *Carnaval del diablo*, Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1984, 50 min. *Farnofelia Curramera (Carnaval de Barranquilla)*, Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1984, 76 min. Cantos y danzas de vida o muerte, Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1983, 26 min. *Angélica la palenquera*, Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1984, 27 min. *Lunes de Feria*, María Regina Pérez y Juan José escobar, 1986, 26 min. [2007] **Golpe de gracia**, Emilio Álvarez Correa y Oswaldo Duperly Angueira, 1944, 50 min. **Escenas del Valle del Cauca**, 1940, 10 min (fragmento). **Escenas de Colombia**, 1940, 14 min, (fragmentos). [2008] **El sereno de Bogotá**, Gabriel Martínez, 1945, 55 min. [2009] **La canción de mi tierra** Federico Katz, 1945, 46 min. **Estudios Ducrane Santana**, 1946, 8 min. **Los halcones de la ruta**, Enrique Olaya Ospina, 1952, 30 min, (fragmento). **El guacamaya**, Luis Fernando Bottía, 1983, 23 min. [2010] **El tren de los pioneros** de Leonel Gallego (1986), 71 min. **La recompensa**, Manuel Franco, 1986, 60 min. [2011] **Esta fue mi vereda**, Gonzalo Canal Ramírez, 1959, 23 min. [2007-2011] **Visa USA**, Lisandro Duque Naranjo, 1986, 90 min, FDC. **Tiempo de morir**, Jorge

Alí Triana, 1986, 94 min. [2011] **Tierra amarga**, Roberto Ochoa, 1965, 53 min. **Esplendor de los Andes, Lure of the Andes**, 1935, 20 min. **El Valle del Cauca y su progreso**, 1926, 22 min. **Cartagena de Indias y IX Serie mundial de béisbol amateur**, 1947, 13 min. **A la salida nos vemos**, Carlos Palau, 1986, 105 min. **Joyas de la tradición colombiana**, Marco Tulio Lizarazo, selección de tres capítulos: *Nariño, la Suiza colombiana*, 1952, 10 min. *Cúcuta la perla del norte*, 1953, 10 min. *Bucaramanga la capital de los parques*, 1952, 10 min. [2011] **Hipódromo de Medellín**, 1937, 10 min. **¿Cuántos somos?**, Acevedo e Hijos, 1938, 10 min. **¡Salvemos nuestra tierra!**, José S. Infante, 1947, 8 min. **La víbora**, Alfonso Gimeno L., 1967, 75 min. **María**, Enrique Grau, 1966, 52 min. **Chichigua**, Pepe Sánchez, 1963, 22 min. [2013] **Tres cuentos colombianos**, Julio Luzardo y Alberto Mejía, 1963, 87 min. **La virgen y el fotógrafo**, Luis Alfredo Sánchez, 1983, 90 min. [2015] **La ópera del mondongo**, Luis Ernesto Arocha, 1975, 12 min. **Colombia incógnita**, Luis Moya Sarmiento, 1950, 30 min. **El hijo de la choza**, Enock Roldán Restrepo, 1961, 67 min. **El valle de los Arhuacos**, Vidal Antonio Roza, 1964, 70 min. **Camilo Torres Restrepo**, Diego León Giraldo, 1966, 16 min. [2016] **Dos ángeles y medio**, Demetrio Aguilera Malta, 1958, 72 min. **Colombia linda**, Camilo Correa Restrepo, 1955,

20 min, (fragmento). **Ala solar (o de cómo vive una escultura en Bogotá)**, Camila Loboguerrero, 1976, 10 min. **Carrera séptima arteria de una nación**, Diego León Giraldo (1975), 13 min.

► 4. FUENTES DE FINANCIACIÓN

Fuentes internacionales

Para este ítem se recomienda, además de los estímulos enumerados, revisar recurrentemente las páginas de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT), la Asociación Internacional para Archivos Audiovisuales y Sonoros (IASA) y la Asociación de Archivistas de la Imagen en Movimiento (AMIA).

- Ayudas a proyectos archivísticos Iberarchivos, programa ADAI para conceder ayuda al desarrollo (preservación, difusión, y formación) del patrimonio documental iberoamericano.
- Save your Archive. Programa de la Federación Internacional de Archivos Televisivos FIAT para el rescate de archivos en riesgo.
- UNESCO. Programa para postulación de acervos de cualquier índole, a ser parte del "Registro Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe". "

- Fondos concursables de proyectos para la salvaguardia del PCI (Patrimonio Cultural Inmaterial), CRESPIAL (Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina).
- Escalamientos FRIDA (Fondo Regional para la Innovación Digital en América Latina y el Caribe) para potenciar proyectos que privilegien el trabajo colectivo y la construcción de ciudadanías a través de las TICs.
- IASA: Beca de investigación (sólo para miembros activos) para fomentar la investigación y producción de publicaciones sobre archivos audiovisuales.

Estímulos nacionales



- **Cinemateca Distrital**
- **Beca de rescate de archivos audiovisuales.** Otorga un estímulo a un proyecto de rescate del patrimonio audiovisual

nacional, que incluya procesos de limpieza o verificación técnica, restauración, inventario, catalogación, digitalización, duplicación y puesta en circulación de una obra o de una colección audiovisual, la cual puede incluir material bibliográfico o fotográfico relacionado con la obra o colección.

Ministerio de Cultura. Programa nacional de estímulos a la creación y la investigación

- **Becas de gestión de archivos y centros de documentación audiovisual "Imágenes en movimiento".** Busca apoyar la preservación, conservación y circulación del patrimonio audiovisual colombiano, por medio de estímulos para el desarrollo de proyectos de inventario, verificación técnica, catalogación, sistematización de la información, restauración, duplicación, digitalización de una obra o colección audiovisual colombiana de imágenes en movimiento o de material hemerográfico, bibliográfico, fotográfico o sonoro relacionado específicamente con la obra o colección audiovisual.
- **Becas de producción de documental con archivo audiovisual.** Busca la apropiación social del patrimonio audiovisual a partir de la producción de

documentales que contenga 70% de material de archivo audiovisual.

Archivo General de la Nación

- **Beca de gestión de archivos fotográficos.** Busca garantizar el rescate de colecciones fotográficas en soportes analógicos fotoquímicos con valores históricos y estéticos manifiestos y en riesgo de desaparecer, e incluye el desarrollo de proyectos de inventario, catalogación, restauración o digitalización.
- **Beca de gestión de archivos sonoros de Colombia.** Busca apoyar la preservación, conservación y circulación de colecciones sonoras nacionales, privadas o institucionales, de sonido inédito o editado, que por la vulnerabilidad de sus soportes originales o por el fallecimiento de sus propietarios, tenedores o custodios se encuentren en riesgo de desaparecer.
- **Beca de investigación sobre archivos y derechos humanos.** Busca impulsar la divulgación y el análisis de procesos y estudios que se llevan a cabo sobre este tema en Colombia, para aportar al desarrollo de la política pública y al avance en el cumplimiento de la normatividad archivística como parte fundamental de la memoria colectiva y la defensa de los derechos de las víctimas.

Biblioteca Nacional de Colombia

- **Becas nacionales de investigación sobre las colecciones de la Biblioteca Nacional.** Apoya las mejores propuestas de investigación para fomentar el conocimiento, difusión y uso de las colecciones bibliográficas, documentales o audiovisuales de la Biblioteca Nacional.
- **Beca para el desarrollo de contenidos de la Cartografía de prácticas musicales en Colombia.** La Cartografía de prácticas musicales en Colombia es un sistema de información georreferenciado que tiene por objeto hacer visible la riqueza, diversidad, movilidad y transformación permanente de las expresiones y prácticas musicales que existen en el país.

► 5. ÍNDICE HISTÓRICO DE BECAS



En línea. Fichas técnicas completas de las becas y Preservación fotoquímica y digital de la cinematografía nacional (FPFC, 1986-2016).

Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía, a través del Programa Nacional de Estímulos

Becas de gestión de archivos y centros de documentación audiovisual (2006-2015) "Imágenes en movimiento"⁵

Estas becas fueron creadas en el 2005 y publicadas en el 2006, en el marco del fortalecimiento del Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano (SIPAC), y fueron diseñadas por la Dirección de Cinematografía como una de las estrategias fundamentales de la política pública para atender una necesidad que tenía y sigue teniendo el país en materia de protección y salvaguardia de su patrimonio audiovisual. Ahora, como se vio en la sección de *Estímulos nacionales*, las modalidades de becas se han multiplicado y se cuentan con más instrumentos que aportan sustancialmente, aunque de manera modesta, a la gestión de obras, acervos, colecciones y archivos. Esto ha permitido, por una parte, abordar bajo los principios de descentralización y corresponsabilidad la intervención de los acervos; y por la otra, formar

► 5 • Índice de becas editado a partir de documento realizado por Henry Caicedo Caicedo, revisado y complementado por Marina Arango Valencia y Buenaventura.

personas especializadas en el tema. Tanto las instituciones a cargo, como el conjunto de la sociedad, deben sostener y trabajar por la valoración de estos contenidos, siempre con el compromiso de garantizar su acceso como un componente indispensable del conocimiento sobre lo que somos como país diverso y para la construcción del futuro de nuestra sociedad. Estas becas nos muestran un panorama amplio de la historia de las artes y la cultura, atravesado por un complejo entramado tecnológico, íntimamente relacionado con la preservación y la conservación a largo plazo. Ellas nos hablan de una nación compleja, múltiple, llena de contradicciones y profundos desequilibrios, pero también de una fuerza excepcional y unas ganas potentes de salir adelante. En el 2011 la Dirección de Cinematografía diseñó una nueva modalidad que se denomina Becas de producción de documental, se publicaron por primera vez en 2012. Los títulos de los proyectos ganadores y algunos datos se incluyen en este apartado. Se ubica el nombre del contacto o proponente solo en los casos en que sean personas naturales, o instancias que no se deduzcan o deriven del nombre del proyecto o de su ubicación. La ficha técnica completa de cada beca puede consultarse en línea en www.mincultura.gov.co en el código QR citado.

- ♦ Archivo fotográfico y fílmico del Chocó ◦ **Ubicación (U):** Quibdó, Chocó. Universidad Tecnológica del Chocó Diego Luis Córdoba (UTCH) ◦ **Años que abarca (AA):** 1929-2016 ◦ **Fase (s) apoyada (s) (FA):** 2006 y 2011. **Contacto o proponente (C):** Gonzalo Díaz Cañadas.



- ♦ Archivo fílmico de Mario Posada Ochoa, "Revelando Nuestra Imagen" ◦ **U:** Medellín, Antioquia ◦ **AA:** 1945-1971 ◦ **FA:** 2006. ◦ **C:** Camilo Botero Jaramillo.
- ♦ Proyecto de conservación de la memoria audiovisual indígena del Cauca, Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) ◦ **U:** centros de archivo de la ACIN (Santander de Quilichao) y del Consejo Regional Indígena del Cauca CRIC (Popayán), Cauca ◦ **AA:** 1971-2016 ◦ **FA:** 2007 y 2008. ◦ **C:** Gustavo Adolfo Ulcué Campo.
- ♦ Archivo de la Fundación Cine Documental/Investigación Social ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca.

Fundación Cine Documental/ Investigación Social. FPFC ◦ **AA:** 1964-2016 ◦ **FA:** 2007, 2010, 2011, 2012, 2014 y 2015. ◦ **C:** Marta Rodríguez de Silva.

- ♦ Identificación, organización e inventario del fondo documental de la lengua miraña ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca. Leticia, Amazonas ◦ **AA:** 1995-1998 ◦ **FA:** 2007. ◦ **C:** Carmen Susana Tapia.
- ♦ Rostros sin rastros: televisión, memoria e identidad. Gestión del archivo audiovisual del programa regional **Rostros y rastros** ◦ **U:** Santiago de Cali, Valle del Cauca. Universidad del Valle, Unidad de Televisión, Fundación de Apoyo a la Universidad del Valle. Colección DVD en las bibliotecas: Departamental Jorge Garcés Borrero, Universidad del Valle, Municipal de Tuluá, Universidad del Cauca, Pública Piloto de Medellín y la Biblioteca Nacional de Colombia ◦ **AA:** 1988-2000 ◦ **FA:** 2007, 2008, 2009 y 2013. ◦ **C:** Camilo Aguilera Toro y Gerylee Polanco Uribe.
- ♦ Corporación Centro de Documentación Audiovisual del Caribe (CEDAC), Fundación Cinemateca del Caribe ◦ **U:** Barranquilla, Atlántico. Cinemateca del Caribe ◦ **AA:** 1914-2015 ◦ **FA:** 2007, 2008, 2010 y 2011.

- ♦ Fortalecimiento del Centro de Documentación e Investigación Teatral Enrique Buenaventura (CITEB) ◦ **U:** Santiago de Cali, Valle del Cauca. Teatro Experimental de Cali (TEC) ◦ **AA:** 1955-2007 ◦ **FA:** 2007. ◦ **C:** www.enriquebuenaventura.org.
- ♦ Propuesta de restauración, conservación y difusión del archivo de Tiempos Modernos, Cine y TV ◦ **U:** Chía, Cundinamarca ◦ **AA:** 1983-2007 ◦ **FA:** 2008, 2010, 2011, 2012, 2013 y 2014. ◦ **C:** Jorge Mario Álvarez Arango.
- ♦ Centro Documental Audiovisual Nacional (CENDOC) ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca. Corporación Colombiana de Documentalistas ALADOS Colombia, Universidad Jorge Tadeo Lozano y Biblioteca Nacional de Colombia ◦ **AA:** 1970-2015 ◦ **FA:** 2008, 2010, 2011, 2012 y 2014.
- ♦ Archivo audiovisual sobre la biodiversidad en Colombia; Colombia Ecológica. Fernando Riaño Producciones ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca. Fernando Riaño Producciones ◦ **AA:** 1989-2008 ◦ **FA:** 2008. ◦ **C:** www.colombiaecologica.com.
- ♦ Gestión integral del archivo de la memoria audiovisual en el siglo xx de Popayán y del Cauca ◦ **U:** Popayán, Cauca. Fundación Caucana de Patrimonio

Intelectual ◦ **AA:** 1926-2000 ◦ **FA:** 2008, 2009 y 2014. ◦ **C:** Ricardo Quintero Rivera.

- ♦ Memoria del cine y el video experimental en Colombia ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1954-2012 ◦ **FA:** 2009, 2010, 2011, 2012 y 2014. ◦ **C:** Marta Lucía Vélez y Martha Helena Restrepo.
- ♦ Recuperación y conservación del material audiovisual de la Fundación Cine Mujer. ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca. Fondo documental mujer y género "Ofelia Uribe de Acosta" de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia ◦ **AA:** 1978-1998 ◦ **FA:** 2009.



- ♦ Conservación y preservación del programa **Operación ciudad** del canal Telemedellín ◦ **U:** Medellín, Antioquia. Canal de televisión Telemedellín ◦ **AA:** 1997-2007 ◦ **FA:** 2009.

- ♦ Centro de rescate y curaduría del patrimonio sonoro y audiovisual, tradición musical aborígenes y la lingüística en Colombia ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca. Laboratorio de Lingüística Universidad Nacional de Colombia ◦ **AA:** 2002-2016 ◦ **FA:** 2009.
- ♦ Memoria Latente ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca. Kinolab Colombia ◦ **AA:** 1930-1980 ◦ **FA:** 2009, 2010, 2011 y 2012. ◦ **P:** Enrico Mandirola y Jaime Gutiérrez.
- ♦ Proyecto de recuperación del género "Ofelia Uribe de Acosta" de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia ◦ **AA:** 1929-2000 ◦ **FA:** 2009, 2010, 2011, 2012, 2013 y 2015. ◦ **C:** Verónica Posada Galindo.
- ♦ Sistematización de materiales audiovisuales del pueblo indígena kankuamo para la defensa de la vida ◦ **U:** Sierra Nevada de Santa Marta, Cesar. Resguardo indígena kankuamo. Atánquez ◦ **AA:** 1998-2009 ◦ **FA:** 2010. ◦ **C:** Gustavo Adolfo Ulcué.
- ♦ Archivo Audiovisual de Movimientos Sociales (AAMS). Fondos Acumulados de la Memoria ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1980-2012 ◦ **FA:** 2010, 2011 y 2012. ◦ **C:** Sandi Morales Serrato e Ingrid Yohana Morris.

- ♦ Fundación Cineteca Pública de Santander ◦ **U:** Bucaramanga, Santander. Centro Cultural del Oriente ◦ **AA:** 1930-2010 ◦ **FA:** 2010. ◦ **C:** Lizbeth Torres Acosta.
- ♦ Archivo del patrimonio fotográfico y filmico del Valle del Cauca ◦ **U:** Santiago de Cali, Valle del Cauca. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Bogotá D.c., Cundinamarca. FPFC ◦ **AA:** 1780-2015 ◦ **FA:** 2010 y 2015.



- ♦ Recuperación de las películas en 35 mm producidas por Jorge Sáenz Calero: **Reencuentro, Ambiente Crítico y Ángela** ◦ **U:** Bogotá D.c., Cundinamarca. FPFC ◦ **AA:** 1977-1984 ◦ **FA:** 2010. ◦ **C:** Jorge Sáenz Calero.

- ♦ Restauración del archivo audiovisual de la Universidad del Quindío ◦ **U:** Armenia, Quindío. Universidad del Quindío ◦ **AA:** 1973-2016 ◦ **FA:** 2010.
- ♦ Sistematización, digitalización y apropiación social del acervo fotográfico de Eduardo Carvajal ◦ **U:** Santiago de Cali, Valle del Cauca ◦ **AA:** 1971-2011 ◦ **FA:** 2010, 2011 y 2013. ◦ **C:** Eduardo Carvajal.
- ♦ Maravillas submarinas: archivo audiovisual y fotográfico del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina ◦ **U:** San Andrés Isla, Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. 2Oceanos EU ◦ **AA:** 2000-2016 ◦ **FA:** 2010 y 2011. ◦ **C:** Jorge Humberto Sánchez.
- ♦ Organización del acervo de la obra de Víctor Gaviria ◦ **U:** Medellín, Antioquia ◦ **AA:** 1980-2015 ◦ **FA:** 2010, 2011, 2012, 2013 y 2015. ◦ **C:** Adriana Patricia González.
- ♦ Parece que fue ayer. Organización, catalogación, conservación y difusión de los archivos audiovisuales de Castaño Valencia s.c.a. Cine y TV ◦ **U:** Bogotá D.c., Cundinamarca. FPFC ◦ **AA:** 1950-2000 ◦ **FA:** 2010.
- ♦ Intervención con fines de preservación y acceso del archivo histórico cinematográfico de INRAVISIÓN ◦ **U:** Bogotá D.c.,

Cundinamarca. FPFC ◦ **AA:** 1954-2004 ◦ **FA:** 2010, 2011, 2013, 2014 y 2015.

- ♦ Centro de documentación para la paz. Recuperación y preservación del acervo audiovisual del movimiento político M-19 ◦ **U:** Bogotá D.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1974-1992 ◦ **FA:** 2011. ◦ **C:** www.pensamientoculturaypaz.org.



- ♦ Proyecto de intervención y recuperación del archivo fílmico de Óscar Duperly ◦ **U:** Medellín, Antioquia ◦ **AA:** 1924-1981 ◦ **FA:** 2011. ◦ **C:** Esteban Duperly.
- ♦ Archivo audiovisual de los Montes de María. Colectivo de comunicaciones de los Montes de María Línea 21 ◦ **U:** Carmen de Bolívar, Bolívar ◦ **AA:** 1990-2016 ◦ **FA:** 2011, 2014 y 2015. ◦ **P:** Álvaro Julián Ruiz Velasco.
- ♦ Fe es creer en lo que no se ha revelado: archivo Luis Ospina ◦ **U:** Bogotá D.c., Cundinamarca. Casa de Luis Ospina y la FPFC ◦ **AA:** 1962-2015 ◦ **FA:** 2011, 2012 y 2013. ◦ **C:** Luis Ospina.

- ♦ Proyecto de investigación en gestión para el archivo audiovisual de la familia de Jorge Eliécer Gaitán ◦ **U:** Bogotá D.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1920-2011 ◦ **FA:** 2011. ◦ **C:** Familia Gaitán.
- ♦ Archivo audiovisual INTERDÍAS "Música de cámara de compositores colombianos", patrimonio musical colombiano ◦ **U:** Medellín, Antioquia. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín ◦ **AA:** 2000-2011 ◦ **FA:** 2011. ◦ **C:** Hernán Humberto Restrepo.
- ♦ Archivo cinematográfico de la Cinemateca Distrital. Cambio de envases para el almacenamiento de película en 35 mm ◦ **U:** Bogotá D.c., Cundinamarca. Cinemateca Distrital. FPFC ◦ **AA:** 1971-2012 ◦ **FA:** 2011.
- ♦ Andanzas e historias por selva, mar y ciudad en el archivo audiovisual de Juan Guillermo Arredondo ◦ **U:** Medellín, Antioquia. Corporación Manigua Tantán ◦ **AA:** 1970-2011 ◦ **FA:** 2012, 2013 y 2014. ◦ **C:** Norha Elena Arredondo Uribe y María Milena Zuluaga Valencia.
- ♦ "Gaitas y tambores", recuperando nuestra tradición ◦ **U:** Cartagena de Indias, Bolívar ◦ **AA:** 1990-2013 ◦ **FA:** 2012. ◦ **C:** Comité Cultural del Socorro.
- ♦ Proyecto de sistematización de materiales audiovisuales de los

pueblos indígenas wounaan, embera dovida, chamí, katío y guné tule del departamento del Chocó ◦ **U:** Ciudad de Quibdó y regiones aledañas al lugar donde habitan las poblaciones indígenas que contempla esta beca ◦ **AA:** 1995-2012 ◦ **FA:** 2012 y 2013. ◦ **C:** Gustavo Adolfo Ulcué.

- ♦ Citurna Producciones. 28 años de imagen para el posconflicto (1987-2015) ◦ **U:** Bogotá D.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1928-2004 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Jairo Escobar Galarza.
- ♦ Restauración y organización del archivo visual de las Misioneras de la Madre Laura ◦ **U:** Medellín, Antioquia ◦ **AA:** 1940-1970 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Luis Eduardo Mejía y Camilo Botero.
- ♦ Las latas fuera del río: recuperación de un archivo varias veces tirado ◦ **U:** Medellín, Antioquia ◦ **AA:** 1940-1970 ◦ **FA:** 2012, 2013 y 2014. ◦ **C:** Magda Isabel Osorio Mejía y Adriana Patricia González.
- ♦ Archivos aficionados del caribe colombiano recuperados por Marta Cecilia Yances Peña ◦ **U:** Barranquilla, Atlántico. Cinemateca del Caribe. Bogotá D.c. FPFC ◦ **AA:** 1940-1970 ◦ **FA:** 2012, 2013 y 2014.
- ♦ Recuperación del archivo audiovisual y gráfico de la Orquesta Sinfónica de Caldas, para la creación del archivo musical audiovisual de Manizales ◦ **U:** Manizales, Caldas ◦ **AA:** 1987-2011 ◦ **FA:** 2012. ◦ **C:** Jessica Zambrano Hernández.

- ♦ Preservación y digitalización del archivo del noticiero regional de televisión **90 Minutos** ◦ **U:** Santiago de Cali, Valle del Cauca. Universidad Autónoma de Occidente ◦ **AA:** 1988-2016 ◦ **FA:** 2012. ◦ **C:** Ana Milena Londoño.
- ♦ Recuperación del archivo audiovisual de la Asociación Colombiana de Televisión (ACOTV) ◦ **U:** Bogotá D.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1928-2004 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Jairo Escobar Galarza.
- ♦ Restauración y organización del archivo visual de las Misioneras de la Madre Laura ◦ **U:** Medellín, Antioquia ◦ **AA:** 1940-1970 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Luis Eduardo Mejía y Camilo Botero.



- ♦ Rescate de la memoria histórica de Cartagena de Indias ◦ **U:** Cartagena, Bolívar. Universidad de Cartagena, sede Saragocilla ◦ **AA:** 1975-1998 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Alberto Julio Ordóñez.

- ♦ Fondo documental Jaime Arocha. Etapa 1 archivo etnográfico: La Violencia en Monteverde, Quindío 1971-1975 ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1970-2015 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Jaime Arocha Rodríguez.



- ♦ Preservación del material de archivo audiovisual del documentalista Fernando Restrepo Castañeda ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1998-2015 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Luis Fernando Restrepo.
- ♦ Gestión para la salvaguardia y circulación del archivo audiovisual de Hever Erazo Bolaños ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1975-2000 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Hever Erazo Bolaños.

- ♦ Centro de Documentación Nacional de Videodanza de Colombia ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 2000-2015 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Soraya Vargas Rojas.
- ♦ Centro de Documentación, Facultad de Comunicaciones Universidad de Antioquia ◦ **U:** Medellín, Antioquia ◦ **AA:** 1960-2015 ◦ **FA:** 2013.
- ♦ Rescatando a Tucán ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1985-2006 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Talía Osorio Cardona.
- ♦ Archivo Erwin Kraus ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1930-1980 ◦ **FA:** 2013. ◦ **C:** Lorena Kraus.
- ♦ Preservación y acceso de la serie documental **Yuruparí** (1983-1986) ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca. FPFC ◦ **AA:** 1983-1986 ◦ **FA:** 2014 y 2015. ◦ **C:** Proimágenes Colombia.
- ♦ Proyecto de recuperación de la colección videográfica de Alfredo Sánchez Tordecilla ◦ **U:** Barranquilla, Atlántico. Cinemateca del Caribe y Centro de Documentación Audiovisual del Caribe (CEDAC) ◦ **AA:** 1980-2011 ◦ **FA:** 2014. ◦ **C:** Julio Charris.
- ♦ Archivo audiovisual de Roberto Triana, una mirada integral a su obra ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1972-2015

- **FA:** 2015. ◦ **C:** Roberto Triana y Néstor Amórtegui.
- ♦ Memoria audiovisual de los exquintines. Gestión del archivo audiovisual de la Fundación Sol y Tierra ◦ **U:** Popayán, Cauca ◦ **AA:** 1991-2000 ◦ **FA:** 2015. ◦ **C:** Mabel Lara.
- ♦ Acervo caribe Alejo Santa María. Patrimonio wiwa ◦ **U:** Rionegro, Antioquia ◦ **AA:** 1985-1994 ◦ **FA:** 2015. ◦ **C:** Cristina Echavarría.



- ♦ Archivo familiar 16 mm de Jacobo Brandwayn ◦ **U:** Bogotá d.c., Cundinamarca ◦ **AA:** 1953-1968 ◦ **FA:** 2015. ◦ **C:** Enrico Mandirola.
- ♦ Intervención, restauración y catalogación del archivo de Luis Eduardo Mejía Duque ◦ **U:** Medellín, Antioquia ◦ **AA:** 1973-2010 ◦ **FA:** 2015. ◦ **C:** Luis Eduardo Mejía Duque.

Becas de producción de documentales realizados con archivo audiovisual

Ganador (G) 2012: Cesó la horrible noche, Ricardo Restrepo, 2013, 25 min. **G: 2013: Cartucho**, Andrés Chávez, 2013, 25 min. **G: 2014: Amor del 48**, Giovanni Andrés Arias, 2014, 25 min. **La toma del milenio**, Marta Rodríguez, 2014, 25 min. **G: 2015: Tras las huellas de Camilo**, Diego Briceño, 2015, 25 min. **El doble yo**, Felipe Rugeles, 2015, 25 min. **Los recordados**, Gerylee Polanco Uribe y Camilo Aguilera Toro, 2015, 25 min.



Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES ◉ Beca de rescate de archivos audiovisuales nacionales 2008 y 2013-2015

Se creó en el 2008 como Beca distrital de gestión de obras o archivos audiovisuales locales, y luego fue interrumpida. En su siguiente etapa está vigente desde el 2013.

- ♦ Apropriación social en la comunidad del barrio Tunjuelito en la que fue filmado el documental **Chircales** (Marta Rodríguez y Jorge Silva) ◦ **Ubicación (U):** Bogotá ◦ **Años que abarca (AA):** 1966-1972 ◦ **Fase apoyada (FA):** 2008 ◦ **Proponente (P):** Fundación Cine Documental Investigación Social.
- ♦ Preservación del material de archivo audiovisual del documentalista Luis Fernando Restrepo Castañeda ◦ **U:** Bogotá ◦ **AA:** 1998-2015 ◦ **FA:** 2013 ◦ **P:** Luis Fernando Restrepo.
- ♦ Archivo de Horacio "El Negro Posada" ◦ **U:** Bogotá ◦ **AA:** 1929-1982 ◦ **FA:** 2014 ◦ **P:** Mauricio Posada Galindo.
- ♦ Documentales del movimiento agrario y movimiento indígena: **Campesinos y Planas**, de Marta Rodríguez y Jorge Silva ◦ **U:** Bogotá ◦ **AA:** 1970-1975 ◦ **FA:** 2015 ◦ **P:** Fundación Cine Documental Investigación Social.
- ♦ Archivo Erwin Kraus, fase 3 ◦ **U:** Bogotá ◦ **FA:** 2016 ◦ **P:** Lorena Kraus Elsin.

Archivo General de la Nación ◉

Beca de gestión de archivos fotográficos

- ♦ **Ganador 2014:** Positivos en vidrio, otra forma de hacer fotografía ◦ Escuela Tecnológica

- y el Instituto Técnico Central de Bogotá ◦ **P:** Nereyda Esther Comas Chaparro y Jorge Vivas.
- ♦ **Ganador 2015:** Foto López: memorias fotográficas de Santa Rosa de Cabal, ◦ **P:** Johana Guarín Medina.

Beca de gestión de archivos sonoros de Colombia

- ♦ **Ganador 2015:** Fondo sonoro Juan de la Cruz Varela, luchas agrarias en la región del Sumapaz, siglo xx ◦ **P:** Luisa Cantor, Laura Felacio y Rosario Arias.

Beca de investigación "los archivos y los derechos humanos"

- ♦ **Ganador 2014:** Caracterización de los archivos de las organizaciones defensoras de derechos humanos en Medellín ◦ **P:** grupo de investigación en Información, conocimiento y sociedad, línea de Archivos, memoria y sociedad, Luis Carlos Toro Tamayo.
- ♦ **Ganador 2015:** Archivos de memoria del Magdalena medio: análisis de los casos del corregimiento de Ciénaga del Opón en el Magdalena medio santandereano y el corregimiento Pozo Azul del Magdalena medio bolivarense ◦ **P:** grupo de investigación Memoria, conflicto y derechos humanos, Adriana Ordóñez Paz. ◻



Línea de tiempo

Hitos del patrimonio audiovisual en Colombia

Editado por Jenny Alexandra Rodríguez a partir de textos de Marina Arango, Guillermo Forero y otras fuentes¹

- Instituciones ▶
- Sucesos ▶
- Legislación ▶
- Marco internacional ▶
- Formación ▶
- Circulación ▶

▶ 1. Esta es una selección de algunos de los hechos destacados en el ámbito de la historia del patrimonio audiovisual colombiano.



1999

▶ Se estrena versión restaurada de **Bajo el cielo antioqueño** (Arturo Acevedo Vallarino, Colombia, 1925). A 2016 se han presentado al público otras obras restauradas como



Alma provinciana (F.J. Rodríguez, 1926), **Flores del Valle** (M. Calvo, 1941),

Rapsodia en Bogotá (J.M. Arzuaga, 1963) o algunas de Carlos Mayolo

▶ *El Encuentro de Cinematecas de Iberoamérica* que entre otros analiza el manejo de los archivos filmicos. Organiza Cinemateca Distrital con apoyo de IBERMEDIA

▶ Decreto 358: incluye capítulo para preservar y conservar el patrimonio de imágenes en movimiento (ahora recogido en el Decreto 1080 de 2015)

▶ Ley 594 General de archivos: define el Sistema Nacional de Archivos, sus procesos, acciones y entidades integrantes



El embajador de la India
Mario Ribero
1987

▶ Resolución 963: se declaran bienes de interés cultural 320 películas que obtuvieron reconocimiento como producto nacional y se establece la forma de obtención de dicho reconocimiento

▶ Declaratoria en Mar de Plata para crear BIBLIOCI, Bibliotecas Cinematográficas

▶ Ley 814 de Cine para el fomento de la actividad cinematográfica. Nace el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico FDC y el Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC



Cubierta publicación MinCultura
LA LEY DE CINE
PARA TODOS

▶ Nace el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, CNACC

▶ El MinCultura y la FFFC crean el Sistema de Patrimonio Audiovisual Colombiano, SIPAC. Le antecedieron: la Red de Archivos Audiovisuales de Colombia, RIAAC, el Sistema de Información de los Archivos Audiovisuales de Colombia, SIACC y el REDAC, Red de Archivos Audiovisuales Colombianos

▶ La UNESCO lanza las directrices para la preservación del patrimonio digital

▶ Primer Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales del SIPAC donde se redactó el *Manifiesto de Barranquilla* que traza una ruta para la protección del patrimonio audiovisual.



Imagen del encuentro SIPAC-XI

▶ Nace la *Pasantía Nacional en Medios Audiovisuales* en la FFFC. MinCultura. Continúa hasta 2010

▶ Tras la liquidación de INRAVISIÓN y AUDIOVISUALES nace Radio Televisión Nacional de Colombia, RTVC

▶ UNESCO proclama el 27 de octubre como el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual

▶ La Dirección de Cinematografía crea las *Becas de gestión de archivos y centros de documentación audiovisual*

▶ Bogotá es sede de la *VI Reunión del Comité Regional de América Latina y El Caribe (CRALC)* del Programa *Memoria del mundo* (mow)

▶ Nace la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural, Universidad Externado de Colombia

▶ *Plan de preservación del patrimonio audiovisual de la televisión pública.*

▶ Dirección de Cinematografía y FFFC. Acoge CNTV (Hoy liquidada, reemplazada por ANTV)

▶ Se realiza en Bogotá el Primer seminario-taller BIBLIOCI: trabajo en red de las unidades de información especializadas en cine y medios audiovisuales de Iberoamérica, el Caribe y España. Hubo dos encuentros más. En 2016 BIBLIOCI es liderada por la ENERC (Buenos Aires)



Beca: Parece que fue ayer
Archivos de Castaño Valencia

2008

▶ Ley 1185 sobre patrimonio mueble, inmueble e inmaterial

▶ Se diseña el curso *Archivos audiovisuales* que se imparte en la *Tecnología en archivística* de la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia. Vigente



Beca Apropiación social barrio Tunjuelillo
M. Rodríguez, J. Silva
Reservación de filmación de Chicales

▶ Plan Nacional Audiovisual, PAN: incluye *Becas de investigación en cine y Becas de gestión de archivos audiovisuales*. MinCultura

▶ La Gerencia de Artes Audiovisuales de Bogotá crea la *Beca distrital de gestión de obras o archivos audiovisuales locales*. Tuvo una edición

▶ Primer Encuentro Colombiano de Investigadores de Cine, en 2016 se hace la quinta edición

▶ Nace la Fundación Cineteca Pública de Santander, FUNCINEP, para salvaguardar el patrimonio cultural fílmico y audiovisual del departamento

▶ La BNC organiza el Primer Simposio Nacional sobre Patrimonio Bibliográfico y Documental, las siguientes ediciones son en 2012 y 2013

▶ *Primer seminario de capacitación de procesos técnicos para conservación de archivos sonoros*. Fonoteca de la Radio Nacional

▶ La Dirección de Cinematografía diseña la *Beca de producción de documental con archivo audiovisual*



Beca: Los recordados

▶ Publicación de los *Cuadernos de Cine Colombiano* - nueva época n.º 15. Archivos audiovisuales y cinematográficos



▶ Promulgación del Decreto 2578 (deroga el 4124 de 2004) que reglamenta el Sistema Nacional de Archivos y establece la Red Nacional de Archivos

▶ *Primera semana del sonido*. Fonoteca de la Radio Nacional de RTVC. Vigente

▶ Se crea el Comité de archivos audiovisuales, fotográficos y sonoros, y otros especiales del AGN

▶ La Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales crea la *Beca para el rescate de archivos audiovisuales*

▶ Programa de intercambio del *Magíster en Archivo y Preservación de Imágenes en Movimiento* de la Universidad de Nueva York, MIAP. FFFC -Cinemateca Distrital-UTadeo



Beca Cinemateca: Archivo Erwin Kraus, fase 3

▶ Desde la SEGIB nace la iniciativa *IBERMEMORIA sonora y audiovisual* del que Colombia es participante

▶ Diplomado en Gestión del Patrimonio Audiovisual. UTadeo

▶ RTVC lanza *Señal Memoria*, un proyecto para preservar y salvaguardar el patrimonio audiovisual y sonoro de la televisión y la radio pública



▶ Diplomado Iberoamericano en Patrimonio Sonoro y Audiovisual, Fonoteca Nacional de México, ILCE, INA, IBERMEMORIA

▶ Cátedra de historia Ernesto Restrepo Tirado, *¡Ojos abiertos, oídos despiertos! patrimonio audiovisual como fuente de análisis histórico*. Museo Nacional de Colombia



Beca Cine Colombiano

▶ Publicación de los *Cuadernos de Cine Colombiano* - nueva época n.º 24. Patrimonio audiovisual

2016

▶▶ Perfiles de los autores

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 24-2016 NUEVA ÉPOCA



▶ LUISA FERNANDA ORDÓÑEZ ORTEGÓN

Historiadora de la imagen en movimiento y archivera audiovisual. Historiadora de la Universidad Nacional, profesional en Gobierno y relaciones internacionales de la Universidad Externado de Colombia, y maestra en Preservación y presentación de la imagen en movimiento de la Universidad de Ámsterdam. Docente de historia de las artes y la cultura visual. Ha participado en: *Cuadernos de Cine Colombiano - nueva época 23 Cine y política*, coordinó el proyecto de intervención, clasificación, catalogación y acceso del archivo del cineasta Luis Ospina y del fotógrafo Eduardo Carvajal. Actualmente es asesora de curaduría, catalogación y gestión de colecciones audiovisuales de Señal Memoria.



▶ MARINA ARANGO VALENCIA Y BUENAVENTURA

Maestra en bellas artes cinematográficas con especialización en Dirección de cine y televisión argumental del Instituto de Cine de la Unión Soviética (vgrk). Directora, realizadora, guionista, montajista y actriz. Ha diseñado e implementado políticas, programas y proyectos de desarrollo para el sector audiovisual. Cocreadora con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano del Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano, SIPAC. Especialista en derecho de autor en el ámbito audiovisual. Preside el Comité de Archivos Audiovisuales, Fotográficos, Sonoros y otros Especiales del Archivo General de la Nación. Desde 1998 es Asesora de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, donde coordina del grupo de Memoria, circulación e investigación.



▶ GLORIA MILLÁN GRAJALES

Música, docente universitaria e investigadora. Pedagoga musical de la Universidad del Bosque, flautista y maestra en estudios culturales de la Universidad Nacional de Colombia y especialista en docencia universitaria de la Universidad el Bosque. Fundadora e integrante del septeto de cámara Sincopando. Desde el 2000 es docente de Artes Musicales de la Facultad de Artes asab, donde fundó y dirigió el grupo de investigación Archivo Sonoro Antonio Cuéllar. Actualmente coordina el Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas e investiga acerca del patrimonio sonoro colombiano y la discografía popular del siglo xx.



▶ JAIME OSORIO GÓMEZ

Asesor, docente universitario e investigador fotográfico. Médico cirujano, magíster en Salud pública de la Universidad de Antioquia. Ejerció la medicina durante diez y ocho años, pero la abandonó para dedicarse de lleno a la fotografía y a la investigación de la imagen. Ha participado tanto en exposiciones individuales como colectivas, dentro y fuera del país, y ha recibido diversos reconocimientos y premios. También es autor y colaborador de varios libros sobre fotografía, arte y arquitectura, además de participar como jurado y conferencista en diferentes eventos relacionados con la fotografía en Colombia.



▶ JORGE MARIO VERA

Director de fotografía y operador de cámara para film y digital. Consultor en conservación y restauración audiovisual. Autor del libro *La preservación audiovisual en la era de los píxeles* (Bogotá: Dirección de Cinematografía y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, FPFC, 2015). Diseñador de los lineamientos técnicos de conservación y restauración en Señal Memoria, RTVC. Miembro del Comité técnico asesor de la FPFC, desde 2005, y miembro del Comité de archivos audiovisuales, sonoros y fotográficos del Archivo General de la Nación. Director del Salón Internacional de la Luz y miembro de la Asociación de Directores de Fotografía Cinematográfica de Colombia y la Federación Latinoamericana de Autores de la Fotografía Cinematográfica.



► RITO ALBERTO TORRES MOYA

Comunicador social y periodista de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con estudios de antropología en la Universidad Nacional, lingüística y literatura en la Universidad Distrital y gestión cultural en la Universidad del Rosario. Director de la Cinemateca Distrital entre 1993 y 1998; desde 1999 ocupa el cargo de subdirector técnico de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano FPFC. Coautor de *Largometrajes colombianos en cine y video* (Bogotá: FPFC, 2004); *Trayectoria de las comunicaciones en Colombia* (Bogotá: Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, 2009) y *Principios y técnicas en un archivo audiovisual* (Bogotá: Ministerio de Cultura y FPFC, 2010); entre otras publicaciones.

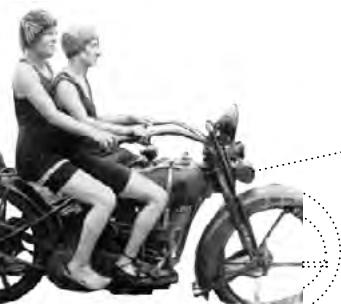


► GUILLERMO FORERO CRUZ

Comunicador social de la Universidad Javeriana con especialización en Periodismo y publicidad. Asesor estratégico en comunicación, educación y nuevas tecnologías. Ha sido docente en el ИPPAHU, el Colegio Superior de Telecomunicaciones, la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Colombia y en las facultades de Publicidad, Cine y Televisión y Comunicación Social de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. En esta última ha sido iniciador y director del proyecto Patrimonio Audiovisual; director del diplomado en Gestión de Patrimonio Audiovisual y creador de la maestría en Patrimonio Audiovisual.

▣ Silueta derivada y retocada: Beca archivo del patrimonio fotográfico y fílmico del Valle del Cauca. Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero y FPFC.

▣ Silueta derivada de foto: Beca archivo Erwin Kraus.





ESTOS CUADERNOS DE CINE SE TERMINARON DE EDITAR EN AGOSTO DE 2016 EN LA CIUDAD DE BOGOTÁ ●

ombiano



cuadernos de cine colombiano

▶ PRESENTACIÓN

▶ ARTÍCULOS

▶ Por una epistemología de los
archivos audiovisuales en Colombia
Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón

▶ Mapa de la preservación
audiovisual en Colombia II
Marina Arango Valencia y Buenaventura

▶ Archivo sonoro, memoria e investigación
Gloria Millán Grajales

▶ El patrimonio visual y la conservación
Jaime Osorio Gómez

▶ Memoria en ceros y unos
Jorge Mario Vera

▶ El patrimonio audiovisual,
un activo de la memoria nacional
Rito Alberto Torres Moya

▶ Formación en patrimonio audiovisual
Guillermo Forero Cruz

▶ ENTREVISTAS

Trayectorias y utopías de los archivos
audiovisuales en Colombia
Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón

Martha Helena Restrepo: "sollársela,
serenidad, paciencia y una estrategia"

Jaime Humberto Quevedo:
definición, política y acceso

Horacio Posada:
la batalla contra lo efímero

▶ Guía para acceder al
patrimonio audiovisual colombiano

▶ Línea de tiempo

