

XIX Cátedra anual de historia
Ernesto Restrepo Tirado

“¡OJOS ABIERTOS,
OÍDOS DESPIERTOS!”

Patrimonio audiovisual como
fuente de análisis histórico



¡OJOS

ABIERTOS,

OÍDOS

DESPIERTOS!

El patrimonio audiovisual como
fuente de análisis histórico

XIX CÁTEDRA ANUAL DE HISTORIA ERNESTO RESTREPO TIRADO

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

OCT. 15, 16 Y 17, 2015

CONTENIDO

- + La cátedra /[5](#)
- + Historia en movimiento /[7](#)
- + Ponentes y panelistas /[8](#)

■ ATENTO:

PATRIMONIO AUDIOVISUAL EN CONTEXTO [14](#)

- + Puesta en valor de los contenidos audiovisuales colombianos como memoria única del presente y el futuro. **MARINA ARANGO** /[15](#)

■ OIGA:

PATRIMONIO RADIAL Y MUSICAL [24](#)

PATRIMONIO RADIAL

- + Los sonidos como fuentes históricas: un acercamiento desde la Historia de la radio transnacional / **GISELA CRAMER** /[25](#)
- + La transmisión radial de la política en Colombia o la continuación de la violencia. **CÉSAR A. AYALA DIAGO** /[32](#)

PATRIMONIO MUSICAL

- + Cartografía de prácticas musicales en Colombia: una alternativa, una oportunidad de conocimiento y valoración **JAIME HUMBERTO QUEVEDO URREA** /[48](#)
- + Un encuentro con el archivo: lidiando con los retos de representar una historia **LIZABÉ LAMBRECHTS** /[61](#)

■ MIRE:

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO [70](#)

- + "Cincuenta años de país": fotografía e Historia en el Museo Nacional de Colombia. **SANTIAGO ROBLEDO** /[71](#)
- + Iconografías de una biblioteca digital patrimonial. **JUAN CAMILO ESCOBAR** /[83](#)

* Por dificultades en el proceso de cesión de derechos no fue posible publicar la ponencia *Patrimonio musical en línea, así como suena* de Jair Taborda

■ VEA:

PATRIMONIO EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN [95](#)

PATRIMONIO EN EL CINE

- + La participación privada y pública en el empeño por preservar la memoria audiovisual. **RITO TORRES** /[96](#)
- + Cinemateca de Bogotá: la construcción de una memoria crítica. **JULIÁN DAVID CORREA R.** /[108](#)

PATRIMONIO EN LA TELEVISIÓN

- + Digitalización de la serie de televisión Yuruparí (1983-1986). El rescate como herramienta de investigación y cuestionamiento. **JUANA SUÁREZ** /[122](#)

■ LEA:

PATRIMONIO EN LOS ARCHIVOS Y EN LA RED [135](#)

PATRIMONIO EN LOS ARCHIVOS

- + Avances en las políticas de gestión de los archivos y documentos audiovisuales desde el Archivo General de la Nación y su impacto en la investigación histórica **LAURA SÁNCHEZ** /[136](#)
- + Valoración histórica del material gráfico ¿Qué se revisa? ¿Qué se busca? ¿Qué se indaga? **ELIZABETH BOTERO OROZCO** /[145](#)

PATRIMONIO EN LA RED

- + El patrimonio audiovisual en un ecosistema digital **CARLOS ANDRÉS RUIZ ROJAS** /[156](#)
- + Las alegrías inesperadas de estar "ahí afuera". **JOHAN OOMEN** /[168](#)

■ EPÍLOGO: [179](#)

- Un modelo para conservación técnica del patrimonio audiovisual **FERNANDO OSORIO ALARCÓN** /[180](#)

■ ANEXOS: [202](#)

- + An Encounter with the Archive: Dealing with the Challenges of Representing a History **LIZABÉ LAMBRECHTS, PHD** /[203](#)
- + The many unexpected joys of being "out there" **JOHAN OOMEN** /[210](#)

LA CÁTEDRA

La Cátedra Ernesto Tirado Restrepo es un evento académico anual liderado por el Museo Nacional de Colombia en el cual se abordan, en cada versión, distintos temas relacionados con la configuración de la nación.

Desde 1996, que se institucionalizó la Cátedra, se ha reflexionado sobre cuestiones vitales para el debate público y académico como las guerras civiles, la primera infancia, los medios y el narcotráfico, entre otros. Desde entonces, este escenario se ha consolidado como un referente para comprender procesos ligados a la nación colombiana.

La decimonovena versión, "¡Ojos abiertos, oídos despiertos! El patrimonio audiovisual como fuente de análisis histórico", se realizó en el Museo Nacional de Colombia durante el 15, 16 y 17 de octubre de 2015.

OBJETIVOS XIX CÁTEDRA

- + Divulgar y analizar experiencias de investigación histórica en las que se contemple el material audiovisual como una fuente primordial de información o comunicación.
- + Generar una reflexión sobre la importancia de preservar el patrimonio audiovisual y los retos que afronta.
- + Promover la discusión sobre el empleo de nuevas tecnologías, al igual que la digitalización y la participación de los usuarios en la contextualización e investigación de estas colecciones.
- + Conocer y analizar formas de búsqueda y acceso que faciliten el uso de audio e imágenes y la valoración de éstas.
- + Discutir los retos y oportunidades relacionados con la legislación, los derechos y la protección del patrimonio audiovisual.

AGRADECIMIENTOS A:

El Banco Itaú BBA y la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Colombia.

SOBRE ESTAS MEMORIAS

Esta publicación es la expresión escrita de las ponencias, los debates y las conversaciones que los ponentes realizaron en el marco de la XIX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: "Ojos abiertos, oídos despiertos, Patrimonio audiovisual como fuente de análisis histórico" en el Museo Nacional de Colombia. La mayoría de los ponentes cedieron el derecho de publicación de los textos que resultaron de sus ponencias, motivo por el cual, salvo el proceso de corrección de estilo realizado por Elkin Rivera, se respetaron los textos entregados, incluso con sus propios sistemas de citación.

La secuencia de la presentación de las ponencias en la Cátedra difiere de estas memorias. Durante el evento los expositores se agruparon en torno a tres ejes temáticos: el primero, Patrimonio audiovisual para el futuro; el segundo, Audio e imágenes para la investigación y la memoria; y el tercero, Facilitar el acceso y la valoración del patrimonio audiovisual. Sin la claridad que brinda la oralidad y en aras de una mayor legibilidad, se escogieron otros ejes temáticos para agrupar y presentar los textos entregados en esta publicación.

Resta decir que las ponencias de Lizabé Labrechts, de Sudáfrica, y de Johan Oomen, de Holanda, fueron traducidas al español para esta publicación. Sin embargo, ambos textos, en sus versiones originales en inglés, se encuentran al final de estas memorias.

ERNESTO RESTREPO TIRADO (1862-1948)

Nació en Medellín (1862). Se destacó como historiador y etnólogo. Fue miembro de varias Academias de Historia (de Antioquia, de Colombia y miembro correspondiente de la de Venezuela). Fue un escritor y un investigador inquieto por conocer y comprender los procesos sociales del país. Publicó ensayos como Estudio sobre los aborígenes de Colombia (1892), El ensayo etnológico y arqueológico de la provincia de los Quimbayas en el Nuevo Reino de Granada (1892), Los Quimbayas (1912), Descubrimiento y conquista de Colombia (1917/1919), De Gonzalo Jiménez de Quesada a don Pablo Morillo (1928), Historia de la Provincia de Santa Marta (1929), Gobernantes del Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII (1934) y Los conquistadores. En 1910 asumió, por 20 años, la dirección del Museo Nacional de Colombia, período en el cual creó la Sección de Bellas Artes, que alimentó con un concurso anual de artistas nacionales; robusteció las colecciones de Arqueología e Historia; gestionó frente al gobierno una nueva sede para el Museo y mantuvo contactos con varias entidades del mundo. Por su gestión y su dedicación, el nombre de Ernesto Restrepo Tirado fue escogido para denominar la cátedra.

HISTORIA EN MOVIMIENTO

Cada época plantea sus propios problemas y potencialidades con respecto a la conservación de la memoria. En esta, los soportes audiovisuales juegan un papel fundamental. Como lo señala el profesor César Ayala, en una de las ponencias aquí publicadas, desde mediados del siglo XX, el ejercicio político no puede entenderse sin la participación de la radio que reconfiguró los discursos, la cercanía y la relación de los hombres públicos con las masas. Lo mismo sucede con medios como el cine, los videos y las fotografías, que también han modificado la rutina y la memoria, individual y colectiva, en la sociedad contemporánea.

El soporte audiovisual, relativamente nuevo, plantea preguntas que van desde lo filosófico hasta lo técnico ¿Qué criterios existen para su conservación? ¿Qué finalidad tiene conservar los registros audiovisuales cuando la cultura visual cambia vertiginosamente? ¿Cómo se deben conservar los materiales existentes? ¿Cómo se deben producir los nuevos registros con miras a su perdurabilidad? Y, tan importante como las anteriores, ¿Cómo comunicar estos contenidos para lograr su apropiación social, tanto para el público general como para los investigadores?

Para abordar estas cuestiones se dieron cita en el Museo Nacional de Colombia, un grupo de personas cuyo trabajo ha consistido, o bien en el cuidado de acervos audiovisuales; o bien en la investigación e interpretación de este tipo de patrimonio. Tanto los unos, --los custodios--, como los otros, --los investigadores--, pusieron de manifiesto los retos conceptuales y técnicos a los cuales se han enfrentado al momento de gestionar, interpretar y construir relatos

e Historia. En la mirada de conjunto de estas ponencias puede advertirse una tendencia: poco a poco se crean las herramientas para una gestión del patrimonio colaborativa en la cual usuarios e investigadores aportan a la descripción y contextualización de los soportes. Ya no se trata de la construcción de una memoria centralizada, sino de entidades activadoras de la memoria.

Y si bien existen retos comunes dentro de lo que se engloba en la categoría patrimonio audiovisual, cada uno de los soportes plantea problemas específicos. El cine, la radio, la fotografía, la música y el trabajo propiamente archivístico tienen sus propios bemoles. Así las cosas, proponemos, para efectos del texto que aquí publicamos, agrupar las ponencias en cinco grandes capítulos: Atento (Patrimonio audiovisual en contexto); Oiga (Patrimonio radial y musical); Mire (Patrimonio fotográfico); Vea (Patrimonio filmico y televisivo) y Lea (Patrimonio en los archivos y en la red). Finalmente publicamos como epílogo la ponencia de Fernando Osorio, que plantea un modelo para la conservación técnica del patrimonio audiovisual.

Esperamos que el lector, pueda encontrar en este compendio de artículos, un estado del arte del patrimonio audiovisual como fuente de de análisis histórico. Y que la experiencia y la experticia de los ponentes contribuyan a su mejor comprensión del fenómeno. Porque en últimas, -- y este es el espíritu de la Cátedra-- cualquier patrimonio solo vive cuando se transmite.

Atento: oiga, mire, vea y lea. Ya sonó la claqueta.



PONENTES Y PANELISTAS

+ MARINA ARANGO VALENCIA Y BUENAVENTURA

(Coordinadora del Grupo de Gestión y Ejecución de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura.)

Maestra en Bellas Artes Cinematográficas con especialización en Dirección de Cine y Televisión Argumental del Instituto de Cine de la Unión Soviética. Directora, Realizadora, guionista, montajista y actriz. Creadora de proyectos y series audiovisuales como *Diálogos de Nación*. Diseñadora e implementadora de políticas, planes, programas y proyectos de desarrollo del sector audiovisual en todos los eslabones de la creación y la industria. Diseñó el Programa La Maleta de Películas, Películas Infantiles, La Maleta del Patrimonio Audiovisual Afrocolombiano, SANKOFA. Fue Coordinadora del Grupo de Televisión de la Dirección de Comunicaciones, entre el 2000 y el 2002.

Participó en el equipo reglamentador de la Ley de Cine (814 de 2003). Participó en el equipo de creación del Manual de Inventario del Patrimonio Cultural Colombiano, la normalización de la información sobre cine colombiano. Preside el Comité de Archivos Audiovisuales, Fotográficos, Sonoros y otros Especiales del Archivo General de la Nación.

Asesora de temas relativos a la legislación cinematográfica y audiovisual, así como del patrimonio mueble, el Sistema Nacional de Cultura, y la Investigación en cine colombiano. Coordina el Proyecto de preservación del Acervo Audiovisual del Ministerio de Cultura y los proyectos financiados con los

recursos de Impuesto al Consumo (Antes IVA) en el ámbito audiovisual. Es funcionaria de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura desde 1998 en donde se desempeña como Coordinadora del Grupo de Gestión y Ejecución.

El texto de la autora encabeza la publicación de estas memorias, ya que sirve como contexto para ahondar en el resto de las ponencias.

+ RITO ALBERTO TORRES

(Subdirector técnico de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano) Comunicador Social y Periodista, con estudios en gestión cultural. Asociado a diversos proyectos de preservación y conservación del patrimonio audiovisual colombiano. Entre otros, ha sido director del departamento de cine del Centro Artes Dramáticas y Audiovisuales, TPB; director de la Cinemateca Distrital (1993-1998); coordinador del Festival de Cine Europeo en Colombia EUROCINE, hasta el año de 2002. Asesor del Salón Internacional del Autor Audiovisual de la Cinemateca del Caribe. Desde 1999 es el subdirector técnico de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Ha participado en la edición y publicación de varios libros. Durante 2014 se desempeñó como profesor de cátedra en el Diplomado en Gestión del Patrimonio Audiovisual de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

+ FERNANDO OSORIO ALARCÓN

(Investigador y docente del INAH - Fundación Televisa, México)

Maestro en ciencias y artes de la imagen por el Instituto Tecnológico de Rochester de Nueva York y diplomado en conservación de fotografía por el Museo Internacional de Fotografía y Cine, George Eastman House, Rochester, NY de 1994 a 1996. Desde hace más de treinta años trabaja en la conservación de imágenes fílmicas, fotografía y materiales audiovisuales, actividad que ha compartido con actividades de gestión y administración de archivos audiovisuales. Fue docente por más de once años en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH en donde impulsó la docencia – a nivel de educación superior- de la disciplina de la conservación de la fotografía.

+ LAURA SÁNCHEZ

(Coordinadora del Grupo de Archivos Étnicos y de Derechos Humanos del Archivo General de la Nación)

Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia. Con experiencia en el campo de la investigación histórica y social, en el trabajo de campo con comunidades, en capacitación y seguimiento de procesos comunitarios relacionados con los archivos. Actualmente es Coordinadora Grupo de Archivos y Derechos Humanos del Sistema Nacional de Archivos del AGN, dependencia encargada del desarrollo y diseño de política con respecto a archivos y documentos sonoros, audiovisuales y fotográficos.

+ JUANA SUÁREZ

(Investigadora independiente)

Magíster y Doctora en Literatura Latinoamericana (Arizona State University, 2000) y Magíster en Archivo y Preservación de la Imagen en Movimiento (New York University, 2013). Es autora de *Sitios de Contienda. Producción Cultural y el Discurso de la Violencia* (Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2010) y *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura colombiana* (Cali, Universidad del Valle, 2009), publicado en inglés por Palgrave Macmillan en 2012; es co-editora de *Humor in Latin American Cinema* a ser publicado por Palgrave Macmillan en 2015. En la actualidad trabaja como consultora para proyectos de archivos con su compañía *Second Run Media Preservation*. Al mismo tiempo adelanta un proyecto de investigación titulado *Film Archives, Cultural History and the Digital Turn in Latin America* y una investigación sobre cineastas colombianos y movilidad transnacional.

+ SANTIAGO ROBLEDO PAEZ

(Investigador de la Curaduría de Historia del Museo Nacional de Colombia)

Estudió Historia en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y posteriormente realizó una maestría en *l'École des hautes études en sciences sociales* de París. Actualmente hace parte del grupo de curaduría en Historia del Museo Nacional de Colombia.

+ LIZABÉ LAMBRECHTS

(Directora del proyecto "Los años ocultos de la música", del Centro de Documentación Domus, Sudáfrica)

Musicóloga Sudafricana que se ha entregado a la investigación, recuperación y divulgación del patrimonio musical de su país. En el marco de un programa post-doctoral de la Universidad de Stellenbosch dentro del Documentation Center for Music (DOMUS) realizó la investigación "Haciendo accesible la desconocida Historia de la música de Sudáfrica: clasificación, catalogación y curaduría de los años ocultos del archivo musical". Se ha acercado a la gestión de los archivos musicales planteándose preguntas como la relación entre la música, la política y el poder. Además de la custodia de estas colecciones ha sido curadora. En el texto que hace parte de estas memorias, da cuenta del proceso crítico de construcción de una exposición sobre una parte de la historia del patrimonio musical de Sudáfrica.

+ GISELA CRAMER

(Profesora asociada del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia)

Profesora asociada en el Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Cursó sus estudios de pre- y posgrado en las Universidades de Gotinga y Bielefeld (Alemania), en el Queen Mary College, Londres (Inglaterra) y en la Universidad de California en Los Angeles (UCLA, Estados Unidos) antes de graduarse con un Ph.D. en Historia en 1998, en la Universidad de Augsburgo (Alemania).

Sus publicaciones se centran en la Historia de la economía política de Argentina y, más recientemente, en la Historia de la política exterior de Estados Unidos. Sus investigaciones actuales indagan acerca del uso de la radio como medio de la diplomacia pública estadounidense. En la Universidad Nacional dicta clases sobre la Historia de América Latina (Siglo XX), Interpretación de Fuentes Históricas, las Relaciones de Estados Unidos con América Latina desde 1823 e Historia Comparada.

+ CÉSAR AYALA

(Director del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia / Investigador del disco sobre Rojas Pinilla de la Fonoteca Señal Memoria RTVC.)

Doctor en Historia por la Universidad Estatal de Moscú M.V. Lomonósov y Magíster en Lingüística por la Universidad Nacional de Colombia. Se desempeña como docente e investigador en el Departamento de Historia de esta universidad. Es actualmente su director. Trabaja temas relacionados con la Historia política y cultural de Colombia y América Latina durante el siglo XX.

Entre sus principales investigaciones se destacan: la trilogía sobre la vida y obra de Gilberto Alzate Avendaño; la explosión del populismo en Colombia durante el Frente Nacional; Exclusión, discriminación y abuso de poder en El Tiempo del Frente Nacional. Una aproximación desde el análisis crítico del discurso (ACD); el populismo atrapado, la memoria y el miedo. El caso de las elecciones de 1970; Nacionalismo y populismo; Resistencia y oposición al establecimiento del Frente Nacional.

En la actualidad se encuentra adelantando una investigación sobre el papel de Alberto Lleras Camargo en la Historia política y cultural de Colombia.

+ ELIZABETH BOTERO

(Profesional de la Sección de Desarrollo de Colecciones Red de Bibliotecas del Banco de la República)

Historiadora de la Universidad Nacional sede Medellín. Ha participado en proyectos de investigación interdisciplinarios de Historia urbana, Historia cultural, recuperación de memoria histórica y centros históricos. Algunos son, Atlas Histórico de Bogotá, 1911-1948; Guía Elarqa de Arquitectura tomo III de Medellín; Plan Especial de Manejo y Protección (PEMP) de la ciudad de Mariquita, primera fase; Estudio Integral de conservación y Propuesta de intervención del Monumento a Simón Bolívar y Del Alarife al Arquitecto: el saber hacer y el pensar la arquitectura en Colombia. 1777 – 1936. Actualmente trabaja en la Sección de Desarrollo de Colecciones de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

+ JAIME QUEVEDO

(Director del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia)

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 Magíster 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 documentación y la comunicación de esta universidad. Se ha desempeñado como asesor en proyectos técnicos y documentales, ha producido documentos relacionados con la organización, la gestión y el desarrollo de entidades documentales de la música en Colombia. Actualmente coordina el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional del Ministerio de Cultura.

+ CARLOS ANDRÉS RUIZ ROJAS

(Asesor de la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura)

Comunicador social-periodista y Magíster en Educación con 10 años de experiencia laboral en proyectos de educación, cultura y memoria audiovisual en la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura, mediante el diseño metodológico de herramientas para la adecuada conservación y preservación de acervos audiovisuales y sonoros. También ha asesorado proyectos que tienen como objetivo la producción de contenidos culturales y educativos con uso de Tecnologías Electrónicas (Digitales) y se ha ocupado del análisis de estructuras comunicativas en narraciones audiovisuales (oral-icónicas) de la televisión pública en Colombia.

+ JOHAN OOMEN

(Director del Departamento de Investigación y Desarrollo del Instituto para el Audio y la Imagen, Holanda)

Es director del departamento de investigación y desarrollo del Instituto de Audio e imagen de los Países Bajos. Pertenece a redes en la promoción y difusión del patrimonio cultural. Se ha embarcado en proyectos que involucran distintas posibilidades

transmedia para conservar y recrear el patrimonio. Es investigador del Grupo Web y medios de la Universidad de Amsterdam. Su trabajo de doctorado fue sobre la relación entre la cultura participativa y las políticas institucionales.

+ JUAN CAMILO ESCOBAR VILLEGAS

(Historiador de la Biblioteca Pública Piloto en Medellín)

Historiador de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHES), París (1984). Magíster en Historia en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín (1997). Magíster de la EHES (1999) y Doctor en Historia y Civilizaciones de la misma institución (2004). Actualmente es profesor titular del Departamento de Gobierno y Ciencias Política de la Escuela de Humanidades de la Universidad EAFIT, Medellín. Director del grupo de investigación Sociedad, Política e Historias Conectadas.

Es investigador *Senior* de COLCIENCIAS e investigador asociado del Centro de Investigaciones sobre los Mundos Americanos (CERMA) y de la Unidad Mixta de Investigación MO (Mundos Americanos) del CNRS en Francia. Es miembro del Centro de Historia de Jericó-Antioquia.

Ha sido autor de diferentes artículos y libros sobre Historia sociocultural y política. Entre ellos: Progresar y civilizar. Imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920, Medellín, EAFIT, 2009; e Ilustrados y republicanos. El caso de la "ruta de Nápoles" a Nueva Granada, Medellín, Eafit. 2011.

En el 2015 fue curador del remontaje de una sala permanente de

fotografía del Museo de Antioquia con el archivo de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Actualmente apoya la reorganización de Digital Patrimonial de dicha Biblioteca.

Esta articulación con bibliotecas y museos, le ha permitido construir un discurso que, sin apartarlo del rigor académico, ha facilitado su acceso a nuevos públicos y formas de comunicación.

+ JULIÁN DAVID CORREA R.

(Director de la Cinemateca Distrital de Bogotá, Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes)

Escritor, realizador audiovisual y gestor cultural, graduado en psicología con formación complementaria en cine y escritura creativa. Durante varios años trabajó en programas de desarrollo en zonas de conflicto de Colombia. Desde comienzos de los años noventa escribe para distintas publicaciones periódicas. Hizo parte del equipo que diseñó los programas de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia y estuvo a cargo de la coordinación del Grupo de Formación de esa dependencia estatal. Fue Subdirector de Libro y Desarrollo del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina, el Caribe, España y Portugal (CERLALC-UNESCO), Gerente de Literatura de la Alcaldía Mayor de Bogotá y Coordinador de la Oficina del Libro del Ministerio de Cultura de Colombia. Ha dirigido y presentado programas de televisión como "En cine nos vemos" (Señal Colombia) y "Sin alfombra roja" (Canal Capital), y fue Asistente de selección del Festival de Cortometrajes de

Oberhausen (Alemania). Ha asesorado y desarrollado proyectos culturales en diferentes países de la región. Ha sido representante de los Directores de Cine al Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC) y representante del sector cinematográfico ante el Consejo Nacional de Cultura. Ha sido jurado de diferentes concursos y festivales entre los que se cuenta el Festival Internacional de Cine de Cartagena (FICCI) y el Festival Internacional de Cine de Berlín (Berlinale). Ganó un premio latinoamericano de cuento y un premio nacional de guión. En los primeros años del siglo XXI dirigió la Cinemateca Distrital, institución que ha regresado a encabezar y que desde finales de 2010 también es la Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES.

ATENTO

Patrimonio
audiovisual
en contexto



►MARINA ARANGO

Puesta en valor de los contenidos audiovisuales colombianos como memoria única del presente y el futuro

Resumen / Tener una comprensión amplia del patrimonio audiovisual como un conjunto de bienes del que hacen parte fotografías, videos, cine o audios, además de sus bienes conexos, ha permitido desarrollar desde el Estado, los mecanismos jurídicos, institucionales y técnicos para su conservación y difusión. Su implementación supone retos hacia el pasado y hacia el futuro. Hacia el pasado para salvaguardar lo ya producido. Hacia el futuro, para garantizar su perdurabilidad desde la misma producción. Y más allá de lo técnico una extensa pedagogía entre las entidades del Estado y la sociedad civil para que pongan en valor este tipo de patrimonio donde reposa una parte importante de las identidades.

A PRINCIPIOS DEL MILENIO, en los Montes de María, en el norte de Colombia, las maletas de películas¹ colombianas sirvieron de vehículo a la sociedad civil para resistir a la prohibición de los ocupantes paramilitares que habían impuesto el toque de queda después de las seis de la tarde. Uno a uno, los ciudadanos llevaban una silla hacia el lugar de la proyección de cine en un lugar público. Nadie lo impidió.

Poner en valor las obras, fondos y colecciones audiovisuales significa saber dónde están, establecer sus características conceptuales y técnicas, e identificar su contexto de creación y producción. Además, demanda reconocer a sus autores, determinar quiénes son las personas que rodean los acervos e investigar las condiciones legales –hasta donde sea posible– de su titularidad y oportunidades de uso, siempre con la mirada puesta en la apropiación social y el acceso, condiciones que les dan sentido y se convierten en su razón de ser en el presente y hacia el futuro. Todo esto, claro está, en el entendido que se trata de registros históricos que corresponden a expresiones del ingenio humano, producidos en una geografía y un tiempo definidos, y que se constituyen en huellas de los pasos de mujeres y hombres sobre el mundo.

.....

¹ Programa “Maleta de películas”, de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Selección de 165 títulos de obras cinematográficas y audiovisuales, reunidas en cinco maletas de cartón corrugado. Están conformadas por cortos, medios y largometrajes argumentales y documentales, editados en 15 casetes en formato VHS cada una, así: “Maleta de películas colombianas I” (18 títulos), “Maleta de películas colombianas II” (29 títulos), “Maleta de películas latinoamericanas” (15 títulos), “Maleta de documentales colombianos” (59 títulos) y “Maleta de películas infantiles” (42 títulos). <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1342661>

Los Estados asumen de diversas maneras la protección y salvaguardia de los registros audiovisuales; algunos lo hacen de modo parcial y otros, de forma total. En esta materia, en Colombia, el Estado ha optado por un sistema complementario de competencias entre instituciones públicas como la Biblioteca Nacional, que maneja el depósito legal² para todas aquellas obras publicadas, sin importar su naturaleza y soporte, sean colombianas o no; el Archivo General de la Nación, que tiene a su cargo la determinación e implementación de la política archivística para las instituciones de naturaleza pública; el Museo Nacional de Colombia, que fomenta, promueve y orienta el desarrollo de la museología y la museografía en todas las áreas del patrimonio cultural de la nación y evalúa periódicamente la calidad de los servicios prestados por los museos en relación con el patrimonio cultural y con el público, como entes enriquecedores de la vida y de la identidad cultural nacional, regional y local; la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura, que tiene a su cargo, entre otros, la protección del patrimonio cultural, material e inmaterial, declarado de interés cultural en los ámbitos local,

.....

² La Biblioteca Nacional y las bibliotecas departamentales son las entidades responsables en Colombia de recibir y preservar a lo largo del tiempo las obras publicadas en el país. Esta disposición está reglamentada por la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 de 1995, el Decreto 358 de 2000 y la Ley 1379 de 2010. <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/dep%C3%B3sito-legal>



regional o nacional; la Dirección de Comunicaciones del mismo ministerio, que formula políticas que contribuyan al ejercicio cotidiano de una cultura democrática y al reconocimiento de la multiculturalidad del país y del mundo a través de los medios, aparte de orientar acciones para la conservación del patrimonio sonoro y audiovisual; y la Dirección de Cinematografía, que diseña políticas, planes y programas tendientes a orientar, planear y promover la creación y la industria cinematográfica colombiana y fortalecer, a través del Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía, en conjunto con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes Colombia, la preservación, conservación y apropiación social del patrimonio audiovisual.

Estas competencias legales han generado una institucionalidad que entiende su responsabilidad y trabaja mancomunadamente, en conjunto con la sociedad civil, en la construcción del sistema de protección y salvaguardia de los registros audiovisuales de Colombia.

En el camino de consolidar una cultura de la conservación y la preservación para la apropiación social del patrimonio cultural audiovisual a largo plazo, hemos venido trabajando en dos sentidos: hacia adelante desde lo que se produce hoy, por medio de protocolos de producción de los materiales que garanticen la conservación de las características técnicas para que la información no se pierda al ser migrada; y hacia atrás, en la intervención del inmenso rezago histórico sin gestionar que tiene el país, mediante la implementación de planes, programas y proyectos

que contemplen el diseño y la ejecución de flujos de gestión apropiados, de acuerdo con las características de cada acervo que hay que intervenir.

El patrimonio cultural audiovisual colombiano es un ejemplo de la interdependencia de las categorías del patrimonio cultural, en la medida en que combina características del patrimonio cultural mueble y el patrimonio cultural inmaterial. En tal sentido, se puede decir que el patrimonio cultural audiovisual es el conjunto de bienes culturales muebles y de conocimientos, al igual que saberes relacionados con la creación, producción, circulación y gestión, que por su contenido e importancia para los campos del patrimonio cultural y las artes fortalece la construcción y formación de memorias e identidades. Por ser un área del patrimonio cultural mueble, dichos bienes armonizan con la definición planteada en la *Política para la protección del patrimonio cultural mueble*³ del Ministerio de Cultura, y en ese orden de ideas tiene las siguientes características: valores colectivos, históricos, estéticos y simbólicos; esto quiere decir que, independientemente de su propiedad (pública o privada), tal patrimonio debe ser representativo para un grupo social, una comunidad o una institución o instituciones, y este colectivo lo debe reconocer como tal. Por otra parte, debe tener significado social y una función como referente en la construcción de memorias e identidades colectivas. Por esta razón, constituye un activo social que se debe

.....

³ Andrea Martínez Moreno, *Política para la protección del patrimonio cultural mueble* (Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Imprenta Nacional de Colombia, 2013).
http://www.archivogeneral.gov.co/sites/all/themes/nevia/PDF/GestionDocumental/Politica_PCMU_Colombia.pdf

conservar, transmitir y proteger. A él se integran bienes que representan momentos sociales, políticos, económicos, históricos o artísticos de singular relevancia⁴.

Para llegar a las consideraciones anteriores sobre lo que significa el patrimonio cultural audiovisual colombiano, hemos trabajado desde hace más de una década sobre el universo conceptual presentado por Ray Edmondson en su libro *Una filosofía y principios de los archivos audiovisuales*⁵, realizado por Avapin⁶, y actualizado en 2004 como *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*⁷ en conmemoración del 25.º aniversario de la Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento de la Organización de las Naciones

4 Lineamientos de política de protección y salvaguardia del patrimonio audiovisual colombiano. Documento interno de trabajo del Grupo de Memoria Audiovisual del Ministerio de Cultura: direcciones de Patrimonio, Cinematografía y Comunicaciones, Biblioteca Nacional de Colombia y Archivo General de la Nación.

5 Ray Edmondson, *Una filosofía de los archivos audiovisuales* –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– (París: Unesco, 1998), v + 64; 30 cm (CII-98/WS/6). <http://www.ifeanet.org/multimedia/comite/UNESCO-Edmondson-1998-es.pdf>.

6 Avapin. Red no oficial que ha llegado a agrupar a más de 60 archiveros de grabaciones sonoras y películas, así como a otras personas interesadas en estudiar y definir las bases teóricas de las actividades de archivo de materiales audiovisuales. Aunque de esta red forma parte gente que determina y persigue sus intereses a título exclusivamente personal, la mayoría de sus miembros también tienen vínculos personales o institucionales con las principales asociaciones profesionales de este ámbito. Ray Edmondson fue coordinador desde el Archivo Nacional de Documentos Sonoros y Cinematográficos de Australia (NFSA). <http://www.ifeanet.org/multimedia/comite/UNESCO-Edmondson-1998-es.pdf>

7 Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* / preparado por Ray Edmondson (París: Unesco, 2004), ix + 73; 30 cm (CI/2004/WS/2), I. *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales II*, Unesco, División de la Sociedad de la Información ©. Unesco, 2004. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001364/136477s.pdf>

Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), París, 2004. Estos documentos elevaron el tema al plano filosófico y visibilizaron, de manera significativa, la profesión y dignidad del archivista audiovisual.

«Ray Edmondson en su libro *Una filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, elevó el tema al plano filosófico y visibilizó, de manera significativa, la profesión y dignidad del archivista audiovisual»

Lo segundo que acordamos fue apropiar la palabra audiovisual, compuesta por los términos *audio* y *visual*, de manera separada y ligada. Así podemos atender y considerar todas las expresiones que, en general, forman parte del patrimonio cultural mueble documental audiovisual. Esto significa que existe la movilidad de ser principal o conexo; es decir, si la fotografía es lo principal, entonces el cine, el video y otros lenguajes se supeditan y son conexos; si el cine es lo principal, los guiones, fotografías y demás actúan como conexos, y así sucesivamente. Encontrar esta movilidad conceptual nos ha permitido trabajar juntos, de acuerdo con las competencias que nos otorgan la Constitución y la ley, de manera colaborativa, articulada, eficiente y eficaz, aunando recursos y esfuerzos, en vez de duplicarlos. En esta articulación de criterios y prácticas concebimos la protección y salvaguardia del patrimonio audiovisual de Colombia en el presente y hacia el futuro.

El patrimonio audiovisual colombiano se compone de⁸: Los registros fotográficos, sonoros, musicales, radiofónicos, cinematográficos, televisivos, videográficos, multimediales, gráficos y digitales producidos en cualquier técnica, formato, soporte, medio inventado o por inventar, editados e inéditos. Los registros no profesionales o aficionados también forman parte de este patrimonio.

Los elementos conexos a los registros audiovisuales, entre éstos los soportes legales y documentos administrativos que den cuenta de la tenencia de los derechos patrimoniales, morales y de responsabilidad⁹.

La tecnología asociada a la producción, reproducción, copiado, proyección, transmisión, distribución y almacenamiento de los registros que componen el patrimonio audiovisual.

Los valores intangibles asociados con las personas a través de los conocimientos y saberes empíricos y profesionales, relacionados con la creación, las técnicas, tecnologías y métodos que se expresan en lo colectivo y cultural desde los puntos de vista histórico, técnico e industrial, entre otros.

.....

⁸Lineamientos de política de protección y salvaguardia del patrimonio audiovisual colombiano. Documento interno de trabajo del Grupo de Memoria Audiovisual del Ministerio de Cultura: direcciones de Patrimonio, Cinematografía y Comunicaciones, Biblioteca Nacional de Colombia y Archivo General de la Nación.

⁹Los objetos materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los medios audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro, comprenden los materiales relacionados con las industrias fotográfica, sonora, musical, cinematográfica, radiotelevisiva y de grabación, como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, la información periodística, los manuscritos y creaciones diversas, entre las que se cuentan los vestuarios. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001364/136477s.pdf>

En Colombia ya existen los mecanismos de valoración del patrimonio cultural. El gran reto que tenemos en la actualidad es comprometer la participación de la sociedad civil en el cumplimiento de las normas y procedimientos que marcan rutas de acción, dependiendo de la naturaleza de producción de los acervos. Por una parte, está el depósito legal, que es obligatorio para las obras publicadas; sin embargo, allí no entran los registros inéditos, de vital importancia a la hora de ir a las fuentes primarias. Allí opera la declaratoria de bien de interés cultural, y aquí encontramos un asunto sumamente interesante en el cambio de paradigma de la valoración del patrimonio cultural colombiano: qué se guarda y qué no, qué se protege y qué no, asunto que también lo pueden determinar las comunidades.

«El gran reto que tenemos en la actualidad es comprometer la participación de la sociedad civil en el cumplimiento de las normas y procedimientos que marcan rutas de acción, dependiendo de la naturaleza de producción de los acervos.»

Así, surge una descentralización de responsabilidades y pasamos a la corresponsabilidad, que afecta el presente y el futuro de los registros, donde ya no es sólo el Estado el que ordena guardar y cuidar, sino que la sociedad civil también pone los atributos de los acervos sobre la mesa, y los pone en valor para lograr las declaratorias, lo que significa que se priorizarán los recursos financieros para la preservación, como es el caso del impuesto al consumo

de la telefonía celular¹⁰, en el que un porcentaje se aplica a la salvaguardia del patrimonio cultural del país. Algo similar sucede con las becas de gestión de archivos y centros de documentación "Imágenes en movimiento"¹¹, de la Dirección de Cinematografía, por intermedio del Programa Nacional de Estímulos a la Creación y la Investigación del Ministerio de Cultura, gracias al cual personas naturales o jurídicas, así como grupos constituidos, tienen la posibilidad de presentar proyectos de preservación, o las becas de producción de documentales con archivo audiovisual, que se entienden como el paso siguiente, como un puente, entre los hijos de las memorias audiovisuales y los ciudadanos.

Con respecto a los archivos que se componen de múltiples soportes, formatos y lenguajes, el Archivo General de la Nación ha producido un inmenso mapa de rutas, decretos, acuerdos y guías, para proteger los de origen público. La dificultad allí reside en que las instituciones concentran sus energías de todo tipo en la producción, y como los registros y obras audiovisuales son muy nuevos en relación con el papel, es difícil hacer la pedagogía con los nuevos medios; allí hay un terreno gigantesco de gestión

.....

¹⁰ El 4 % sobre el consumo de celular se distribuirá en un 75 % para el plan de fomento, promoción y desarrollo del deporte, atención de juegos deportivos nacionales, juegos paralímpicos nacionales, compromisos olímpicos y paralímpicos adquiridos por la nación. Y el 25 % restante se girará a los departamentos y al Distrito Capital para apoyar los programas de fomento y desarrollo deportivo, promoción y desarrollo de la cultura y la actividad artística colombiana. <http://www.shd.gov.co/shd/iva-telefonía-movil-celular>

¹¹ <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Convocatoria-de-Est%C3%ADmulos-en-tregar%C3%A1-m%C3%A1s-de-13.800-millones-de-pesos-en-2015.aspx>.

«Colección Historias de mujeres colombianas, del Archivo audiovisual de Juan Guillermo Arredondo»



responsable, el futuro incierto de los sistemas de almacenamiento para su conservación a los que está abocada la humanidad, etc. Pero aquí también los criterios de valoración están escritos en la ley.

«Los archivistas de las instituciones concentran sus energías de todo tipo en la producción, y como los registros y obras audiovisuales son muy nuevos en relación con el papel, es difícil hacer la pedagogía con los nuevos medios.»

Para el caso del cine tenemos el tema parcialmente cubierto, pues en 2001 el Ministerio de Cultura determinó mediante una norma que todas las películas reconocidas por la Dirección de Cinematografía como producto nacional o colombianas, después

del cumplimiento de ciertos requisitos, son bienes de interés cultural de la nación. Más adelante atamos este trámite al cumplimiento del depósito legal de obras cinematográficas para acceder a los estímulos automáticos, contemplados en la primera ley de cine, o sea los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Sin embargo, esto ha funcionado parcialmente. ¿Qué sucede con las películas que no pasan por este trámite? ¿Qué ocurre con los bancos de imágenes, sonidos y documentos conexos que no hacen el depósito legal o que no se han publicado? Es allí donde empiezan a tomar toda la importancia las declaratorias en los niveles local, regional y nacional. Agregaríamos que la Biblioteca Nacional abrió hace unos años el depósito legal voluntario, pero todo esto es trabajo, por lo que se necesitan seres humanos y grupos de personas pacientes para su implementación.

En relación con el patrimonio documental fotográfico, en los últimos años la sociedad civil y las instituciones han tomado más conciencia de su verdadero valor. Este patrimonio, como el de imágenes en movimiento, es transversal, se encuentra disperso entre las entidades, los mercados de segunda mano, las empresas, en las casas, en los sótanos y buhardillas. Aquí, además de su preservación, nos encontramos con problemas muy complejos, pues en muchos casos se desconocen los autores y existe una confusión en el imaginario colectivo sobre la propiedad de un soporte determinado y los derechos que generan los contenidos para sus diferentes usos; el desconocimiento sobre las condiciones que hay que tener en cuenta para su publicación, o las dificultades para documentarlo, proceso largo y dispendioso que exige

identificar personas, lugares, tiempos, materiales, etc., y que nos muestran un tema de fragilidad inmensa, lo que es aplicable a los demás elementos que conforman el patrimonio audiovisual, como el sonoro, el cartográfico y el musical.

Otro reto está en los nuevos medios. ¿Cuántos países cuentan con los recursos y condiciones para tomar fotos varias veces al día de las páginas web para conservarlas? ¿Qué vamos a hacer con el arte efímero? Tenemos muchos aspectos que resolver para garantizar el acceso en la actualidad y en el futuro a estas fuentes históricas. La humanidad produce cada vez más materiales audiovisuales desenfrenadamente. ¿Qué quedará? ¿Qué pasará la prueba del inefable tiempo?

«La humanidad produce cada vez más materiales audiovisuales desenfrenadamente. ¿Qué quedará? ¿Qué pasará la prueba del inefable tiempo?»

Hay un aspecto que debe ser permanente: la reflexión, la creación de nuevo conocimiento en este mundo cambiante. Esto permitirá ir modificando las políticas, aumentando los grupos humanos especializados y los recursos financieros, para conservar a largo plazo estas creaciones que dan cuenta de nuestro paso a través de unas huellas que son necesarias para construir el futuro y facilitar a las nuevas generaciones el acceso a sus ancestros, permitir que los registros hablen desde su originalidad, desde su unicidad, desde las voces de los que ya no están y de los que ya no estemos.

Los derechos son un tema fundamental al hablar del acceso. La humanidad debe llegar a un punto medio, donde se puedan garantizar los derechos de los autores, tanto patrimoniales como morales, al igual que el acceso al conocimiento, a la consulta e investigación. Y es allí donde las bibliotecas, los archivos, los museos, los centros de documentación, físicos y virtuales, deben asumir el reto de la democratización de las fuentes y lograr abrir ventanillas de luz, ante las tendencias legislativas prohibitivas, las cuales establecen restricciones excesivas, sin tener en cuenta que la humanidad es una sola, un acumulado de conocimientos y obras; que está compuesta por múltiples pueblos, expresiones, culturas y voces, que merecen ser oídas, escuchadas, vistas y sentidas.

«las bibliotecas, los archivos, los museos, los centros de documentación, físicos y virtuales, deben asumir el reto de la democratización de las fuentes y lograr abrir ventanillas de luz, ante las tendencias legislativas prohibitivas, las cuales establecen restricciones excesivas.»

Los criterios de valoración del patrimonio cultural han cambiado y son dinámicos; lo que antes no tenía significado, lo adquiere con el paso del tiempo, y unos hitos que se creían inamovibles, se derrumban. La Historia y el patrimonio van de la mano, la Historia y la memoria también, y estas relaciones, esos diálogos, a veces armónicos, a veces tensos, son los que construyen el

futuro. En la actualidad, la versión de la historia no es una; con la democratización de los medios de producción audiovisual, con el surgimiento de múltiples ventanas de circulación de contenidos gracias a las nuevas tecnologías, la humanidad tiene una oportunidad especial de reconocerse, de construir nuevas narraciones desde la diversidad, múltiples relatos de sus memorias sociales, políticas y culturales, entre otras.

En un país tan joven como Colombia, que ha atravesado tantos problemas de identidad, sobre todo en este momento de cambio histórico, el patrimonio audiovisual se constituye en un vehículo idóneo para conocer, a través de las fuentes originales, los elementos contemporáneos que construyen sus memorias, que dan visibilidad a otras voces, a otros tipos de pensamiento que saltan al panorama y se explicitan. En las inmensas probabilidades de yuxtaposición entre los documentos audiovisuales, se abre la posibilidad de entrever los símbolos que les son comunes a las sociedades, para contar con elementos en la reconstrucción más real de los álbumes de la memoria colectiva, sobrepasando las versiones oficiales o hegemónicas que nos han querido imponer sus visiones de la Historia. Como nunca antes, las mayorías siempre tratadas como minorías se pueden visibilizar, en tanto que las colecciones,



«Colección Memoria política del M-19»

fondos, documentos y registros audiovisuales van a cumplir un papel preponderante gracias a las labores de personas e instituciones que nunca han dudado de su importancia para la construcción de ese país en paz que tanto anhelamos.

Los medios audiovisuales, que también crecieron y se fortalecieron como propaganda, se han usado largamente para el consumo comercial; ahora coexisten con lo que casi cualquier persona puede producir y divulgar contenidos al instante, lo que lleva a preguntarnos qué contenidos son Historia y cuáles memoria.

Somos la acumulación de lo que hemos sido desde que apareció la vida sobre el planeta. Vamos creciendo o destruyendo sobre lo construido o lo destruido, lo que nos hace humanos. Por eso los registros de las memorias son claves para la existencia, además que establecen un vínculo único inmaterial y primigenio, que nos conecta a una memoria ancestral. Más allá de la supremacía del presente y la banalización de los medios de comunicación, debemos construir estrategias para que lo que se guarda con tanto esfuerzo se use y esté tan bien documentado que se pueda acceder a él de manera confiable. Se trata de la sobrevivencia de las culturas en el mar homogeneizador de la actualidad, de propiciar canales para que las múltiples identidades trasciendan, y en la puja permanente de la tradición y la modernidad, se escriban las nuevas historias que ayuden a la sociedad a reflexionar sobre sí misma para la construcción del futuro, más allá de los límites entre lo privado y lo público.

«Los registros de las memorias son claves para la existencia, además que establecen un vínculo único inmaterial y primigenio, que nos conecta a una memoria ancestral.»

OIGA

Patrimonio
radial y
musical



► GISELA CRAMER

Los sonidos como fuentes históricas: un acercamiento desde la Historia de la radio transnacional

– PATRIMONIO RADIAL

Resumen / Este artículo demuestra cómo en el estudio de la radio como fenómeno histórico y político, sigue siendo de vital importancia para los historiadores, además del análisis de los sonidos, la indagación en las fuentes escritas asociadas a la conceptualización, creación y difusión de los programas radiales. En el caso particular de las cadenas estadounidenses CBS y NBC que hicieron radiodifusión en América Latina durante la Segunda Guerra Mundial, es claro que tanto los sonidos, como los libretos y documentos que sobrevivieron a los primeros, sirven para reconstruir el fenómeno con las intenciones políticas que cifraban.

A PRIMERA VISTA, la Historia de la radiodifusión podría parecer como el campo académico predilecto para el estudio del sonido. ¿Qué es la radio sino sonido? Al fin y al cabo, lo que caracteriza la radio como medio de comunicación masivo frente al cine o la televisión es el hecho de que es "ciego", se restringe a la producción de sonidos puros que, incorporados como son, buscan ser absorbidos por el oído humano. A la vez, pocos historiadores hoy en día dudarían de la importancia de la radio en procesos claves como la conformación de culturas populares, la construcción de identidades y hasta la consolidación de los estados nación en el siglo XX. Como tal, el reciente auge en los estudios históricos de la radio, tanto en Estados Unidos y Europa como en América Latina, podría insinuar que esto, de manera casi natural, iba a estar acompañado de un auge simultáneo en los estudios del sonido.

«Pocos historiadores hoy en día dudarían de la importancia de la radio en procesos claves como la conformación de culturas populares, la construcción de identidades y hasta la consolidación de los estados nación en el siglo XX.»

Sin embargo, la dimensión sonora de la radio ha sido la menos estudiada por los historiadores, quienes siguen dando primacía a fuentes escritas, como la correspondencia de instituciones y empresas; las leyes y las demás ordenanzas estatales dirigidas a reglamentar la industria; libros de memoria personal publicados por los pioneros, locutores y estrellas de la radiodifusión, para

no hablar de los periódicos nacionales y locales o las revistas de farándula. Frente a esta situación, parece que el campo académico de los estudios del sonido, como dijo una investigadora reconocida de la Historia de la radio, "aclamado como un 'campo emergente' durante los últimos cien años, presentara una fuerte tendencia a permanecer en este estado de cosas, siempre emergiendo, nunca emergido"¹.

«En el estudio de la radio los historiadores siguen dando primacía a fuentes escritas, como la correspondencia de instituciones y empresas; las leyes y las demás ordenanzas estatales dirigidas a reglamentar la industria; libros de memoria personal publicados por los pioneros, locutores y estrellas de la radiodifusión, para no hablar de los periódicos nacionales y locales o las revistas de farándula.»

Puede que la colega tenga razón². Con ello no quiero decir que la dimensión sonora no importara en nuestra labor de sacar a la radio del olvido histórico. No es solamente importante sino imprescindible para entender el papel de la radio en procesos históricos claves, como la construcción social de los imaginarios de

.....

¹ Michele Hilmes, "Is There a Field Called Sound Studies? And Does it Matter?", *American Quarterly*, 57 (1) (2005): 249 (la traducción es de la autora).

² En cambio, los pioneros de la reciente ola de los sound studies defienden su campo académico como ya bien establecido: Daniel Morat, ed., *The Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th-and 20th-Century Europe* (Nueva York y Oxford: Berghahn Books, 2014): 1.

género. No es una casualidad que, en muchas partes del mundo y por mucho tiempo, no se admitiera a mujeres como presentadoras de los noticieros³: mensajes autoritarios, parece, requerían voces masculinas con timbres más bien bajos y fuertes, lo que reflejaba y a vez reforzaba los imaginarios hegemónicos sobre el rol apropiado para hombres y mujeres en la sociedad⁴.

En cambio, lo que sí quiero proponer es otra cosa: me parece que los historiadores seguiremos dependiendo de fuentes tradicionales, en especial de fuentes escritas como las antes mencionadas, para entender la radio y hasta su dimensión sonora. Más que una aparente paradoja, se trata del producto de un conjunto de dificultades inherentes al estudio de fuentes sonoras. Para fines más bien ilustrativos, mencionaré unos ejemplos concretos de mis propias investigaciones que se ubican en la Historia transnacional de la radiodifusión y, más precisamente, en la Historia de la radio como herramienta en lo que hoy en día llamamos “diplomacia pública”⁵, un eufemismo que disimula que se trata a menudo de actividades de propaganda y contrapropaganda

.....

³ A comienzos del siglo XXI, las voces masculinas aún siguen predominando en los noticieros. En estudios recientes hechos en Estados Unidos, por ejemplo, se demuestra que la brecha de género continúa siendo muy amplia: Women’s Media Center, *The Status of Women in the US Media in 2014*: 17, 25-26 (http://wmc.3cdn.net/2e85f9517dc2bf164e_htm62xgan.pdf. Acceso el 13 de octubre de 2015).

⁴ Un estudio reciente, en el que se toma en serio la dimensión sonora de la radio en la construcción del género en América Latina, es el de Christine Ehrick, *Radio and the Gendered Soundscape. Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930-1950* (Nueva York: Cambridge University Press, 2015).

⁵ En pocas palabras, mientras que la diplomacia tradicional, en el esfuerzo de lograr objetivos determinados de la política exterior, se dirige a las elites en el poder, la diplomacia pública busca comunicarse con segmentos amplios de aquellas sociedades sobre las que se trata de influir en el extranjero.

dirigidas a influir sobre la opinión pública en el exterior. Por razones más bien obvias, en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial y durante ésta se vio un incremento muy marcado en tales actividades propagandísticas. No sobra mencionar en dicho contexto que a partir de la década de los treinta todas las grandes (y algunas de las menores) potencias del mundo han utilizado la radio para influir en la opinión pública latinoamericana con objetivos determinados, entre éstas Estados Unidos, el país que constituye el objeto principal de mis investigaciones.

Para empezar, hay que destacar que apenas algunos de los programas producidos para ganar corazones y mentes entre los radioyentes latinoamericanos sobrevivieron al paso del tiempo. Ciertamente es que para los años treinta las grandes emisoras norteamericanas, como CBS o NBC, ya mantenían archivos sonoros y, de hecho, muchos de los programas en español y portugués, producidos con el respaldo y bajo la tutela del gobierno en Washington, se grabaron con el fin de enviarlos a América Latina para pasarlos en estaciones de radio locales; no obstante, muy pocas de estas grabaciones se han conservado⁶. Es decir, la vasta mayoría del material sonoro se perdió para siempre. Por lo tanto, suele ser mucho más fácil encontrar información escrita acerca de los programas emitidos que grabaciones de éstos.

.....

⁶ En los Archivos Nacionales de Estados Unidos (National Archives II, en el estado de Maryland) se conservan algunas de estas grabaciones, dentro del acervo archivístico relacionado con la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA, o OIAA, por su sigla en inglés).

«Para los años treinta, las grandes emisoras norteamericanas, como CBS o NBC, ya mantenían archivos sonoros y, de hecho, muchos de los programas en español y portugués, producidos con el respaldo y bajo la tutela del gobierno en Washington, se grabaron con el fin de enviarlos a América Latina para pasarlos en estaciones de radio locales.»

En los archivos estatales de Estados Unidos, en la biblioteca del Congreso y en varias de las bibliotecas públicas o universitarias, se guardan hasta los libretos de algunas series destacadas, todas producidas con el fin de fortalecer los lazos políticos, culturales y económicos con América Latina. No tener grabaciones, sin embargo, no implica que los historiadores no podamos analizar la dimensión sonora de la radio. De hecho, muchas veces las fuentes escritas comentan sobre las características de las voces, la música o el ritmo de tales programas.

«No tener grabaciones, sin embargo, no implica que los historiadores no podamos analizar la dimensión sonora de la radio. De hecho, muchas veces las fuentes escritas comentan sobre las características de las voces, la música o el ritmo de tales programas.»

No cabe duda: hay que tomar en cuenta la dimensión sonora cuando se trata de examinar, por ejemplo, por qué el público terminó por rechazar un programa determinado, mientras que otros tuvieron una cálida acogida. En numerosas oportunidades fue el sonido el que determinó la suerte de las transmisiones y no tanto el contenido en abstracto. Para ilustrar: en su búsqueda de atraer al público en grande para sus programas de onda corta, CBS, NBC y las demás radiodifusoras encargadas de generar simpatía al sur del río Grande acudieron a la música popular latinoamericana como una suerte de anzuelo acústico. CBS, por ejemplo, contrató a varias estrellas mexicanas de la época, entre ellas a Eva Garza, Juan Arvizu ("el Tenor con la Voz de Seda") y el Charro Gil y sus Caporales⁷. La estrategia de emplear la música popular latinoamericana, sin embargo, fácilmente se malogró cuando el sonido producido distaba mucho de lo que el público de la época reconocía como una expresión auténtica de la cultura propia. Radioyentes argentinos, por ejemplo, reaccionaron hasta irritados cuando escuchaban, en la radio, tangos tocados por orquestas norteamericanas. Por lo tanto, observadores estadounidenses radicados en Argentina avisaron una y otra vez, en sus análisis de la recepción que encontraba la onda corta allá, sobre el desastre que era el tango producido en Nueva York para fines de la diplomacia pública⁸.

.....
⁷ En la prensa norteamericana de la época se comentó mucho acerca de la estrategia de programación de la CBS, sobre todo en mayo de 1942, cuando se inauguró oficialmente la Cadena de las Américas de la CBS.

⁸ Más detalles se encuentran en Gisela Cramer, "The Word War at the River Plate: The Office of Inter-American Affairs and the Argentine Airwaves, 1940-46", en Gisela Cramer y Ursula Prutsch (eds.), ¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46 (Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012): 213-247.

¿Y qué decir de los programas de género hablado? La acogida de los noticieros y demás programas informativos dependía no solamente del contenido informativo, sino también de la calidad de los locutores. Más allá del timbre y de la cadencia de sus voces, sus acentos se convirtieron a menudo en un objeto de crítica. El pronunciado acento argentino de varios de los locutores comentaristas de la NBC y la CBS parece haber irritado a muchos radioyentes fuera del Río de la Plata, como sabemos de estudios de recepción en México⁹, mientras que acentos caribeños provocaron, en el sur del continente, algo de rechazo. Con todo, pocos críticos fueron tan lejos como un asesor de origen brasileño. Encargado por el mismo gobierno estadounidense de revisar la programación radiofónica en Nueva York, acusaba a las radiodifusoras de emplear demasiados “latinoamericanos sintéticos” de Puerto Rico, quienes solían “sacar cada vértebra de la lengua española, transformándola en una ameba viscosa”¹⁰. Pero aun en el Caribe, los aplausos a la hora de recibir programas hechos en Nueva York no eran nada seguros. Las obras de radioteatro, por ejemplo, no siempre fueron del gusto de las estaciones latinoamericanas contratadas para retransmitir, tales programas en los horarios de sintonía alta: por ejemplo, las grandes cadenas cubanas (CMQ y RHC), reconocidas ambas en toda América Latina por su producción de radionovelas, se quejaban fuertemente del

.....
⁹ Comunicación del profesor José Luis Ortiz Garza (México, D.F.), quien publicó el estudio más detallado sobre la recepción de los programas norteamericanos en México durante la Segunda Guerra Mundial. José Luis Ortiz Garza, *La guerra de las ondas* (México, D.F.: Editorial Planeta, 1992).

¹⁰ Hernane Tavares de Sá, *The Brazilians. People of Tomorrow* (New York: John Day, 1947), 229-230 [la traducción es de la autora].

ritmo (demasiado lento) y de la tonalidad de las grabaciones (demasiado baja), así como de la falta de calor humano en general¹¹.

«La acogida de los noticieros y demás programas informativos dependía no solamente del contenido informativo, sino también de la calidad de los locutores. Más allá del timbre y de la cadencia de sus voces, sus acentos se convirtieron a menudo en un objeto de crítica.»

La calidad de las transmisiones mismas, por razones obvias, constituyó un factor importante. Fallas en la transmisión podían demoler las atracciones preparadas con más cuidado para impresionar a los radioyentes latinoamericanos (como los conciertos clásicos transmitidos desde la Ópera Metropolitana de Nueva York), pero fue la transmisión por onda corta que padecía de las principales debilidades en cuanto a *fadings* o desvanecimientos de la señal. Tales imperfecciones, sin embargo, no afligieron a todos los programas de la misma manera. Afectaron más a aquellos contenidos radiofónicos que presentaban un espectro sonoro más amplio, como el radioteatro y programas musicales. “Desde todas las fuentes posibles nos han informado que la transmisión por onda corta no es totalmente satisfactoria”, rezaba un informe técnico estadounidense de febrero de 1943; “... la voz humana registra relativamente bien [...] pero la música y

.....
¹¹ Memorando de R. L. Heydon para Don Francisco, 6 de febrero de 1943 (National Archives II, College Park, Maryland, Record Group 229, Caja 331, Carpeta: Reports).

prácticamente todos los géneros teatrales son masacrados” por aquellas fallas en la transmisión¹². Tales ejemplos, seleccionados entre muchos, subrayan la importancia que tiene la dimensión sonora para el estudio de la radio como medio de comunicación en general y como vehículo de la diplomacia pública en particular, pero todos ellos son producto de un trabajo con fuentes escritas.

«Queda clara la importancia que tiene la dimensión sonora para el estudio de la radio como medio de comunicación en general y como vehículo de la diplomacia pública en particular, pero todos ellos son producto de un trabajo con fuentes escritas.»

Por supuesto, lo anterior no sugiere que la ausencia de fuentes sonoras no haya debilitado los estudios de la radio. Tener más grabaciones de las transmisiones radiofónicas en sus orígenes, es decir, Estados Unidos, y en sus puntos de recepción latinoamericanos me habría dado más facilidades para verificar la información proporcionada en las fuentes escritas. Más aún, quizá me habría abierto pistas nuevas, es decir, maneras novedosas de interpretar la diplomacia pública estadounidense en la coyuntura crucial que fue la Segunda Guerra Mundial. Ciertamente es que las técnicas avanzadas de producción radiofónica con las que contaban grandes empresas, como CBS y NBC, hacia comienzos

.....

¹² Memorando de Wilfred S. Roberts para Don Francisco, 3 de febrero de 1943, 1 (National Archives II, College Park, Maryland, Record Group 229, Entry 1, Caja 258, Carpeta: Programs-Radiobroadcasts CBS & NBC) [la traducción es de la autora].

de los años cuarenta, introdujeron una nueva cultura sonora, incluyendo espectros sonoros cada vez más amplios y, a la vez, diferenciados y saturados. Esa nueva cultura se hizo parte del entorno que rodeaba la experiencia cotidiana de la modernidad y, como tal, merecería más atención entre los investigadores de la radio¹³. No obstante, lo que dudo es que los historiadores rasos podamos prescindir de fuentes tradicionales escritas, aun cuando estamos analizando fenómenos del mundo sonoro como la radiodifusión. Enfocarse, de modo primordial o exclusivo, en fuentes sonoras implica asumir unos retos poco comunes entre nosotros, ya que el análisis de fuentes de esta naturaleza, más allá de fenómenos triviales, requiere herramientas analíticas que los historiadores rasos no solemos manejar bien.

Para volver a los ejemplos antes expuestos, puede que no tengamos que ser lingüistas expertos en el castellano latinoamericano para poder distinguir entre los acentos que se escuchan en las (pocas) grabaciones que nos quedan de la programación norteamericana para consumo en Hispanoamérica. Pero ser lingüista sí ayudaría cuando se tratara de analizar las características del español hablado en aquellos programas. Igualmente, es cierto que no tenemos que ser musicólogos para darnos cuenta de que los tangos tocados por orquestas sinfónicas norteamericanas sonaban bien distinto de los presentados por orquestas

.....

¹³ Existen trabajos detallados sobre el sonido de la modernidad, pero menos en el campo mismo de la radio. Un ejemplo interesante que analiza el rol de la arquitectura acústica es Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900 to 1930* (Cambridge: MIT Press, 2002).

típicas argentinas de la época. No obstante, sin las herramientas analíticas de los musicólogos nos resulta imposible señalar, con alguna precisión, las diferencias que alcanzamos a discernir de manera más bien intuitiva en las grabaciones sonoras. También es cierto que no tenemos que ser ingenieros de sonido para poder percibir los efectos, por ejemplo, de las nuevas técnicas de micrófono y su uso en el estudio, pero sin los conocimientos de los ingenieros nos resultará imposible describir el impacto que tenían sobre el espectro sonoro de la época. Sin entrar en todos los aspectos importantes del caso, lo que quiero señalar es que el estudio de los sonidos es, por naturaleza, una empresa multidisciplinaria que desborda el campo disciplinar tradicional de los historiadores¹⁴. O, en otras palabras: para entrar de lleno en los estudios sonoros, hace falta desarrollar habilidades que vayan más allá de la preparación profesional con la que contamos los historiadores rasos.

«Quiero señalar que el estudio de los sonidos es, por naturaleza, una empresa multidisciplinaria que desborda el campo disciplinar tradicional de los historiadores»

.....
¹⁴ Un ejemplo reciente del provecho que pueden brindar los estudios multidisciplinarios del mundo sonoro es Manuel Sevilla, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría-Delgado y Carlos Eduardo Cataño Arango, *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014).

Por otra parte, ignorar que el pasado también fue sonido resultaría en una historia empobrecida. Los historiadores hoy en día estamos acostumbrados a la idea de que la música, la radio, el cine, la televisión o, más reciente, la internet merecen atención, ya que influyen sobre la forma como se organizan y se definen las sociedades y los grupos humanos en su interior. En cambio, no estamos convencidos aún del lugar particular que debería a su particular que debería mundo sonoro parte integral de los vertientes mencionados, debiendo intrínsecamente, es unánime asumir los estudios del sonido en la investigación histórica. Si bien puede que tales estudios no alcancen el estatus de un campo académico diferenciado de los demás por sus características epistemológicas particulares, la investigación de los sonidos del pasado promete enriquecer a varias de las subdisciplinas de la Historia, incluyendo la Historia de la radio.



▶ CÉSAR A. AYALA DIAGO

La transmisión radial de la política en Colombia o la continuación de la violencia

– PATRIMONIO RADIAL

Resumen / Este artículo indaga la incidencia de la radio en la comunicación política. En particular se concentra en el empleo que el General Rojas Pinilla realizó, durante su gobierno, de las cadenas radiales. En el análisis de sus locuciones se puede detectar, que esa red de significados conservadores, cristianos y ligados a una “tradicón recuperada”, estuvo potenciada por la fuerza, el tono y la cadencia de la voz y por la escenificación ritual de las transmisiones. La radio, como nuevo medio de propaganda, transformó los discursos, las audiencias y hasta permeó los periódicos, que en muchos casos se llamaron la Voz. En suma, la política sería otra con ese nuevo medio.

NADA TAN IMPORTANTE para la comunicación política como el fenómeno de la amplificación de la voz. Trascendente entonces el nacimiento del dispositivo del micrófono, el símbolo por excelencia de la ampliación de la voz, de su ensanche y capacidad, así como de su desplazamiento de un lugar a otro. La gente se fue acostumbrando a identificar las voces de los hombres públicos que aparecían en los periódicos. Cuando se produjo el milagro de la réplica *fidel* de la voz de sus ídolos, primero a través del micrófono y de los parlantes, y después por la radio, la comunicación política pasó a ser otra cosa.

La amplificación de la voz significó también su intensificación: elevar la voz; la posibilidad de hablar duro y rudo, alternativamente; más para llamar a la guerra que para convocar a la paz. Algo que se veía duro y agresivo en la carga pesada que se transmitía por escrito, en una inmensa artillería de periódicos enfrentados, ahora se podía escuchar. Destacado lugar ocuparía entonces el timbre de la voz del orador. No hablará naturalmente, lo hará con artificio, se valdrá de la retórica ahora oral, y su tonalidad y su prosodia llegarán más hondo que el mensaje expresado por la cultura letrada.

«La amplificación de la voz significó también su intensificación: elevar la voz; la posibilidad de hablar duro y rudo, alternativamente; más para llamar a la guerra que para convocar a la paz.»

Desde mediados de los años diez, la gente sabía de la transmisión de la voz por el uso que ya se le estaba dando a través de la radio en el curso de la Primera Guerra Mundial; pero sobre todo por la llegada al país de La Víctor primero, y luego de la Víctor-victrola, que era importada de Estados Unidos y les permitía a los colombianos escuchar no sólo música selecta sino también las voces de connotados cantores de fama universal: Caruso, Ruffo, Tetrzzini, Paderewski, Kreisler, etc. El principal distribuidor estaba localizado justamente en la plaza de Bolívar de Bogotá, y de allí se despachaba a todo el país. Se hizo muy conocida la marca La Voz del Amo, que representaba a un perro conmovido y aterrado escuchando voces por la corneta del aparato, la misma imagen que se imagina uno era la de los impresionados colombianos.

Clave en la Historia de la comunicación política en Colombia fue el año 1929¹. El 3 de julio el gobierno ordenó el arreglo de un salón en el Capitolio Nacional para dedicarlo a las transmisiones de una estación radiodifusora que inició labores el 5 de septiembre de 1929 con una programación que incluía música a cargo de la orquesta del maestro Alejandro Wills y la lira de Pedro Morales Pino. Intervino José de Jesús García, ministro de Correos y Telégrafos. Desde el Capitolio Nacional la señal iba al transmisor Telefunken instalado en Puente Aranda. Se cuenta que durante

.....
¹ Eduardo Arias. "Septiembre 5 de 1929. Colombia al aire". Semana (mayo 31-junio 7 de 2004): 154-156; Milciades Vizcaíno Gutiérrez, "La HJN: precursora de la radio colombiana y soporte en la construcción del Estado nación". Bogotá: Reportes Escuela de Ciencias Humanas, Colección Identidad N° 32, mayo 7 de 2002.

los ensayos de la estación, los conciertos se escucharon hasta en la Costa Atlántica. El diario *El Espectador* registró semejante acontecimiento de la siguiente manera: "Un público numeroso y entusiasta escuchó anoche en la plaza de Bolívar el primer concierto de radio dado por la estación radiodifusora oficial de Puente Aranda, que tuvo el más completo éxito"². A sabiendas del logro, el ministro de Comunicaciones manifestó que Abadía Méndez había sido el más eficaz de los propulsores del progreso y engrandecimiento de la república.

«Clave en la Historia de la comunicación política en Colombia fue el año 1929. El 3 de julio el gobierno ordenó el arreglo de un salón en el Capitolio Nacional para dedicarlo a las transmisiones de una estación radiodifusora que inició labores el 5 de septiembre.»

Sobre este acaecimiento, el investigador Eduardo Arias anota lo siguiente:

"En su primera etapa, la HJN transmitía de lunes a sábado entre las ocho y las diez de la noche. Además de música, a los oyentes se les ofrecían conferencias, noticias de Colombia y el exterior, notas de la vida diaria en Bogotá e información bursátil. En sus primeros tiempos, la emisora pasaba cuñas publicitarias que ayudaban a su sostenimiento, una política que se cambió al

.....

² Vicente Stamato, "Días de radio". *Credencial Historia*, 186 (junio de 2005): 2-13.

llegar al poder la administración liberal de Enrique Olaya Herrera, que consideró que era deber del Estado sostener la emisora, como ha ocurrido desde entonces con la HJN y su sucesora, la Radiodifusora Nacional de Colombia"³.

La voz de la política transmitida empezó en Colombia con la emisión de un discurso del candidato presidencial Guillermo Valencia en el mismo año de 1929. Están allí por primera vez en la Historia del país personas sentadas escuchando las palabras de Valencia. Comenzaba entonces a grabarse en la memoria de los colombianos la voz de los hombres públicos que sería después reconocida por la gente en las transmisiones radiales. Y con la transmisión del discurso del poeta Valencia vendrá la oficialización de la voz⁴.

Y fueron los conservadores en su temprana oposición a la recién instaurada República Liberal los primeros en la utilización de los dispositivos de la ampliación de la voz. Y también lo hicieron los liberales. Las campañas electorales de 1931 y 1933, y por supuesto la presidencial de 1934, se llevaron a cabo ya con micrófono y altoparlantes. Sin embargo, un evento de transmisión de la voz política muy significativo fue la celebración del cincuentenario de la Constitución de 1886 por parte del conservatismo, que aprovechó la coyuntura para caerle a la Revolución en Marcha de

.....

³ Arias, "Septiembre 5 de 1929".

⁴ Véase Reinaldo Pareja. *Historia de la radio en Colombia, 1929-1980*. Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social, 1984, 18; Catalina Castrillón Gallego, "La actividad radial colombiana a través de algunos periódicos y revistas, 1928-1950". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 47 (1), enero-junio de 2011, 137-154; Luis Fernando Múnera G. *La radio y la televisión en Colombia: 63 años de Historia*. Bogotá: Apra Ediciones, 1992.

Alfonso López Pumarejo en pleno agosto de 1936. Era la puesta en escena de la estrategia de la *acción en la calle* que se había iniciado en oposición a la República Liberal⁵. El lugar donde más brillo tuvo la celebración fue la ciudad de Manizales, hacia donde se dirigió a presidirla Laureano Gómez. Allí estaba ya la transmisión radial de los discursos.

Y así los acontecimientos de masas de los partidos políticos o de los espectáculos, o del Estado, se fueron convirtiendo conforme pasaban los días en eventos que se llevarán a la radio y que constituirán el origen del radioperiodismo y la radiopolítica. No hay que pasar de largo por un evento definitorio como señal del cambio de los tiempos: la transmisión del accidente aéreo que le costó la vida a Carlos Gardel, no sólo como patente de este signo del surgimiento del radioperiodismo, sino como la importancia que tuvo también para el mundo artístico la implementación de los dispositivos de la amplificación de la voz. Avanzaba ya la radio, que hacía que el mundo todo estuviera siempre más cerca, pero el micrófono, el transmisor y los altoparlantes eran los dispositivos por excelencia que sacaban adelante a la radio.

Podríamos entonces hablar de una democratización de la comunicación en el sentido de que más gente podía escuchar lo que no podía leer. Podía ampliar su conocimiento ahora no sólo viendo las imágenes de periódicos y revistas, sino además escuchando la voz, la de Carlos Gardel que se transmitía ya en directo desde donde estuviera: en Nueva York, en México, en Venezuela

.....

⁵ César A. Ayala D. El porvenir del pasado: Gilberto Alzate Avendaño, sensibilidad leoparda y democracia. La derecha colombiana de los años treinta. Bogotá: Imprenta Distrital, 2007.

cantándole a Juan Vicente Gómez o en Barranquilla, en Medellín o en Bogotá.

«Podríamos entonces hablar de una democratización de la comunicación en el sentido de que más gente podía escuchar lo que no podía leer.»

Incluso para que cuando estuviera oyendo la radio pudiera escuchar de repente: "Interrumpimos la transmisión para dar una triste noticia: Carlos Gardel ha muerto hoy en un accidente aéreo en la ciudad de Medellín. Las transmisiones serán suspendidas en señal de duelo". O para que más adelante escuchara "Mataron a Gaitán", "Los militares se tomaron el poder", "Cayó Rojas", "Le robaron las elecciones al general Rojas", "Se entró la guerrilla", "El M-19 mató a José Raquel Mercado", "El M-19 se tomó el Palacio de Justicia", o "El Ejército retomó el Palacio de Justicia". Gritos identitarios. Más importantes en los tiempos modernos que en los primitivos por el efecto de la transmisión científica. El impacto de la voz, entonces, más profundo que el de la imagen. O imagen, voz, imagen en movimiento. El cuadro estará completo entonces. Ahora era real la voz que hasta entonces se había utilizado como metáfora. Muchos nombres de órganos escritos apelaban a ese sustantivo: *La Voz del Pueblo* se llamaba el periódico que Mamatoco fundó para oponerse al segundo gobierno de López Pumarejo en 1942; *La Voz Católica*, *La Voz de la Democracia*, *La Voz Proletaria*, etc.

«Ahora era real la voz que hasta entonces se había utilizado como metáfora. Muchos nombres de órganos escritos apelaban a ese sustantivo: La Voz del Pueblo se llamaba el periódico que Mamatoco fundó para oponerse al segundo gobierno de López Pumarejo en 1942; La Voz Católica, La Voz de la Democracia, La Voz Proletaria, etc.»

Serán los años cuarenta los herederos de un patrimonio de mucho valor que se utilizará para bien y para mal. Algunos grandes hitos históricos de la transmisión política en esta década fueron el intento del golpe de Pasto contra el presidente López Pumarejo el 10 de julio de 1944, las campañas electorales de 1946, 1947 y 1949, las alocuciones de Jorge Eliécer Gaitán desde el teatro Municipal de Bogotá, la Manifestación del Silencio en febrero de 1948, y el mismo 9 de abril.

La letra seguía siendo importante, el periódico continuaba marcando la pauta. Allí estaban no sólo la noticia y la información, sino también el análisis de todo acontecimiento. Y consciente la gente de la prensa de que se vivía en un país con altos niveles de analfabetismo, se escribía para instruirse, para que los textos fundamentalmente escritos se leyeran en voz alta en los púlpitos, en las tertulias, en las veladas o en las reuniones de los directorios políticos, etc. Pero sobre todo para que se leyeran en programas de radio que los partidos políticos organizaban en las emisoras, que comenzaban a pulular.

Empero, la radio mostraba ya su característica principal: la velocidad, la agilidad, la posibilidad de estar casi de inmediato en el lugar de los acontecimientos, y había ya desarrollado también no sólo su competente infraestructura sino también sus recursos humanos: el cronista, el reportero, el fotógrafo. Estamos en 1944, cuando la intentona del golpe sorprendió a la radio ya preparada para transmitirlo. No fue por los periódicos ni por el rumor como la gente se dio cuenta de las cosas, sino por las noticias de la radio. El efecto de salir los liberales a la calle en protesta no fue gracias a haber leído en la prensa escrita, que la había matutina y vespertina, sino de haber escuchado los reportajes radiales de última hora.

«Estamos en 1944, cuando la intentona del golpe sorprendió a la radio ya preparada para transmitirlo. No fue por los periódicos ni por el rumor como la gente se dio cuenta de las cosas, sino por las noticias de la radio.»

Sin embargo, la censura sobre la radio implantada por el régimen liberal impidió algo que habría podido ser muy interesante. Ante la censura oficial y la concentración oficial de la transmisión, el golpe de Pasto produjo el fenómeno radial que fue Alberto Lleras Camargo. El ministro de Gobierno se tomó la Radiodifusora Nacional de Colombia para informar paso a paso lo que estaba aconteciendo. A partir de allí no se desprenderá más de la radio y de los micrófonos. Los colombianos terminarán

acostumbrándose a su voz, voz de *barítono*, decían; la identificarán con facilidad. Se llegó a decir que era una voz *inteligente*, que era *la voz de la verdad, la voz de la república*. Lo que en otro personaje habría sido un error y un defecto, en Lleras aparecía como una virtud:

“Caprichosamente conserva algunas irregularidades de pronunciación que no podrían adecuadamente llamarse defectos, sino singularidades que lo personalizan haciéndolo inconfundible. Por ejemplo, no pronuncia la *d* final de lealtad, y la *lealtá* que de su boca sale resulta una palabra de reforzado sentido, con acento de singular firmeza, de inmovible determinación. Y otro tanto ocurre con *verdá, realidá y seguridá* en labios de Lleras. Expresan lo de siempre, pero estos días algo más. Quizá lo que necesitábamos y supo darnos: confianza arraigada, fe en las fuerzas indesviables del país y en sus calidades incorruptibles. Alberto Lleras se ha retirado del micrófono, pero su voz sonará siempre en los oídos de los colombianos como la voz de este pueblo de que es él cifra tan noble e ilustre”⁶.

Y significó también, el golpe de Pasto, una prueba de lo importante que era para el Estado contar con un medio propio. Prácticamente, la Radiodifusora se trasladó a Palacio y desde allí informó al país y se enlazó con las emisoras que como la Nueva Granada declararon su fidelidad al gobierno. Eran los acontecimientos que formaban las voces: Álvaro Mutis, Hernán Mejía, entre otros.

.....

⁶César A. Ayala D. El porvenir del pasado: Gilberto Alzate Avendaño, sensibilidad leoparda y democracia. La derecha colombiana de los años treinta. Bogotá: Imprenta Distrital, 2007.

A Fernando Plata Uricechea, el director de la Radio Nacional, se le reconocieron los eficientes servicios prestados en las jornadas del golpe de cuartel.

Por los mismos micrófonos de la Radiodifusora Nacional que se dirigió Alberto Lleras lo hizo el presidente López para anunciarles a los colombianos su regreso al mando.

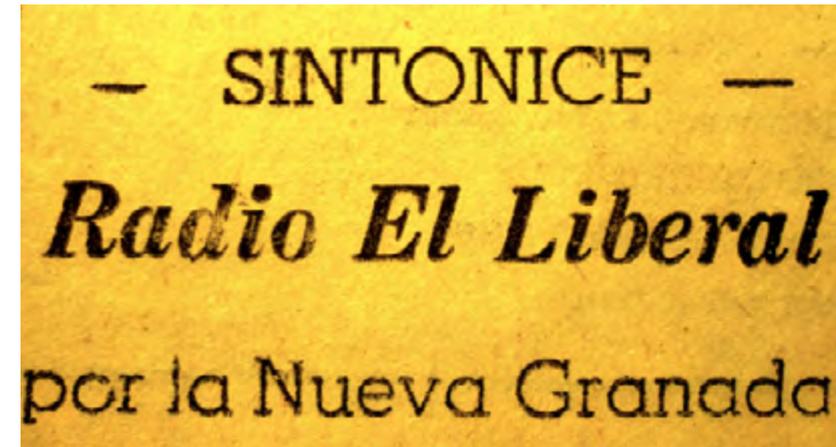
Es que el crecimiento de la radio está ligado al crecimiento de las poblaciones. La política se adaptó rápidamente a este proceso. Aunque la historia de la transmisión de la voz estará atada al desarrollo económico del país, obedecerá también a la binaria adscripción política de los colombianos. Será una actividad con el mismo criterio económico bajo el cual había surgido la prensa escrita, es decir, estará bajo el dominio de quien detente vasta suficiencia económica. El Estado apenas podrá regular y controlar la radiodifusión donde el capitalismo local estaba a sus anchas. La radio sufrió la misma división binaria de la política colombiana: radio conservadora vs. radio liberal. Los noticieros pasaron a llamarse radioperiódicos, y los había de un partido u otro. Los periódicos que pertenecían a una de las colectividades históricas tuvieron radioperiódicos con los mismos nombres de sus periódicos (*El Liberal* de los años cincuenta, por ejemplo).

«Es que el crecimiento de la radio está ligado al crecimiento de las poblaciones. La política se adaptó rápidamente a este proceso. Aunque la historia de la transmisión de la voz estará atada al desarrollo económico del país, obedecerá también a la binaria adscripción política de los colombianos.»



Así, la prensa escrita iba de la mano con la prensa hablada. Los contenidos ideológicos de los periódicos se reproducían y se amplificaban, se glosaban, se emulaban; se ensalzaban o repudiaban en versiones radiales. *El Liberal* tenía por la emisora la Nueva Granada su propio noticiero, o *radioperiódico*, como se decía, que transmitía tres veces al día los contenidos de sus emisiones escritas, y se llamaba justamente *Radio El Liberal*.

«La prensa escrita iba de la mano con la prensa hablada. Los contenidos ideológicos de los periódicos se reproducían y se amplificaban, se glosaban, se emulaban; se ensalzaban o repudiaban en versiones radiales.»



El sábado, 13 de junio de 1953, Colombia alcanzó a contar tres presidentes: el titular, Laureano Gómez; el encargado, Roberto Urdaneta Arbeláez, y el señalado general Gustavo Rojas Pinilla. Dada semejante crisis de poder se necesitó mucha imaginación para explicarle a la gente la razón de todo, y en especial para justificar y legitimar el nuevo orden de las cosas. Ayudó, por supuesto, la prensa escrita, pero sin la voz directa y sin el contacto directo de la voz del poder con el pueblo habría sido un proceso mucho más complejo. Fue esa la estrategia de comunicación escogida por los nuevos ideólogos para seducir, persuadir, convencer y, finalmente, para reconciliar a los colombianos adscritos a un bipartidismo que los eliminaba. Era importantísima la presencia física del emisor frente a la muchedumbre. Sólo así el espectáculo era completo: el interlocutor se fascinaba con la dramaturgia que envolvía voz y cuerpo a la vez. Fue el crecimiento del país, sumado a veces con condiciones adversas como la

prohibición de la manifestación pública, menos la del nuevo establecimiento, lo que permitió que la transmisión por vía de la radio se abriera espacio.

La llegada de Rojas Pinilla a la Presidencia de Colombia sucede en el momento cumbre para el país en el desarrollo de las comunicaciones, cuando la política y la vida cotidiana se transmitían por radio y periódicos; por radioperiódicos y conferencias radializadas. Fenómeno quizás tardío respecto de Europa, Estados Unidos y de algunos países latinoamericanos, pero que en Colombia estaba en su clímax. Era la época de Getúlio Vargas en Brasil, de Juan Domingo Perón y de Eva Perón en la Argentina, justamente hombres de radio, o mejor: hombres de la comunicación por vía de la transmisión. Era muy común verlos siempre parados o sentados frente a un micrófono. Sus movimientos y ademanes eran mediados por la distancia que hubiera entre orador y micrófono. Al otro lado del micrófono, real o virtual, estaba la gente en los lugares públicos con las orejas elevadas, captando los mensajes que se transmitían para ellos. Gracias al papel del micrófono y del altoparlante en plaza pública, así como a la transmisión radial, los conservadores pudieron multiplicar sus voces en los años de la resistencia a la hegemonía liberal: 1930-1946.

«La llegada de Rojas Pinilla a la Presidencia de Colombia sucede en el momento cumbre para el país en el desarrollo de las comunicaciones, cuando la política y la

vida cotidiana se transmitían por radio y periódicos; por radioperiódicos y conferencias radializadas.»

Es muy posible que al violentar el poder que tenía el capitalismo nacional sobre la comunicación el nuevo gobierno hubiera cavado su propia tumba. Fueron las medidas que tomó Rojas contra los medios las que le valieron el mote de dictador y no la represión a las guerrillas campesinas o a sectores de la población.

«Fueron las medidas que tomó Rojas Pinilla contra los medios las que le valieron el mote de dictador y no la represión a las guerrillas campesinas o a sectores de la población.»

Eventos radiales fueron los acontecimientos que produjo el golpe de Estado de 1953: la llegada al poder de Rojas, la masacre de los estudiantes en 1954, la explosión en Cali en 1956. Y lo mismo sucedió con los eventos que producía el nuevo establecimiento del Frente Nacional: los pactos bipartidistas, el plebiscito, el intento de golpe de Estado del 2 de mayo de 1958 y las elecciones de este año, etc. A éstos habría que sumar famosas intervenciones de reconocidos políticos en el Congreso de la República y célebres alocuciones transmitidas especialmente por la radio, como por ejemplo el discurso de Laureano Gómez contra Mariano Ospina Pérez el 18 de abril de 1953, cuando todavía era el presidente titular de Colombia.

El discurso se anunció literalmente: “Mañana hablará, hoy habla”. Era importante que el presidente hablara, a sabiendas de que su discurso se podría leer al día siguiente por los periódicos. Y hablaba desde la Radiodifusora Nacional, en cadena con todas las emisoras del país. Los oradores acudían a ese ritual ataviados con sus mejores vestidos, con el cabello engominado, grávidos y trascendentales. A veces estaban sólo con los productores de sonido, pero por lo regular se hacían acompañar de sus copartidarios más cercanos que, mudos, escuchaban al tribuno en pleno ejercicio de sus ademanes y gestos histriónicos. El apreciado dispositivo del micrófono que producía el milagro de la amplificación de la voz, de enviarla, de llevarla y traerla pasó a ser el compañero fiel e inseparable de la emisión, de la locución. Al principio estaba al centro, o a un lado, y como siempre estaba no importaba dónde, pues el emisor se sabía reproducido. Lugar y transmisión son muy importantes: la plaza pública, los cuerpos legislativos, la sede del gobierno, las convenciones de partido realizadas en acreditados teatros, como el Colón en Bogotá o el Municipal en Cali, o en prestigiosos hoteles, como el Granada y el Tequendama en Bogotá, o el Nutibara en Medellín, o en restaurantes afamados, como el Temel en Bogotá. Lugares de la voz fueron también las iglesias, los estadios y los coliseos deportivos.

Así, al momento de instalado el nuevo gobierno, el de las Fuerzas Armadas, había en Colombia cultura radial. El dispositivo de la radio se había instalado ya en millares de hogares. El radiorreceptor se promovía y se vendía con abundancia. Y como si fuera poco, en 1955 el gobierno continuaba abasteciendo de

receptores a la gente: 5.640 se distribuyeron en pueblos colombianos para que los maestros perfeccionaran su formación a través de cursos radiales por Radio Sutatenza.

«En 1955 el gobierno continuaba abasteciendo de receptores a la gente: 5.640 se distribuyeron en pueblos colombianos para que los maestros perfeccionaran su formación a través de cursos radiales por Radio Sutatenza.»

Radio y periódico se complementaban mutuamente. La radio había avanzado hacia el radioperiodismo en un intento de autonomías mutuas y de complementariedad. En un país de altas tasas de analfabetismo, la radio incluso llegó a ser más importante que la prensa; de ahí que se presentara el caso de uno como reflejo del otro y que los poderes le confirieran tanto protagonismo. De lo que podría hacerse con la radio era testigo la gente que había vivido el 9 de abril en narración directa, bien por la toma de emisoras por parte de los amotinados o por las mismas informaciones que recibían oficial o extraoficialmente. Los desmanes en pro o en contra fueron consecuencia de la narración en directo de lo que sucedía en Bogotá.

Después de que Gustavo Rojas Pinilla manejara el orden público enrarecido a raíz del cierre de los órganos legislativos y de la controvertida campaña política que culminó con la elección de Laureano Gómez a la Presidencia de la República, el presidente

Ospina Pérez llevó a Rojas al Ministerio de Correos y Telégrafos el 3 de diciembre de 1949. En ese momento, el general gozaba de amplio prestigio en las tropas y ejercía como director general del Ejército. Desde entonces su nombre, su fotografía y su voz se intercalaron en los medios de comunicación con las personalidades que entonces conformaban la clase política.

Por otro lado, la llegada de Rojas al gabinete del presidente Ospina coincidió con un avance en el desarrollo de las comunicaciones en el país, a lo que el nuevo ministro contribuyó con tesón y entusiasmo. Para entonces, a Colombia se le reconocía en el mundo por haber desarrollado un sistema de educación para las zonas rurales a través de la telefonía en onda corta. Por iniciativa del sacerdote Joaquín Salcedo el sistema se había implantado en 1948 y funcionaba desde una estación localizada en la población de Sutatenza, a 121 kilómetros de Bogotá. Gracias a esta modalidad pedagógica, los campesinos, niños y adultos aprendían a leer y escribir; se les enseñaba Historia nacional, y adquirían conocimientos de agricultura, sanidad, instrucción cívica y religión⁷.

A pesar del mencionado avance, Colombia era todavía una nación incomunicada nacional e internacionalmente, no sólo por vías sino también por cables. "Mi principal preocupación –decía el ministro– es que las comunicaciones se mantengan al día, protegidas por el adelanto de la técnica. Aspiro a llevar el radio y el teléfono hasta los más apartados rincones de la república, en

.....

⁷ Radio Sutatenza, 60 años de un sueño. Bogotá: RTVC, Radio Nacional de Colombia, 2008.

la forma más eficiente y económica..."⁸. Rojas Pinilla anunció la realización de un vasto plan para desarrollar este tipo de comunicaciones en el país, argumentando que con él se facilitarían los intercambios comerciales y se garantizaría el sosiego familiar, bases fundamentales para la prosperidad de las regiones. Así, el radioteléfono llegó a Barranquilla y Pasto. La noticia de que la capital nariñense saldría de su aislamiento, por lo menos por cable, colmó de satisfacción a los pastusos. Al ministro de Correos y Telégrafos lo recibieron como héroe el día de la inauguración del servicio. "Mucho me preocupó durante el 9 de abril –dijo Rojas ese día– y en otras emergencias de orden público, la tardía comunicación con aquella sección de la patria de cuyas determinaciones estaba pendiente la República"⁹.

«La noticia de que la capital nariñense saldría de su aislamiento, por lo menos por cable, colmó de satisfacción a los pastusos. Al ministro de Correos y Telégrafos lo recibieron como héroe el día de la inauguración del servicio.»

Otra de las iniciativas de Rojas fue la extensión de los servicios telefónicos por el sistema moderno de frecuencia modulada a las principales ciudades del occidente colombiano. En ese momento

.....

⁸ "Intervención de Rojas Pinilla en Barranquilla, cuando inauguraba las instalaciones de radiocomunicaciones". El Siglo, 14 de diciembre de 1950, 2.

⁹ Ibid

tan sólo gozaban de esta modalidad Bogotá y Medellín. En la capital colombiana se instalaron los primeros teléfonos públicos, lo mismo que equipos teleimpresores de telegrafía rápida en los barrios de Chapinero, Ricaurte, Las Cruces, Egipto y Santa Fe. De este servicio pasaron a disfrutar también las localidades boyacenses de Chiquinquirá, Sogamoso y Duitama.

Desde el 9 de noviembre de 1949, el país vivía bajo estado de sitio (Decreto 3518 de 1949). En ese mismo año, Ospina Pérez había clausurado el Congreso y demás órganos legislativos: asambleas y concejos municipales. Por eso, uno de los primeros decretos extraordinarios producidos por el nuevo gobierno adscribió la censura de prensa y de la radiodifusión al Comando General del Ministerio de Guerra, el cual quedaba facultado para imponer las sanciones pecuniarias y suspensión de publicaciones y radioperiódicos que creyera indispensables. La medida fue justificada, según el texto del decreto, en la necesidad de desarmar los espíritus y restablecer la paz ciudadana. Se argumentaba que uno de los instrumentos más eficaces para lograr tales fines era controlar la prensa y los medios públicos de expresión. El gobierno continuó emitiendo decretos, uno tras otro, para tomar bajo su dominio todo lo que tuviera que ver con la comunicación.

En agosto de 1953, el presidente autorizó reorganizar la Radiodifusora Nacional, al tiempo que ratificó su funcionamiento como parte integrante de la Oficina de Información y Propaganda. En el mismo mes, considerando que los servicios de telecomunicaciones eran esenciales para el orden público y entendiendo por telecomunicaciones toda transmisión o recepción de signos,

de señales, de escritos, de imágenes y de sonidos de toda naturaleza, por hilos conductores, radio u otros sistemas o procedimientos de señales eléctricas o visuales, consignó que todos los canales que Colombia utilizara o pudiera utilizar en el ramo de las telecomunicaciones eran de propiedad exclusiva del Estado, y en ese sentido decretó que el gobierno se reservaba el control de todo lo que cursara por los servicios de telecomunicaciones, a efectos de que no se transmitiera nada que pudiera atentar contra la Constitución y las leyes de la república, la moral cristiana y las buenas costumbres.

Caracterizó al gobierno de Rojas un despliegue publicitario de la buena imagen del régimen, sin precedentes en la historia de Colombia. La Oficina de Prensa y Propaganda (DIPE, Odipe, Dinape) tuvo las responsabilidades de un ministerio y un poder de decisión tan grande como el del presidente o como el de los militares. Se trató de un centro de poder inédito en la estructura interna del poder gubernamental. Gracias a Jorge Luis Arango, un ferviente fascista de los años treinta, ocupado en el Ministerio de Educación en la restauración de la mentalidad conservadora en la nueva hegemonía de su partido y transportado luego a la dirección de la Odipe, la imagen positiva del nuevo régimen se exhibió en todos los lugares hacia donde se dirigiera el ojo de los colombianos. El retrato del presidente-militar pendió de todos los organismos públicos al lado de la efigie del Sagrado Corazón de Jesús o de la Virgen de Chiquinquirá. Como se trataba del "Segundo Libertador", la de Rojas suplió la de Simón Bolívar. Se trataba de adiestrar el sentido de la vista, y en esta dirección el

diseño de los textos escritos pasó a robustecer las imágenes. En esto se consolidó e impulsó el proceso de hacer del texto escrito una imagen que hablara por sí sola. Lo que había que reeducar era el sentido del oído, por lo menos cambiarle de direccionalidad. Para esto ayudaría mucho la censura, que debía suplirse por la presencia de la voz física del Estado a través, en esta oportunidad, tan sólo de la voz del presidente, que fue cubierto de valores y virtudes que antes sólo estaban destinados a los héroes de la Independencia y a los santos de la Iglesia.

«Caracterizó al gobierno de Rojas un despliegue publicitario de la buena imagen del régimen, sin precedentes en la Historia de Colombia(...)El retrato del presidente-militar pendió de todos los organismos públicos al lado de la efigie del Sagrado Corazón de Jesús o de la Virgen de Chiquinquirá. Como se trataba del “Segundo Libertador”, la de Rojas suplió la de Simón Bolívar. Se trataba de adiestrar el sentido de la vista»

A tal punto habían llegado las confrontaciones entre liberales y conservadores, en la víspera de arribar Rojas al poder, que Colombia prácticamente vivía una guerra civil. De ahí que sus palabras radiodifundidas de no más sangre y depredaciones entre los hijos de una misma patria produjeron la explosión de masas que vivió Bogotá el domingo, 14 de junio de 1953, cuando supo

del cambio de gobierno. No podríamos afirmar que se trató de una elaborada y artificialmente montada manifestación porque el nuevo gobierno no había tenido tiempo para ello. Fue una demostración de masas espontánea, que dio la clave para el diseño mismo de la movilización permanente de las masas en apoyo al nuevo régimen.

La voz con la que el general Rojas emitía sus mensajes en el comienzo de su gobierno era todavía apacible. Sus ritmos y cadencias eran los mismos de la oratoria política tradicional, pues su experiencia de militar había corrido paralela con la de político al lado de la sensibilidad ospinista. Era la voz elaborada en la fábrica de la palabra que había sido la política colombiana, con un timbre entre sacro y casi metálico, y en tono declamatorio, que no se diferenciaba mayormente de la de sus pares de la política. Era la primera vez que una voz militar se multiplicaba por la radiodifusión y no era distinta su entonación de la que usaba el tribuno público. Rojas utilizó su voz para justificar y legitimar su advenimiento al poder. Manióbró la prosodia que acompañaba su prudente tono de los inicios, en medio de tanto entusiasmo, para ratificar los idearios conservadores que identificarían la nueva administración. La apelación a Cristo, a Bolívar, a las Fuerzas Armadas, a la Iglesia, a su propio partido, y sobre todo al genérico pueblo, daba a entender que la reconciliación entre los colombianos sería un episodio más no en pro de la liberalización del país, sino que estaría dirigida a conseguir su plena conservatización, sin importarle las vueltas que tuviera que dar.

«Rojas Pinilla utilizó su voz para justificar y legitimar su advenimiento al poder. Manióbró la prosodia que acompañaba su prudente tono de los inicios, en medio de tanto entusiasmo, para ratificar los idearios conservadores que identificarían la nueva administración.»

Finalmente, cuanto más propaganda oficial, más se ocultaba la realidad nacional. Si bien era cierto que los discursos se transcribían y se publicaban en periódicos oficiosos o no, sus textos no alcanzaban a revelar lo que la voz insinuaba: la tremenda tensión que reinaba en Colombia; la tensión vívida del proceso de reconciliación de clases por el que atravesaba el país y que el gobierno se había impuesto como tarea principal. Era la continuación de ese proceso dialógico de larga data en la confrontación entre colombianos que no paraba y que, por el contrario, continuaba a través de la voz del nuevo poder. El presidente respondía a los contenidos de los textos opositores que circulaban clandestinamente, a la reconfiguración de los partidos políticos, así como a la organización paulatina y sin pausa de la oposición. Así, su voz se iba tornando grave y cada vez más agresiva. De un político prudente fue convirtiéndose en el fogoso orador que advertimos en aquel discurso en el que incriminó y culpó a la oposición de la tragedia presentada en Cali en agosto de 1956. Terminaba Rojas asumiendo la Presidencia de la República como un aprendizaje que mucho le serviría en la década siguiente. Tenía delante de sí micrófonos y detrás de ellos a multitudes que le fueron dando

confianza y seguridad. El presidente se defendía lo mismo de lo que nadie sabía que estaba pasando, porque la censura había producido un tipo de periodismo que tenía que publicar cosas distintas de lo que ocurría o quería, según su tradición, que de lo que ya no se podía ocultar. Prohibirles a los periódicos, que eran de naturaleza política, referirse a la política fue un absurdo; obligarlos a compartir las cosas del nuevo gobierno sin crítica y autonomía fue la causa principal de los permanentes desencuentros que terminaron debilitándolo.

«Finalmente, cuanto más propaganda oficial en el gobierno de Rojas Pinilla, más se ocultaba la realidad nacional. De un político prudente, el presidente fue convirtiéndose en el fogoso orador que advertimos en aquel discurso en el que incriminó y culpó a la oposición de la tragedia presentada en Cali en agosto de 1956.»

Nos referimos a la voz física, la real. Esa voz que tenía todas las características de la palabra bivocal¹⁰. En la voz del poder se escuchaba otra, ausente y silenciada, que obligaba a la voz que emitía el presidente a dar cuenta de otra, de otras. La necesidad de explicarse, justificarse y legitimarse hacía que aparecieran tanto las voces silenciadas como las permitidas: periódicos

.....
¹⁰ Mijaíl Bajtín. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005; *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003.

oficiosos, cartas de apoyo y adhesión, quejas, reclamos, solicitudes, ayudas, canciones, poemas, acrósticos y propuestas de desarrollo social. Este esfuerzo por una nueva estrategia de comunicación, que caracterizó al régimen militar, está relacionado con el vocabulario de procedencia cristiana en el que se transmitían y comunicaban las cosas. Pero no sólo el vocabulario, todas las actividades de la política estaban atravesadas por las formas disponibles del mito del cristianismo. De hecho, fueron cuatro años de mesianismo, de retornos, de parábolas. Acertada estrategia para que la voz cumpliera el papel de anudar el lazo social, de afirmar la identidad. Las manifestaciones vocales aparecían con mayor asiduidad en la medida en que crecía el descontento. Así, el micrófono y toda la parafernalia de la transmisión eran llevados a campo abierto.

«Los de Rojas Pinilla fueron cuatro años de mesianismo, de retornos, de parábolas. Acertada estrategia para que la voz cumpliera el papel de anudar el lazo social, de afirmar la identidad.»

El 13 junio de 1956, el régimen celebró su tercer aniversario proclamando la Tercera Fuerza en sonoro, vistoso y transmitido espectáculo en el estadio El Campín. El esfuerzo escénico fue grande por parte de los organizadores. Querían, y lo lograron, que los colombianos activaran todos sus sentidos en la contemplación y en la participación de semejante espectáculo. Los

presentes y los radioescuchas, al igual que los televidentes y los lectores de texto, asistieron a un juramento de fidelidad nunca registrado en la Historia de Colombia. Juramento tomado primero a los soldados del Ejército, y después a los civiles presentes, de luchar por la supremacía de la Tercera Fuerza hasta que los partidos depusieran sus odios. De manera simultánea a la patética y sacra enunciación presidencial, tiros de cañones y el ruido solemne de aviones sobrevolando acompañaron la ceremonia. Un dramático y amplificado himno nacional tocado por la Banda Presidencial cerraba el rito. Era la fuerza de la debilidad la que se hacía presente. Fue entonces cuando el régimen se aferró en sus argumentos a las categorías de la *religión*, de las *Fuerzas Armadas* y del *pueblo*¹¹; cuando se hizo imposible atajar la bola de nieve que presagiaba su fin. Voces, discursos en cascada que empezaban y terminaban con la emoción poderosa que producía escuchar el himno nacional en música de viento.

No fueron distintas las cosas, en cuestiones de comunicación, en los primeros tiempos posteriores a la caída del gobierno militar. El mesías entre mesías que fue el líder principal del derrocamiento: Alberto Lleras Camargo, a quien se le reconocía tener la mejor voz en Colombia, utilizó su prestigio para dirigirse directamente a los colombianos con su propia voz, con idéntica o con más intensidad que el depuesto dictador. Era una voz

.....
 11 César A. Ayala D. "El discurso de la conciliación. Análisis cuantitativo de las intervenciones de Gustavo Rojas Pinilla entre 1952-1959". Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, N°s 18-19. Bogotá: Universidad Nacional, Departamento de Historia, 1990-1991, 205-244.

experimentada, pausada, sonora y modulada. Intachable la vocalización, sin ningún equívoco, sin dudas, directa. No remplazaba voces silenciadas sino que, por el contrario, se emitía cuando la apertura de las voces ya había dado cuenta de lo que estaba pasando. Creemos que, más que Rojas, Lleras hablaba por todo medio puesto a su alcance, incluso sin llegar todavía al poder, para que pudiera en tiempo récord reorientar a los colombianos tan acostumbrados a la palabra que los había identificado con la dictadura. Pese a ser un excelente escritor, su principal estrategia de comunicación fue su voz, que llegaba diáfana y experimentada a los oídos de los colombianos.

«El mesías entre mesías que fue el líder principal del derrocamiento: Alberto Lleras Camargo, a quien se le reconocía tener la mejor voz en Colombia, utilizó su prestigio para dirigirse directamente a los colombianos con su propia voz, con idéntica o con más intensidad que el depuesto dictador»

Cristo y Bolívar ya no estaban sacralizados, sus discursos no iban contra la Iglesia ni contra la religión, pero ahora esos lugares pasaban a los micrófonos desde sus funciones laicas para reconfigurar las instituciones del Estado, los partidos tradicionales en particular. Los temas conservadores los atrapaba el nuevo locutor del poder, pero sin la retórica estratégica de explotar las creencias religiosas de los colombianos. Laica o religiosa, daba lo mismo. En uno u otro de los esquemas, la política en Colombia

era sagrada. Ambos procesos: lograr mantenerse en el poder o establecer uno nuevo pasaban por un denodado esfuerzo de sacralización y resacralización de la política. Allá en el régimen militar era la depuración de la política, acá en el Frente Nacional era la resacralización de la expresión de la política colombiana que eran los partidos históricos ya pacificados, y esto lo había conquistado el gobierno de Rojas. El camino torcido por el que habían cogido los partidos había sido rectificado y la voz nueva y cristalina debería completar el ciclo: social, político y sagrado¹².

«Allá en el régimen militar era la depuración de la política, acá en el Frente Nacional era la resacralización de la expresión de la política colombiana que eran los partidos históricos ya pacificados, y esto lo había conquistado el gobierno de Rojas.»

Y como en el caso anterior, la voz también fue tornándose ronca y turbia en la medida en que se le complicaba la situación, más temprano que tarde, al nuevo gobernante. El odio volvió y las recriminaciones retornaron, ahora no sobre los partidos políticos sino sobre el enemigo que a toda carrera inventaba el nuevo régimen: Gustavo Rojas Pinilla y sus intentos de regresar al poder. El 3 de diciembre de 1959, el presidente Lleras Camargo declaró turbado el orden público y de nuevo la censura y el derecho de reunión se afectaron. Y como en el mito de eterno retorno, el

.....

¹² Michel Poizat. *Vox Populi, Vox Dei. Voz y poder*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

presidente apeló con su voz a las Fuerzas Armadas, a la Iglesia y a los dos partidos de los cuales él era vocero desde el poder. La de Rojas había sido la voz del conductor y la voz de la idea de la tradición, la expresión de la sociedad conservadora recuperada. Ahora, el vozarrón, que se le reconocía a Lleras como el del conductor moderno, recogía de la voz anterior su espíritu para reafianzar y sellar entre los colombianos los valores trascendentales de esa sociedad. Volvía a girar el veloz tiempo de los colombianos en un círculo vicioso y en él, dando vueltas, el presidente hablaba y hablaba y hablaba mucho más o tanto como Rojas, para que en el vértigo de su voz reencontraran sus gobernados el lazo social enredado como una pita.



▶ JAIME HUMBERTO QUEVEDO URREA

Cartografía de prácticas musicales en Colombia: una alternativa, una oportunidad de conocimiento y valoración

– PATRIMONIO MUSICAL

Resumen / En este documento se describen las motivaciones, antecedentes y procesos que dieron origen a la creación del proyecto "Cartografía de prácticas musicales en Colombia"; se definen las dimensiones de un proyecto de esta envergadura, con todas las particularidades y complejidades que su inclusión y tratamiento implican, considerando el contexto, las diferencias y asimetrías sociales, culturales, técnicas de infraestructura y de formación que el desarrollo colaborativo involucra, y se describe la manera como se asumieron los retos técnicos, investigativos y de gestión que condujeron a su desarrollo.

Las imágenes incluidas se han extraído del sitio web público, cuyo acceso y uso están libres de restricciones.

EN EL AÑO 2003, en desarrollo de una política institucional conocida y difundida como el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC)¹, se planteaba el desarrollo y fortalecimiento de las "Escuelas de música tradicional"² en su formulación; entre los parámetros de investigación se incluía, en las dimensiones de la investigación, el desarrollo de cartografías de los sistemas de músicas tradicionales que permitieran identificar la dispersión geográfica y los circuitos de movilidad de las expresiones y prácticas de la música.

En este proyecto debían contemplarse y armonizarse las dimensiones de multiethnicidad y pluriculturalidad, definidas como realidades constitucionales, políticas, sociales y culturales existentes en el país, y tendrían que incluirse todas las variables. La intención planteada en el proyecto impuso un complejo reto por la necesidad de diseñar y desarrollar un modelo cartográfico que permitiera incluir y gestionar distintas dimensiones relacionadas

.....
 1 Ministerio de Cultura, República de Colombia, "Compendio de políticas culturales, PNMC: Plan Nacional de Música para la Convivencia", 72, 138, 152, 194 [en línea]. Disponible en: <http://culturaparaeldesarrollo.files.wordpress.com/2011/06/mincultura-colombia-compendio-polc3adticas-culturales.pdf>. Acceso el 25 de septiembre de 2015. Ministerio de Cultura, República de Colombia, "Compendio de políticas culturales, PNMC: Plan Nacional de Música para la Convivencia", segunda parte: Políticas, política de música, componentes, investigación y documentación musical, líneas de política, apoyo al proyecto Cartografía Musical de Colombia. Etapa 1: Músicas tradicionales, 174. Documento electrónico [en línea], disponible en: <http://culturaparaeldesarrollo.files.wordpress.com/2011/06/mincultura-colombia-compendio-polc3adticas-culturales.pdf>. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

2 Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia, Escuelas de música tradicional, 15, segundo componente investigativo, 2003. Documento electrónico [en línea], disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/tradicionales/files/parametros.pdf>. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

con expresiones y prácticas, espacios, temporalidades y actores de la música que se organizara y administrara como sistema de información, que permitiera la gestión de contenidos, la actualización y la difusión, y mantuviera la circulación de manera práctica y simultánea, con autonomía y seguridad.

«El reto consistía en diseñar y desarrollar un modelo cartográfico que permitiera incluir y gestionar distintas dimensiones relacionadas con expresiones y prácticas, espacios, temporalidades y actores de la música que se organizara y administrara como sistema de información, que permitiera la gestión de contenidos, la actualización y la difusión, y mantuviera la circulación de manera práctica y simultánea, con autonomía y seguridad.»

Tal complejidad debía concebirse también como un proceso de construcción y transformación de conocimiento, cuyo eje gira en torno a proyectos de investigación, dada la dinámica de producción y transformación de los contenidos.

Así mismo, constituía un reto fundamental el diseño y desarrollo de una herramienta técnica e informática que proporcionara medios y condiciones fluidas y suficientes para atender las dinámicas de actualidad y movilidad, y que permitiera visibilizar los procesos, vínculos, acciones y todas las dimensiones expresivas,

culturales y contextuales, unido todo temáticamente a disímiles prácticas y expresiones de la música.

En suma, el desafío consistió en desarrollar un proceso de construcción y transformación de conocimiento colaborativo, que puso en circulación la información por capas temáticas en un sistema que las contextualiza con el espacio como referente dinámico y con los fenómenos que producen la movilidad, los modos de expansión como prácticas que se nutren, se renuevan, se transforman, se fortalecen y se proyectan. Un complejo relacional de vínculos, transversalidades y diálogos aún en proceso de formación, ante una sociedad que no ha apropiado las relaciones virtualizadas como dinámicas de comunicación y conocimiento.

La cartografía, entonces, debía constituirse en un modelo autónomo, acumulativo y sistemático de gestión de conocimiento, así como en una estrategia de investigación de prácticas y expresiones musicales que reflejara el dinamismo cultural y social de las dimensiones culturales que la música implica.

Dada la enorme cantidad de prácticas musicales que se desarrollan en nuestro país, la riqueza y diversidad, la altísima movilidad y transformabilidad de las formas de producción, recreación y difusión de múltiples expresiones musicales presentes, vigentes, extintas o inactivas, y la necesidad de generar un canal de circulación que promueva su reconocimiento y valoración que no esté atado a los medios más convencionales y masivos³.

.....
³ Ómar Romero Garay, Propuesta preliminar para la elaboración de una página web del “Mapa musical de Colombia”. Documento administrativo del CDM Colombia, 1.º de agosto de 2006, Archivo administrativo del Ministerio de Cultura de Colombia.

INFORMACIÓN DEMOGRÁFICA

Colombia es el vigesimosexto país en el mundo y el cuarto de América Latina en extensión territorial con 2.070.408 km², de los cuales 1.141.748 km² corresponden a territorio continental en 32 departamentos y 928.660 km² a extensión marítima, sobre los cuales hay vigentes algunos diferendos limítrofes. En las proyecciones de población para 2015 se estima un crecimiento a 48,2 millones⁴. El idioma oficial es el español, pero hay vigentes y activas 65 lenguas indígenas y 2 lenguas criollas que aún se conservan.

En los proyectos cartográficos más desarrollados y difundidos hasta el momento en Colombia, relacionados con regiones y cultura, se plantearon temas basados en el origen antropológico, características musicales y una división del país por *regiones naturales* que han permitido agrupar y explicar de modo funcional la presencia de expresiones culturales y musicales en dichas regiones. Los trabajos desarrollados en los proyectos cartográficos mencionados, si bien aportan valiosa información y un nivel exhaustivo de representación cartográfica, contienen un enfoque restringido para los propósitos de la cartografía que se proyectaba hacer, en especial tomando en cuenta que el fin no es alcanzar un análisis cartográfico exhaustivo, como sí del contenido temático musical relacionado con un tipo específico de cartografía.

.....
⁴ Proyecciones nacionales y departamentales de población 2005-2020, Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), 50. Documento electrónico [en línea] disponible en: http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/poblacion/proyepobla06_20/7Proyecciones_poblacion.pdf. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

«En los proyectos cartográficos más desarrollados y difundidos hasta el momento en Colombia, relacionados con regiones y cultura, se plantearon temas basados en el origen antropológico, características musicales y una división del país por *regiones naturales* que han permitido agrupar y explicar de modo funcional la presencia de expresiones culturales y musicales en dichas regiones.»

DEFINICIONES Y CONCEPTOS

La cartografía musical es un sistema de información que georeferencia las expresiones y prácticas musicales del país. Se construye de manera gradual, progresiva y participativa, e incluye todo tipo de prácticas y expresiones musicales en Colombia.

«La cartografía musical es un sistema de información que georeferencia las expresiones y prácticas musicales del país. Se construye de manera gradual, progresiva y participativa, e incluye todo tipo de prácticas y expresiones musicales en Colombia.»

CARTOGRAFÍA DE PRÁCTICAS MUSICALES EN COLOMBIA

Las asimetrías y el variado carácter que acompañan dichas prácticas implican el desarrollo de un proceso de construcción por capas⁵ que se entrecruzan. Cada capa, a su vez, puede generar nuevas subcapas y desarrollar cartografías derivadas.

Se han tomado en cuenta múltiples factores que han surgido como problemas técnicos y de concepto que se articulan en forma armoniosa y funcional. La única manera de asegurar que toda la complejidad que se propone este proyecto y de establecer un proceso de control y manejo de todas las variables que su desarrollo produce, especialmente por la necesidad de mantener su actualidad, es acudiendo a los desarrollos que las TIC han puesto a nuestro alcance, generando avances e integrando los procesos particulares de cada capa y entre ellas, en una cartografía virtual.

La gestión de cada capa debe promover el acceso a la información y la participación, constituye una novedosa alternativa que permite el acceso y uso de la información y promueve la participación, entre los actores directos, por distantes que se encuentren y por distintas que fueran sus expresiones, motivando un diálogo de saberes y conocimiento sobre los procesos de creación,

.....

⁵ En esta construcción cartográfica de prácticas musicales, cada capa está dedicada no sólo a prácticas musicales específicas sino, muy especialmente, a maneras específicas de abordar tales prácticas, concebidas como problemas de investigación determinados. Es una construcción específica, un proyecto de investigación que se desarrolla y se visibiliza en un ambiente web, en el cual se disponen una diversidad de recursos que permiten incluir información, objetos digitales y un prototipo de georeferenciación que, en su conjunto, dan cuenta de la dinámica en la cual están inscritas la expresión y la práctica, en un campo temático específico. La generación de capas y de relaciones entre sus contenidos y niveles de gestión se ha denominado cartografía musical.

producción y circulación de las prácticas musicales e incentivando a otros creadores, intérpretes, agrupaciones, instituciones y organizaciones de todo tipo, asociados a la actividad musical en Colombia, una invitación explícita a participar en un proceso de construcción colaborativa de conocimiento georreferenciado que se nutre y se actualiza en forma permanente y continua, lo cual implica diseños de investigación y metodologías innovadoras.

Este proyecto está dirigido a todo tipo de públicos, es abierto y puede prestar un apoyo significativo a la educación y la cultura desde la docencia, la investigación, la formación musical, el turismo, la organización, el desarrollo y la difusión del sector, y a la vez convoca su participación. Los usuarios que conforman este interés están relacionados con prácticas y expresiones musicales, en un sitio georreferenciado que ofrece respuestas claras, directas, rápidas y confiables.

«Este proyecto está dirigido a todo tipo de públicos, es abierto y puede prestar un apoyo significativo a la educación y la cultura desde la docencia, la investigación, la formación musical, el turismo, la organización, el desarrollo y la difusión del sector, y a la vez convoca su participación.»

En esta estructura cartográfica se ha previsto el desarrollo de doce capas temáticas, doce cartografías, cada una en un campo

temático de expresión y práctica de la música en Colombia y cuyos desarrollos relacionamos a continuación, y cuya implementación y realización no ha dependido de un orden jerárquico⁶.



«En esta estructura cartográfica se ha previsto el desarrollo de doce capas temáticas, doce cartografías, cada una en un campo temático de expresión y práctica de la música en Colombia, y cuya implementación y realización no ha dependido de un orden jerárquico.»

.....

⁶ Considerando las dinámicas institucionales en la administración del sitio web y el frecuente cambio de URL, se sugiere consultar directamente como "Cartografía de prácticas musicales en Colombia".

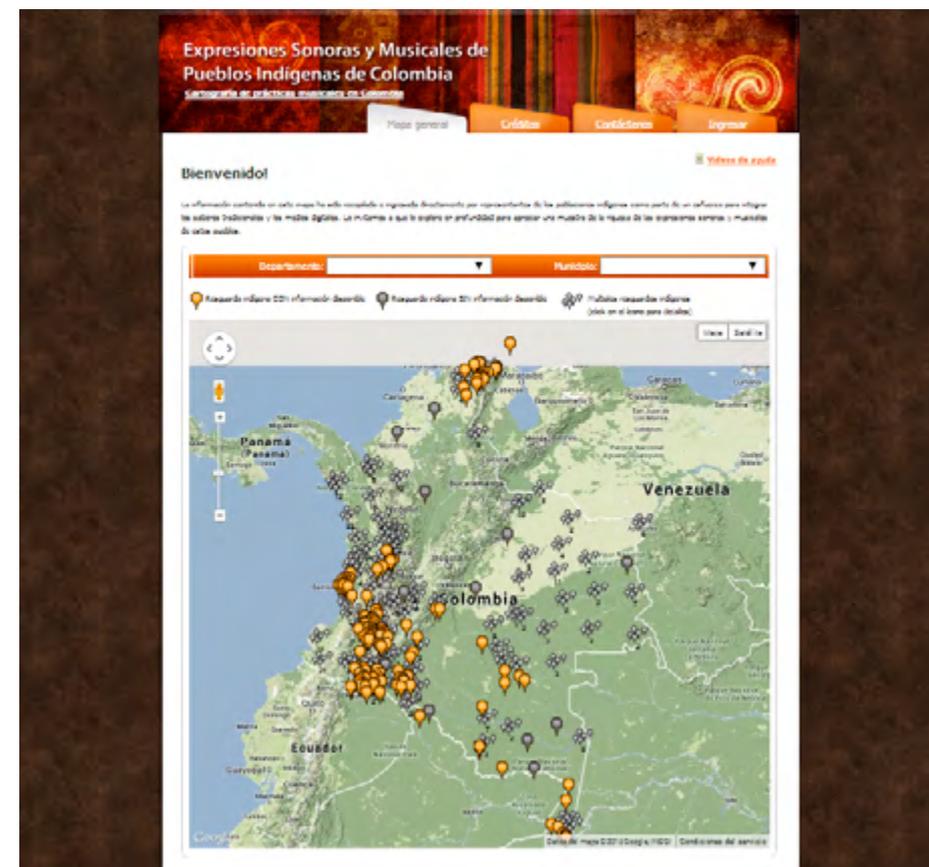
Primera capa publicada y desarrollada. Músicas tradicionales regionales, una práctica musical colectiva de gran arraigo en el país

Segunda capa publicada y desarrollada. Festivales de música

En Colombia se realizan al año numerosas celebraciones en las cuales la música cumple un papel protagónico. La mayoría de ellas giran en torno a las prácticas tradicionales de las regiones, pero también hay en las que convocan formatos musicales específicos, como bandas de vientos u orquestas, o músicas particulares, como música de cámara, la salsa o el rock.



Tercera capa publicada y desarrollada. Expresiones sonoras y musicales de pueblos indígenas



Cuarta capa publicada y desarrollada. Investigación y documentación musical en Colombia

Dedicada a construir y desarrollar un espacio participativo, actual y complementario, que enlaza todos los contenidos de las capas precedentes y subsiguientes, dada la estrecha relación que plantea desde la documentación y la investigación musical.



Quinta capa publicada y desarrollada. Prácticas de banda

El movimiento de bandas de viento en Colombia es un proceso de gran importancia y arraigo cultural. En muchas regiones del país, las bandas de instrumentos de viento y percusión han sido históricamente uno de los escenarios más importantes de la práctica musical de niños, jóvenes y adultos, constituyéndose en una verdadera escuela de participación y formación musical.



Sexta capa publicada y desarrollada. Prácticas vocales

Son parte de las prácticas musicales, las expresiones vocales, los cantos, la voz, el primer instrumento humano de comunicación y expresión musical que nos ha permitido cantar y contar vivencias, acompañar el diario vivir, invocar las divinidades, evocar las ilusiones y la vida.



Las capas del listado elaborado que aún están en perspectiva de desarrollo e implementación son:

- + Prácticas orquestales
- + Prácticas de músicas de cámara
- + Proyectos de formación musical
- + Músicas contemporáneas
- + Músicas urbanas

INDUSTRIA MUSICAL

La cartografía acude a las prácticas reales y sus expresiones vigentes localizadas y englobadas en áreas georreferenciadas de presencia y expansión. En cada capa se desarrolla un proceso autónomo cartográfico, de acuerdo con las características técnicas expresivas, de contenido y contexto que represente las dinámicas de movilidad y actualidad que requieran. Cada práctica presenta sus contenidos en descripciones e ilustraciones escritas, sonoras o audiovisuales, mediante objetos y enlaces digitales. La inclusión de la información, la calidad técnica de los desarrollos informáticos y el rigor temático del campo de práctica musical de cada capa determinan su nivel de gestión y el potencial de desarrollo.

Esta gama temática del mapa por capas plantea una cartografía en movimiento, surgida de las prácticas mismas, que reflejará las expresiones, sus relaciones de identidades develadas, moduladas, transmutadas, una relación que plantea nuevos georreferentes asociados a la música y el territorio como práctica cultural y como espacio en continuo movimiento, diversidad de regiones culturales, asimetrías, multilingüismos y multitemporalidades.

«Esta gama temática del mapa por capas plantea una cartografía en movimiento, surgida de las prácticas mismas, que reflejará las expresiones, sus relaciones de identidades develadas y plantea nuevos georreferentes asociados a la música y el territorio como práctica cultural.»

Su dinámica implica la referencia de contenidos con las capas precedentes y subsecuentes, y en la medida en que éstas van avanzando en su propio desarrollo temático y en su relación de contexto con las entidades humanas y territoriales, la división política administrativa y físico-política, subregional y regional, la singularidad de las capas y la especificidad temática de su definición pueden conducir al desarrollo y la incorporación de georreferentes específicos distintos de los mencionados, que requieran una elaboración particular.

EL TESAURO⁷

The screenshot shows a web browser window with the URL 'http://www.uisrael.edu.co/tesoros-musica-colombia/'. The page title is 'Tesoros Música Colombia'. The main heading is 'Músicas llaneras'. Below it, there are navigation links: 'Inicio', 'Músicas', 'Música tradicional', and 'Músicas llaneras'. There are two text boxes: 'Nota de canciones:' and 'Nota bibliográfica:'. At the bottom, there is a list of music genres under the heading 'Músicas llaneras'.

Nota de canciones:
Músicas tradicionales llaneras, se refiere a cantos de joropo, ligados a las formas de baile joropero en el llano, músicas de santo y músicas de parrando. Fuente: ROJAS HERNÁNDEZ, Carlos Ulmar, saga y corrio. Publicado en: Cantos os alcaravans. Enciclopedia Colombiana de Perros, Occidental de Colombia, Compañía Sibel de Colombia, Editorial Bogotá, 1990. 300 p.

Nota bibliográfica:
ROJAS, Carlos. Cartografía de prácticas musicales en Colombia. *Reseña músicas llaneras (joropo)*. Vichada, Arauca, Guaviare, Meta, Casanare y Oriente de Cundinamarca y Boyacá.

Músicas llaneras
TE3 Cacho pelao
TE3 Carnaval
JL3 Ungria
JL3 Unavichero
TF3 Fiteveron
TF3 Cavan
TE3 Guacharaca
TE3 Los tres cantos
TF3

⁷ Tesouro de la Unesco: lista estructurada de descriptores para la indización y la recuperación bibliográfica en las esferas de la educación, la ciencia, las ciencias sociales y humanas, la cultura, la comunicación y la información (París: Unesco, 1995).

Tesouro es una lista organizada de términos normalizados (descriptores y no descriptores) que sirve para la indexación de los documentos y de las consultas en un sistema documental. Los descriptores están ligados por relaciones semánticas (genéricas, asociativas y de equivalencia) que se representan mediante signos convencionales. Los sinónimos (no descriptores) están ligados a los descriptores por una relación de equivalencia. Se pueden distinguir los tesouros en función del modo de agrupamiento de términos (tesouros en facetas), la variedad lingüística de los términos (mono o multilingüe) o las áreas del conocimiento abordadas (tesouros especializados o por áreas, tesouros enciclopédicos).

Fuente: Association Française de Normalisation (Afnor), vocabulario de la documentación.

El mapa incorpora un tesoro, dado que las expresiones que acompañan las prácticas de la música en un entorno regional determinado han originado un rico y complejo vocabulario, que requiere el desarrollo de un proyecto de gestión de vocabularios controlados, de descriptores y notas que permitan complementar y comprender las jerarquías establecidas en esta representación de conceptos, con todas las relaciones posibles que el registro del término puede generar en su interpretación. Es un sistema de indización a través del cual se relaciona la información incluida en cada capa. Así, cada capa que se incluya generará el desarrollo de una jerarquía de términos asociados con el tema principal. La suma de las capas y su jerarquía de términos constituyen una estructura de tesauros relacionados entre sí (una jerarquía de vocabularios controlados por cada capa temática), dedicados a expresiones y prácticas de la música en el contexto de la cartografía que contiene la suma de vocabularios que se emplean en dicho campo del conocimiento y que, por su riqueza, requiere en ocasiones la incorporación de términos o descriptores compuestos, es decir, descriptores que se componen de dos o más palabras.

«El mapa incorpora un tesoro, dado que las expresiones que acompañan las prácticas de la música en un entorno regional determinado han originado un rico y complejo vocabulario, que requiere el desarrollo de un proyecto de gestión de vocabularios controlados»

CONCLUSIÓN

La cartografía de prácticas musicales en Colombia se ha constituido en un proyecto innovador de gestión colaborativa de información y conocimiento. Una opción que viabiliza la documentación musical que se produce, se ha compilado y acumulado en distintas entidades y coleccionistas de la documentación musical en Colombia. El modelo que plantea la cartografía se constituye en una oportunidad que permite a productores, creadores, intérpretes, organizaciones y gestores, entre otros, participar y construir los contenidos con autonomía y desarrollar sus propias redes y citas, desde donde se producen las prácticas y expresiones de la música en forma directa, actualizada y permanente, que hace visible su conocimiento y valoración en un escenario integrador. La estructura informática y de gestión es una herramienta ordenada, rigurosa y sistemática, que ha dado respuesta a expectativas y demandas del sector y ha significado un reto técnico interdisciplinario para la construcción de un escenario virtual que integra objetos y herramientas digitales con procesos de gestión de contenido, aprovechando los recursos y posibilidades que hoy nos ofrecen las TIC.

«La cartografía de prácticas musicales en Colombia se ha constituido en un proyecto innovador de gestión colaborativa de información y conocimiento.»

En perspectiva, va conformando comunidades de conocimiento, escenario en el que se perfila su futuro en una sociedad informatizada. El proyecto cartográfico y su potencialidad semántica ensancha la perspectiva y proyecta el desarrollo de un complejo sistema de información, con un enfoque integral que dialoga y expande sus alcances de manera permanente y continua, una alternativa pública, real, viable, sistemática y abierta que contribuye a socializar la creación y la memoria de las prácticas y expresiones de la música en Colombia mediante el desarrollo de una cultura digital.

«En perspectiva, va conformando comunidades de conocimiento, escenario en el que se perfila su futuro en una sociedad informatizada.»

VER MÁS EN:

+ *Cartografía de prácticas musicales en Colombia*. Capa Músicas tradicionales (publicada, disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cartograf%C3%AD-de-pr%C3%A1cticas-musicales-en-colombia>). Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ *Cartografía de prácticas musicales en Colombia*. Capa Expresiones sonoras y musicales depueblos indígenas (publicada, disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/indigena/>). Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ *Cartografía de prácticas musicales en Colombia*. Capa Prácticas vocales (proyecto en prueba piloto, sitio de prueba en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/vocales/>). Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ *Cartografía de prácticas musicales en Colombia*. Capa Prácticas de banda (proyecto en prueba piloto, sitio de prueba en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/bandas/>). Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ *Cartografía de prácticas musicales en Colombia*. Capa Festivales musicales (publicada, disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/festivales/>). Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ *Cartografía de prácticas musicales en Colombia*. Capa Documentación e investigación musical (publicada, disponible en este enlace: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/re-des/>). Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ Instituto Geográfico Agustín Codazzi (IGAC). Véase en línea en: <http://www.zonu.com/fullsize/2011-08-26-14555/Regiones-culturales-de-Colombia-2002.html>. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ Instituto Geográfico Agustín Codazzi (IGAC) (1999). Véase en línea en: http://geoportal.igac.gov.co/mapas_de_colombia/IGAC/Tematicos/34508.jpg. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ Instituto Geográfico Agustín Codazzi (IGAC) (1999). Véase en línea en: http://geoportal.igac.gov.co/mapas_de_colombia/IGAC/Tematicos/34813.jpg. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ Ministerio de Cultura, República de Colombia. "Compendio de políticas culturales, PNMC: Plan Nacional de Música para la Convivencia", 72, 138, 152, 194 [en línea]. Disponible en: <http://culturaparaeldesarrollo.files.wordpress.com/2011/06/mincultura-colombia-compendio-polc3adticas-culturales.pdf>. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ Ministerio de Cultura, República de Colombia, Compendio de políticas culturales, PNMC: Plan Nacional de Música para la Convivencia, segunda parte: Políticas, Política de música, Componentes, Investigación y documentación musical, Líneas de política, Apoyo al proyecto Cartografía Musical de Colombia. Etapa 1: Músicas Tradicionales, pg 174, documento electrónico [en línea] disponible en: <http://culturaparaeldesarrollo.files.wordpress.com/2011/06/mincultura-colombia-compendio-polc3adticas-culturales.pdf> Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ Ministerio de Cultura (2003). Plan Nacional de Música para la Convivencia, Escuelas de música tradicional, 15, segundo componente investigativo. Documento electrónico [en línea] disponible en: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/tradicionales/files/parametros.pdf>. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ Campus de la Cartuja, Universidad de Granada (España). Enrique Herrera Viedma y Juan Carlos Herrera. Departamento de Ciencias de la Computación e Inteligencia Artificial, Facultad de Biblioteconomía y Documentación.

+ Campus de la Cartuja, Universidad de Granada (España). Documento electrónico [en línea]. Disponible en: <http://www.nosolousabilidad.com/hassan/jotri2003.pdf>. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ Ontologías, metadatos y agentes: recuperación "semántica" de la información. Eduardo Peis Redondo y Yusef Hassan Montero. Departamento de Biblioteconomía y Documentación, Facultad de Biblioteconomía y Documentación.

+ Proyecciones nacionales y departamentales de población 2005-2020. Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), 50. Documento electrónico [en línea]. Disponible en: http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/poblacion/proyepobla06_20/7Proyecciones_poblacion.pdf. Acceso el 25 de septiembre de 2015.

+ Romero Garay, Ómar. Propuesta preliminar para la elaboración de una página web del "Mapa musical de Colombia". Documento administrativo del CDM Colombia, 1.º de agosto de 2006. Archivo administrativo del Ministerio de Cultura de Colombia.

+ Tesoro de la Unesco: lista estructurada de descriptores para la indización y la recuperación bibliográficas en las esferas de la educación, la ciencia, las ciencias sociales y humanas, la cultura, la comunicación y la información. París: Unesco, 1995.



► LIZABÉ LAMBRECHTS

Un encuentro con el archivo del Grupo de ópera Eoan: lidiando con los retos de representar una historia

– PATRIMONIO MUSICAL

Resumen / Este artículo narra el proceso de curaduría de la exposición que dio cuenta de la historia del Grupo de Ópera Eoan en la ciudad del Cabo (Sudáfrica). Este grupo “de color” alcanzó gran renombre en la década los 70 y luego fue desplazado hacia la periferia cultural. Su archivo reposa hoy en la universidad de Stellenbosch, que ejerció prácticas racistas en su momento. Por eso, la puesta en escena de esta historia se vale de recursos sonoros y visuales que expresan la reconfiguración de la memoria como un fenómeno dislocado, contradictorio y discontinuo.

* El texto original en inglés entregado por la autora se encuentra al final de estas memorias.

INTRODUCCIÓN

A los archivos y archivistas se los aceptó históricamente como los guardianes imparciales de la verdad y la evidencia. Sin embargo, con la creciente conciencia de las implicaciones políticas y sociales del trabajo de archivo, este reconocimiento de un archivo libre de sesgos se puso a prueba a través de nuevas comprensiones acerca de cómo se forma el registro archivístico y del papel desempeñado por el archivista en la selección del patrimonio documental. Cada vez más, la erudición sobre los archivos comenzó a llamar la atención hacia su complicidad en el proceso de construcción de historia, por lo que se requiere un trabajo que considere el archivo un “material” que se debe analizar y estudiar con sentido crítico. Entre los estudios poscoloniales y el trabajo sobre el archivo del *apartheid*, por ejemplo, los archivos se mostraron no sólo como repositorios, sino que se reubicaron como tecnologías de norma, usados para filtrar la selección de la memoria, marginando, censurando y destruyendo los rastros de lo que no aprobaran¹.

.....

¹ Para ver ejemplos, consultar Lara-Ann Stoler, “Colonial Archives and the Arts of Governance: On the Content in the Form”. En *Refiguring the Archive*, ed. por Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michelle Pickover, Graeme Reid & Razia Saleh. Cape Town: David Philip Publishers, 2002, 83-102; Nicholas Dirks, “Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History”. En *From the Margins: Historical Anthropology and its Futures*, ed. by Brian Keith Axel. Durham: Duke University Press, 2002, 47-65; Helena Pohlandt-McCormick, “In Goods Hands: Researching the 1976 Soweto Uprising in the State Archives of South Africa”. En *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*, ed. por Antoinette Burton. Durham & London: Duke University Press, 2005, 299-324; Verne Harris, *Archives and Justice: a South African Perspective*. Chicago: Society of American Archivists, 2009; Carolyn Hamilton, Verne Harris, Graeme Reid, “Introduction”. En *Refiguring the Archive*, ed. por Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michelle Pickover, Graem Reid, Razia Saleh. Cape Town: David Philip Publishers, 2002, 7-18.

«El reconocimiento de un archivo libre de sesgos se puso a prueba a través de nuevas comprensiones acerca de cómo se forma el registro archivístico y del papel desempeñado por el archivista en la selección del patrimonio documental.»

Tal como lo señaló Peter Fritzsche, si tuviéramos entonces que comprender el archivo como una “máquina que fabrica la relevancia de ciertos tipos específicos de evidencia en repartos específicos de actores histórico”², ¿cómo pueden los proyectos académicos y las intervenciones archivísticas conectarse con las colecciones audiovisuales que encuentran no sólo como evidencia de eventos históricos, sino como evidencia de procesos pasados y presentes que construyen activamente el archivo?

En este documento se abordarán dos proyectos archivísticos recientes: un proyecto de historia oral que culmina en un libro llamado *Eoan. Our Story (Eoan. Nuestra historia)* (2012)³ y una exhibición titulada “Lingering Absences: Hearing Landscape Through Memory” (“Ausencias persistentes: escuchando el paisaje por medio de la memoria”) (2013). Ambos proyectos usaron la colección del Grupo Eoan alojada en el Centro de Documentación para la Música (Domus) en la Universidad Stellenbosch. Los dos, con

.....

² Peter Fritzsche, “The Archive and the Case of the German Nation”. En *Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History*, ed. por Antoinette Burton. Durham & London: Duke University Press, 2005, 186.

³ Eoan History Project, *Eoan. Our Story*, ed. por Hilde Roos y Wayne Muller. Johannesburg: Fourth Wall Books, 2012.

enfoque específico en la exhibición, servirán como puntos para reflexionar sobre los usos del material audiovisual, encuentros archivísticos, y el papel de dichos encuentros en la determinación de lo académico. Con el propósito de comprender el contexto y la conceptualización de ambos proyectos, primero esbozaré unos breves antecedentes históricos del Grupo Eoan y la donación de sus materiales al Domus.

BREVE HISTORIA DEL GRUPO EOAN

El Grupo Eoan lo fundó Helen Southern Holt en 1933 como una organización de cultura y bienestar para la comunidad de color en el Distrito 6, Ciudad del Cabo⁴. Allí se ofrecía una amplia variedad de actividades, entre éstas dicción, ballet, danza popular, teatro, canto, pintura y costura. Liderado por el director Joseph Manca, un inmigrante italiano que trabajaba como contable en el concejo de Ciudad del Cabo, el pequeño coro del grupo creció hasta convertirse en una compañía de ópera aficionada que produjo las primeras presentaciones a escala completa de ópera en Sudáfrica. A pesar de la cada vez más debilitante legislación del gobierno del *apartheid*⁵, el grupo produjo once temporadas de ópera anuales,

.....

⁴ De color es un término racista utilizado por el gobierno del *apartheid*. Las personas clasificadas como de color no eran sólo individuos descendientes de mezclas raciales, sino que también se incluía a los khoisan y a los descendientes de los esclavos. Esta expresión tiene una historia compleja, que en ocasiones ha incluido su rechazo como término del *apartheid*, y en otras se ha erigido como un término autorreferencial (ver Paula Fourie, "Ghoema vannie Kaap: The Life and Work of Taliep Petersen (1950-2006)". Stellenbosch University: Unpublished Doctoral Thesis, 2013. Utilizo la expresión para indicar el uso mayoritario de este término por parte de los miembros del Grupo Eoan, pero debe tenerse en cuenta que su empleo no es unánime entre ellos.

⁵ Ver, por ejemplo, la Ley 49 de 1953 (de Reserva de Instalaciones Separadas) y la Ley 41 de 1955 (de Áreas).

dos festivales de arte y giras por Sudáfrica y el Reino Unido desde 1956 hasta 1975.

«Bajo la dirección de Joseph Manca, el pequeño coro del grupo Eoan creció hasta convertirse en una compañía de ópera aficionada que produjo las primeras presentaciones a escala completa en Sudáfrica.»

Inicialmente con base en el Isaac Ochberg Hall en el Distrito Seis, el Grupo se vio obligado a trasladarse cuando el Distrito Seis fue declarado un "área de grupo" blanca en 1966. Para 1968 el gobierno había demolido el Distrito Seis y más de 60.000 residentes fueron desplazados por la fuerza hacia una tierra conocida como las "Planicies del Cabo", que consistía principalmente en dunas de arena expuestas al viento e inundaciones. En 1969, el grupo se mudó al teatro Joseph Stone, en Athlone, traslado que representó un punto de inflexión para los miembros de Eoan, pues los desplazó del centro de la vida cultural de Ciudad del Cabo hacia la periferia de la ciudad, y derivó en una combinación de público decreciente, restricciones financieras y cada vez más tensiones políticas, por lo que producir ópera se convirtió en algo cada vez más difícil para Eoan después de 1970. Llevaron su última producción de una ópera a escala completa en 1975.

«En 1969, el grupo se mudó al teatro Joseph Stone, en Athlone, traslado que representó un punto de inflexión para los miembros de Eoan, pues los desplazó del centro de la vida cultural de Ciudad del Cabo hacia la periferia»

Eoan disfrutó de un gran éxito durante los años sesenta, con escenarios llenos y excelentes reseñas. Sin embargo, el grupo se vio comprometido políticamente en su propia comunidad debido a su percibida complicidad con el gobierno del *apartheid*. En un principio, el grupo juró no actuar ante auditorios segregados, pero la cada vez más fuerte segregación racial contempló la prohibición de públicos mixtos y Eoan cumplió con estos requisitos al solicitar permisos para presentarse. También aceptó financiación del Departamento de Asuntos de Color, una polémica institución del *apartheid* que atrajo grandes críticas de las comunidades de color por su consolidación de las políticas racistas⁶.

«Eoan disfrutó de un gran éxito durante los años sesenta, con escenarios llenos y excelentes reseñas. Sin embargo, el grupo se vio comprometido políticamente en su propia comunidad debido a su percibida complicidad con el gobierno del *apartheid*.»

.....
⁶ Para un recuento histórico más detallado, por favor consultar Eoan History Project, *Eoan. Our Story*, ed. por Hilde Roos y Wayne Muller. Johannesburg: Fourth Wall Books, 2012.

PROYECTO DE HISTORIA ORAL

En 2006 se descubrió una gran colección de material de Eoan debajo del escenario del auditorio Joseph Stone, gracias a los esfuerzos del archivista de DOMU, Santie de Jongh; de inmediato se inició un proceso de negociación con la comunidad, para asegurar la preservación de este material. No obstante, donar la colección de Eoan a la Universidad de Stellenbosch resultaba complicado, por el papel que la universidad desempeñó en el pasado⁷. Con el fin de abordar los problemas alrededor de la propiedad de esta historia, el material se le dio en préstamo a Domus por un periodo de 99 años y se lanzó un proyecto de historia oral para reconocer el papel que desempeñó Eoan en el panorama musical de Sudáfrica. Un aspecto clave del proyecto de historia oral es que habría de dirigirlo un comité compuesto por miembros de la comunidad, académicos y un archivista. Esto se vio como una parte vital del proceso y un paso en la construcción de relaciones con la comunidad.

«En 2006 se descubrió una gran colección de material de Eoan debajo del escenario del auditorio Joseph Stone(...)este se donó a la Universidad de Stellenbosch, cuyo actuar en el pasado fue cómplice del *apartheid*.

.....
⁷ La Universidad de Stellenbosch tiene un pasado histórico con algunos de los padres fundadores del *apartheid*, entre ellos a D. F. Malan, B. J. Voster y Hendrik Verwoerd, quienes estudiaron o dictaron clases en esta institución (ver Lindie Korf, "D.F. Malan: A Political Biography". Stellenbosch University: tesis doctoral no publicada, 2010).

Por eso la colección se dio en préstamo a Domus por un periodo de 99 años y con ella se adelantó un proyecto de historia oral(...) dirigido por un comité compuesto por miembros de la comunidad, académicos y un archivista.»

El comité hizo 45 entrevistas y recolectó material de archivo adicional que, junto con la colección existente en Domus, se compiló en un libro llamado *Eoan. Our story (Eoan. Nuestra historia)* (2012). A dos miembros académicos del comité los eligieron para hacerse responsable de estructurar el libro, pero todas las decisiones con respecto a la inclusión o exclusión de material seguían siendo del comité, y los autores del libro son señalados como el "Proyecto de historia de Eoan".

Con el propósito de reflejar las dinámicas del grupo, se presentan las opiniones y memorias de eventos similares una al lado de la otra, en algunos casos invalidando los hechos hallados en el archivo. Sin embargo, debido a la estructura del proceso, los tres miembros de la comunidad dentro del comité del libro tenían el poder de dejar asuntos potencialmente polémicos por fuera de la narrativa final, para acomodarla a su comprensión de los eventos pasados. Por ende, son posibles muchas lecturas de este material, y el libro se puede ver como un documento alterno al material de archivo conservado en Domus. Aquí, la voz y la memoria evitan que el archivo se despegue de modo sistemático del ámbito de la verdad y los hechos, cuestionando lo que es preparado, imaginado y real.

«En el proyecto de historia oral se presentan las opiniones y memorias de eventos similares una al lado de la otra, en algunos casos invalidando los hechos hallados en el archivo.»

EXHIBICIÓN

Instalación de 24 altavoces. Fotografía: Antoni Schonken, septiembre de 2013.

El material de audio creado por medio del proyecto de historia oral desempeñó un papel significativo en la conceptualización de una exposición titulada "Ausencias persistentes: escuchando el paisaje



por medio de la memoria", curada por mí y Ernst van der Wal, un profesor de Artes Visuales en la Universidad de Stellenbosch, en 2013. La muestra se organizó para una conferencia internacional titulada "Escuchando el paisaje de forma crítica: la música, el lugar y el espacio del sonido", y por consiguiente estuvo enmarcada por el interrogante de cómo el panorama burocrático, político, personal y físico moldeó al Grupo Eoan y sus presentaciones. El

enfoque principal era alejarnos de reproducir el archivo de manera lineal, o de presentar la historia del grupo como completamente comprensible; en vez de ello, decidimos trabajar con las ideas de dislocación, ausencia e incomodidad. La experiencia del espectador se obstruyó deliberadamente mediante una estética a rayas; intentamos alejarnos de una narrativa ágilmente consumible, para acercarnos a una en la que el espectador tenía que explorar por sí mismo. Este alejamiento de una representación histórica consumible fue motivado por nuestra comprensión de la Historia como algo multifacético, por capas, y no lineal, y también por nuestra conciencia del contexto institucional, la Universidad de Stellenbosch, donde esta exhibición se habría de presentar.

«Nos embarcamos Ernst van der Wal y yo en la exposición titulada “Ausencias persistentes: escuchando el paisaje por medio de la memoria”(…) El enfoque principal era alejarnos de reproducir el archivo de manera lineal(…)Decidimos trabajar con las ideas de dislocación, ausencia e incomodidad.»

En pocas palabras, la exhibición se presenta de la siguiente manera: al llegar, el espectador recibe un gran mapa en el que se muestran las tres salas asignadas a la exhibición en el Museo de Arte Sasol.

La sala 1 está dominada por una proyección de imágenes de archivo tomadas de la temporada de ópera del Grupo Eoan en 1967, que capta escenas fugaces de los miembros del grupo preparándose entre bastidores a medida que los miembros de la audiencia llegaban al ayuntamiento de Ciudad del Cabo. El sonido de las cintas originales se ha perdido y el consecuente silencio, junto con el grano intenso de la película, representa los ámbitos dislocados y racializados del espectador y el intérprete.

«La sala 1 está dominada por una proyección de imágenes de archivo tomadas de la temporada de ópera del Grupo Eoan en 1967(…) El sonido de las cintas originales se ha perdido y el consecuente silencio, junto con el grano intenso de la película, representa los ámbitos dislocados y racializados del espectador y el intérprete.»

En la sala 2, tres grandes imágenes afirman el panorama político en el que funcionaba Eoan. La primera imagen se dejó en blanco para hablar acerca del borrado y la ausencia de documentación en el Isaac Ochberg Hall, demolido junto con el resto del Distrito 6. En la segunda imagen se puede apreciar la aplicación de la segregación racial mediante la distribución de localidades del ayuntamiento de Ciudad del Cabo, donde el grupo actuó hasta que lo desplazaron al teatro Joseph Stone. En esta imagen

se muestra la asignación de sillas de acuerdo con las clasificaciones de “Blanco” y “No blanco”. En la tercera imagen, un plano del auditorio Joseph Stone, contrastan fría e inequívocamente la opulencia y el privilegio que se veían en el ayuntamiento de Ciudad del Cabo.

El panorama físico y burocrático representado por las tres imágenes se cuestiona por el panorama personal, íntimo y cultural construido en la pared opuesta. En esta instalación, veinticuatro altavoces se disponen en pares para emitir doce pistas separadas, sonando simultáneamente en un ciclo de tres horas. Cada pista se ha compilado a partir de material histórico oral, así como de grabaciones archivadas de las presentaciones operísticas del Eoan. Al acercarse a los micrófonos, las voces de los parlantes se tornan más claras, lo que facilita un grado de intimidad.

«En esta instalación, veinticuatro altavoces se disponen en pares para emitir doce pistas separadas, sonando simultáneamente en un ciclo de tres horas.»

En la última sala se reúnen las trazas de la memoria, archivo y lugar en el “Paisaje Dislocado”. El espectador se enfrenta a una simple vitrina que combina imágenes fotográficas con grabaciones sonoras hechas por nosotros en tres sitios claves (Isaac Ochberg Hall, ayuntamiento de Ciudad del Cabo y el auditorio Joseph Stone), exhibidas sobre una mesa iluminada dentro de un cuarto oscuro. Cada imagen está alineada con un par de audífonos que bloquean el sonido proveniente de otras instalaciones, y emiten

una grabación sin editar de diez minutos, de cómo suenan dichos lugares en la actualidad. La intervención habla de las ausencias persistentes del Grupo Eoan de Ópera dentro de esos espacios.

GRABACIONES SONORAS



Grabación del paisaje sonoro donde calculamos que estaba el Isaac Ochberg Hall en el antiguo Distrito 6, Ciudad del Cabo. Fotografía: Lizabé Lambrechts, julio de 2013.

A través de ambos proyectos, la penetración del sonido, su ausencia o su presencia por medio de grabaciones de archivo, voces en narración o paisajes sonoros grabados revelan las capas de la historia y la memoria que sedimentan el legado del Grupo Eoan.

Estos sonidos del pasado y del presente no se trataron como simples documentos acústicos, sino como objetos complejos mediados que se dirigen a la realidad política y personal de Sudáfrica durante el auge del gobierno del *apartheid*. En la exhibición, la ausencia de sonido en las imágenes de archivo, por ejemplo, un género visto como poseedor de una alta veracidad,

servió para incrementar la conciencia acerca de cómo se construyeron el Grupo Eoan y los espacios por donde se movieron sus integrantes. Estas imágenes remiten a la segregación racial del pasado y, a la vez, se convierten en espejo del panorama presente. El grano de la cinta, junto con la ausencia de sonido, irradia fuertes espectros de distorsión, remitiéndose a la memoria tan errática y siempre incompleta.

«Estos sonidos del pasado y del presente no se trataron como simples documentos acústicos, sino como objetos complejos mediados que se dirigen a la realidad política y personal de Sudáfrica durante el auge del gobierno del apartheid.»

Parece que la pérdida de sonido en las cintas audiovisuales es la ausencia de sonido en nuestra grabación del paisaje sonoro del Isaac Ochberg Hall en el Distrito 6. Como sitio, lo hallamos impenetrable, y rastrear su localización para la intervención fue prácticamente imposible debido a la falta de documentación. Al vivir este paisaje sonoro en la exhibición, los oyentes creyeron que había algo mal con la grabación; la encendían y apagaban, exponiendo la presentación de la nada o la ausencia como algo que no se puede escuchar.

El crudo contraste de la intervención es el muro sonoro como el sitio donde la voz, la música y el ruido interactúan, poniendo a prueba el intercambio entre lo público y lo privado. Ricoeur ha anotado que recordar invoca “las situaciones del mundo en las

cuales uno ha visto, vivido, aprendido”, situaciones que “implican nuestro propio cuerpo y los cuerpos de otros, vivido el espacio...”⁸. En el muro sonoro se escucha el tintineo de tazas de té, personas entrando y saliendo, puertas cerrándose de golpe, teléfonos sonando, vecinos que aparecen, todas estas cosas sirven para recordarnos el grado de intimidad y el personal que escapa del marco de lo oficial, de lo burocrático, del archivo.

«El crudo contraste de la intervención es el muro sonoro como el sitio donde la voz, la música y el ruido interactúan, poniendo a prueba el intercambio entre lo público y lo privado.»

Apertura de la exhibición. Fotografía: Ernst van der Wal, septiembre de 2013



Además, el suave volumen del muro sonoro enfoca la atención en nuestro cuerpo, instándonos a que nos acerquemos para poder oír. Esta pluralidad de voces, impenetrable sin la interacción personal, se muestra

.....

⁸ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, 36.

como un desafío directo al archivo y sus sistemas que ordena y despersonaliza, que regula y crea la posibilidad de trabajar por todas las cajas, la ilusión del saber. Cuestiona aquello que percibimos como evidencia y verdad, y nos reta a pensar sobre cómo nosotros representamos las historias con las que nos involucramos.

CONCLUSIÓN: HACIA LA REPRESENTACIÓN

En palabras de Antoinette Burton, “la Historia no es tan sólo un proyecto de recuperación de hechos... sino también una serie de procesos complejos de selección, interpretación, e incluso invención creativa, procesos puestos en marcha, entre otras cosas, por nuestro encuentro personal con el archivo”⁹. Nuestro encuentro con la rica Colección Eoan, los objetos del archivo –el grano de las películas y la pérdida de sonido, la pobre calidad de las grabaciones sonoras operísticas, las historias y hechos contradictorios de las grabaciones históricas orales– nos concientizaron acerca de las estrategias de conservación previas, ideologías políticas, procesos de memoria y el paisaje sudafricano que dieron forma a esta colección archivística.

Esta conciencia orientó nuestra estrategia como curadores, y el material de archivo audiovisual, las grabaciones históricas orales y la creación de nuevos materiales se usaron como mecanismos de descubrimiento y experimentación, más que como material/contenido para el conocimiento. Por medio de la investigación colaborativa, el mapeo, la comprensión experiencial y

.....

⁹ Antoinette Burton, “Introducción”. En *Archive Stories. Facts, Fictions, and the writing of history*, editado por Antoinette Burton. Durham & London: Duke University Press, 2005. pp. 7-8.

las intervenciones sonoras, fue posible explorar los lugares tanto físicos como los que se han perdido, lo real y lo imaginado. Los hechos y las evidencias se enredaron con lo íntimo y personal, y los procesos históricos se revelaron mediante las múltiples voces, narrativas y verdades presentadas. A través de la aceptación de la renovación metodológica fue posible ir más allá de las leyes de la evidencia, al igual que de las jerarquías y criterios de clasificación del archivo, para moverse hacia los dominios descritos por Siemon Allen como sitios donde la “configuración” siempre será “dar paso a la reconfiguración”¹⁰.

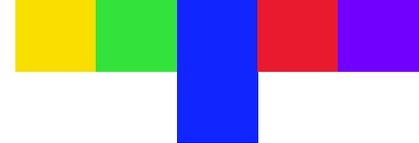
«Por medio de la investigación colaborativa, el mapeo, la comprensión experiencial y las intervenciones sonoras, fue posible explorar los lugares tanto físicos como los que se han perdido, lo real y lo imaginado»

.....

¹⁰ Brendon Maart, “Brendon Maart en conversación con el artista Siemon Allen”. http://www.archivalplatform.org/news/entry/qa_with_artist_siemon_allen/, 2011.

MIRE

Patrimonio
fotográfico



► SANTIAGO ROBLEDO

“Cincuenta años de país”: fotografía e Historia en el Museo Nacional de Colombia.

Resumen / Este artículo explora el modo de empleo de las fotografías en los museos de acuerdo con la función que cumplen y de acuerdo con la conciencia que los curadores tienen al exhibirlas. Lo anterior para dar cuenta del proceso de creación de *Cincuenta años de país*, una pieza audiovisual exhibida en una de las salas del Museo Nacional de Colombia, construida a partir de archivos públicos y privados, que agrupa las fotografías en función de un relato que narra las transformaciones cotidianas de varias décadas del siglo XX.

EN 2011 SE INICIÓ el Proyecto de renovación del guión y del montaje museográfico del Museo Nacional de Colombia. El guion, desarrollado por el equipo curatorial del Museo para la sala 7, denominada Memoria y Nación, correspondió a la primera sala inaugurada en la ejecución del proyecto. Esta sala se concibió como un espacio que invita a los visitantes a reflexionar sobre la Historia y las identidades nacionales, a partir de ejes temáticos como la diversidad, la inclusión, la participación, el respeto y la posibilidad de reconocerse en la diferencia, valores desprendidos del ideal de nación postulado en la Carta de 1991.

En concordancia con los objetivos del proyecto, se dio prioridad a las colecciones históricas, artísticas, arqueológicas y etnográficas del Museo en la concepción del guion museográfico para Memoria y Nación. La reflexión sobre la Historia y la construcción de identidades la sugirió la Curaduría de Historia por medio de la presentación de varios conjuntos de piezas, los cuales refieren temas como el reconocimiento del otro en los trabajos lingüísticos coloniales, la diversidad lingüística contemporánea, la evangelización entendida como un proceso de aculturación religiosa y estética, el desarrollo del espíritu científico y la identidad nacional en el siglo XVIII, la construcción de la opinión pública, el reconocimiento de la diversidad y complejidad de la sociedad colombiana, las memorias de la guerra, el conflicto y la violencia.

Se consideró necesario el apoyo de dispositivos audiovisuales para presentar reflexivamente la articulación temática de los

conjuntos de piezas. El aspecto conceptual de cada conjunto se problematizó mediante la puesta en tensión y el establecimiento de diálogos entre las piezas patrimoniales que los componen. Para garantizar la óptima comunicación de estos mensajes, se recurrió a dispositivos audiovisuales que sirven de “catalizadores”. La mayoría de los dispositivos digitales, visuales y de audio presentes en Memoria y Nación funcionan a manera de “materiales de interpretación” que acompañan los objetos patrimoniales, siendo éste el uso más habitual de los dispositivos multimedia en el ámbito de los museos (Witcomb, 2007, 36). Solamente una de las piezas audiovisuales de la sala Memoria y Nación trasciende dicho uso, deviniendo en “material de exhibición” en sí misma: el dispositivo visual denominado *Cincuenta años de país: la irrupción del cambio*. Este objeto digital es la única pieza de la sección “Rostros, fragmentos e imágenes”, una de las diez en que se disponen los conjuntos de objetos que estructuran el relato de Memoria y Nación.

«Para el proyecto de renovación del guión y montaje del Museo Nacional de Colombia se consideró necesario el apoyo de dispositivos audiovisuales para presentar reflexivamente la articulación temática de los conjuntos de piezas.»

«La mayoría de los dispositivos digitales, visuales y de audio presentes en Memoria y Nación funcionan a manera de “materiales de interpretación”. (...) Solamente *Cincuenta años de país*, una de las piezas audiovisuales trasciende dicho uso, deviniendo en “material de exhibición” en sí misma»

Se quiso generar una pieza que reflejara las condiciones históricas complejas que han conducido a la configuración de la diversidad de memorias e identidades que caracterizan a la sociedad colombiana, considerando que en la sala siete, la discusión planteada sobre las historias e identidades nacionales se presentaba en torno a los ejes conceptuales “memoria” y “nación”. En *Cincuenta años* se evoca el lapso transcurrido entre los años 1910 y 1960, debido a la serie de transformaciones sustanciales que afectaron entonces a la sociedad, transformaciones que implicaron una ruptura con la Colombia *tradicional* y el surgimiento de la sociedad actual. En dicha época, el país experimentó un continuo crecimiento económico, centrado en sus principales ciudades, acompañado de un proceso migratorio sin precedentes en la Historia nacional que llevó a un incremento dramático de la población urbana.

Este desarrollo se produjo en uno de los periodos más conflictivos de la Historia nacional, por lo que curatorialmente se resolvió que para tratar de evocar las dinámicas y procesos de un periodo histórico extenso y marcado por acontecimientos

determinantes, con múltiples y diversos tipos de actores protagónicos, la presentación de una narrativa visual compuesta por imágenes fotográficas sería una opción contundente. La constitución de esta narrativa devino en un reto de orden conceptual y museográfico para la Curaduría de Historia, situación que se tradujo en un crecimiento gradual de la envergadura de la pieza prevista. Como producto de este trabajo curatorial arduo y reflexivo, se escogieron 435 fotografías tomadas en diferentes regiones del país. Para la selección de dichas imágenes se llevó a cabo la revisión de repositorios y archivos digitales públicos y privados, revisión que condujo a una preselección de más de mil imágenes, a partir de la cual se escogieron las 435 definitivas.

«Para este audiovisual se escogieron 435 fotografías tomadas en diferentes regiones del país. Para la selección de dichas imágenes se llevó a cabo la revisión de repositorios y archivos digitales públicos y privados. La constitución de esta narrativa devino en un reto de orden conceptual y museográfico para la Curaduría de Historia»

Se desea que en la interacción sostenida por los espectadores con *Cincuenta años de país* se transmita más que la evocación de ciertos procesos históricos presentados en el discurso visual propuesto por la Curaduría de Historia. En efecto, las características del medio digital de exhibición permiten que los espectadores

desempeñen un papel mucho más activo en la observación del material, diferente de la simple recepción del mensaje emitido por quienes elaboraron *Cincuenta años*. Se suscita el efecto descrito por Andrea Witcomb, quien afirma que este tipo de instalaciones digitales, “al involucrarse de manera muy directa y física con el espectador, son capaces de activar una respuesta emocional basada, en parte, en el conocimiento [del público] de lo que ha ocurrido en el pasado y, en parte, en la oportunidad que la instalación provee de extender dicho conocimiento parcial...” (2007, 41).

La relación que pueda entablar un espectador con *Cincuenta años de país* depende de su trayectoria vital: ¿vivió en aquella época? ¿Conoce historias del periodo que le hayan contado miembros de su familia? ¿Las imágenes evocan un pasado que le resulta completamente ajeno? Entonces, si bien el trabajo curatorial de construcción del discurso visual puede contribuir a la extensión y generación de los conocimientos individuales sobre el pasado, el espectador participa activamente en este proceso. La percepción de la pieza depende, como cualquier interpretación, del horizonte de expectativas de su espectador y del grado de interés que le inspire. En efecto, la lectura que un visitante haga de *Cincuenta años* depende en primera instancia del tiempo que decida permanecer frente a la pieza.

«La relación que pueda entablar un espectador con *Cincuenta años de país* depende de su trayectoria vital: ¿vivió en aquella época?»

**¿Conoce historias del periodo que le hayan contado miembros de su familia?
¿Las imágenes evocan un pasado que le resulta completamente ajeno?»**

La participación dinámica del visitante implicada en la recepción de *Cincuenta años* no es producto exclusivo de su calidad de objeto visual-digital. Ésta también es resultado de la naturaleza particular de los objetos exhibidos digitalmente: fotografías. Elisabeth Edwards y Matt Mead, refiriéndose al uso de fotografías en el British Empire and Commonwealth Museum de Bristol, afirmaron que las “fotografías, con su aparente inmediatez y ambigüedad, corren el riesgo de devenir incontrolablemente volátiles, siendo difícil para los curadores contener la energía semiótica de las imágenes cuando éstas se intersectan con las experiencias, prejuicios y deseos de la audiencia” (2013, 24)¹. Cuando Edwards y Mead hablan de “inmediatez” se refieren a la aparente relación directa que sostienen las fotografías con el pasado. Estos autores sugieren que los museos de índole histórica, como el Museo Nacional, presentan habitualmente las imágenes fotográficas como “ventanas al pasado” y las utilizan para validar y autenticar su discurso, y no como objetos que inspiren reflexiones y lecturas críticas (2013, 21).

.....

¹ Todas las traducciones las hizo el autor de estas líneas.

«Cuando Edwards y Mead hablan de “inmediatez” sugieren que los museos de índole histórica, como el Museo Nacional, presentan habitualmente las imágenes fotográficas como “ventanas al pasado” y las utilizan para validar y autenticar su discurso, y no como objetos que inspiren reflexiones y lecturas críticas»

En los museos históricos, las fotografías se han empleado principalmente para crear un “sentido de realidad y de inmediatez del contexto” (Edwards y Lien, 2014, 8), al no exhibirse exclusivamente como *obras de arte*. Las fotografías se usan generalmente en los espacios museales para contextualizar otros tipos de objetos, mostrando, por ejemplo, cómo se elaboraron y utilizaron. También se construye contexto con las fotografías cuando se emplean para crear “sentido de autenticidad, ambiente, memoria y afecto, más que proporcionar información específica” (Edwards y Lien, 2014, 8); esto es, cuando se utilizan para ilustrar la generalidad de una época por medio de recursos museográficos, tales como impresiones a gran escala o murales con múltiples imágenes.

En dispositivos visuales digitales como *Cincuenta años*, donde, por el contrario, la atención se dirige a las fotografías en sí mismas, no se usan como apoyo contextual en ninguno de los dos modos mencionados, puesto que no acompañan ningún otro objeto ni tampoco se presentan a manera de imágenes conceptualmente *transparentes*, cuya interpretación no requiera una lectura crítica. En la realización de *Cincuenta años*, el equipo de la Curaduría de

Historia optó por dar a las fotografías un tratamiento semejante al que desde la disciplina de la Historia se les aplica a otros tipos de fuentes. Es decir, se propuso considerarlas como objetos *opacos* que no hablan por sí mismos sin una labor interpretativa.

En dispositivos visuales digitales como *Cincuenta años* la atención se dirige a las fotografías en sí mismas, no se usan como apoyo contextual. El equipo de la Curaduría de Historia optó por dar a las fotografías un tratamiento semejante al que desde la disciplina de la Historia se les aplica a otros tipos de fuentes. Es decir, se propuso considerarlas como objetos *opacos* que no hablan por sí mismos sin una labor interpretativa.

La utilización de una fotografía en la elaboración de un discurso historiográfico o museal es compleja, debido a la ya mencionada aparente capacidad de la imagen fotográfica de servir como una ventana directa al pasado. En efecto, las fotografías reproducen imágenes captadas en un mundo *pasado*, y por lo tanto inexistente e inaccesible de modo directo. Entonces, lo que es posible observar en una fotografía es una mirada, también pretérita, sobre dicho mundo. Hans Belting asegura que “la percepción simbólica que empleamos cuando estamos frente a fotografías consiste en un intercambio de miradas. Recordamos la mirada que a su vez es recordada en una foto. En este sentido, la fotografía es un medio entre dos miradas” (2009, 276). La fotografía consiste entonces en “captar” una imagen del mundo, mediada por la subjetividad del fotógrafo, que a su turno es objeto de la mirada, igual de subjetiva, de un espectador que probablemente no pertenece al tiempo y sociedad en que se tomó la imagen.

«La fotografía “capta” una imagen del mundo, mediada por la subjetividad del fotógrafo, que a su turno es objeto de la mirada, igual de subjetiva, de un espectador que probablemente no pertenece al tiempo y sociedad en que se tomó la imagen.»

Belting, al hablar sobre la lectura de las fotografías, afirma que si bien aquella mirada registrada en la imagen fotográfica es diferente de la mirada “recordante” del espectador, en la fotografía “el aura de un tiempo irreplicable que ha dejado su rastro en una fotografía irreplicable conduce a una animación peculiar, que produce una compenetración afectiva en el espectador” (2009, 276). De acuerdo con este planteamiento, al reaccionar el espectador “emocionalmente” frente a la imagen, en la observación de una fotografía participaría más que su capacidad cognitiva consciente.

La estrecha relación de las fotografías con el pasado inasible, por medio de miradas “captadas” mecánicamente, ha incidido tanto en su utilización en la construcción de discursos históricos como en la relación que las fotografías sostienen con los procesos de construcción de las memorias individuales y colectivas. Sigmund Freud manifestaba que la fotografía puede contarse entre los dispositivos, “artificiales” y “prostéticos” que la humanidad había desarrollado a lo largo de su historia para apoyar la memoria individual (Bate, 2010, 245). El historiador francés Jacques Le Goff argumentaba que la fotografía había sido uno de los grandes fenómenos que, a partir de su invención en el siglo XIX, afectaron la memoria colectiva. En sus palabras, la

fotografía “revuelve la memoria multiplicándola y democratizándola, dándole una precisión y una verdad visual jamás alcanzada con antelación, permitiendo de esa manera conservar la memoria del tiempo y la evolución cronológica” (1991, 172). A diferencia de modos previos de captura y reproducción de imágenes, la difusión de la fotografía y la relativa facilidad de su práctica permitieron que sectores importantes de la población adoptaran gradualmente esta tecnología.

«El historiador francés Jacques Le Goff argumentaba que la fotografía había sido uno de los grandes fenómenos que, a partir de su invención en el siglo XIX, afectaron la memoria colectiva.»

Imágenes fotográficas particulares pueden adquirir en la memoria colectiva un carácter icónico, e incluso llegar a establecerse como representativas de acontecimientos históricos. Piénsese en el lugar que ocupa en el imaginario colectivo nacional la fotografía de Omayra Sánchez (1972-1985) agonizante y la relación de esta imagen con el recuerdo de la tragedia de Armero (1985). Así como las fotografías desempeñan un papel en la formación de la memoria colectiva, también lo hacen en la configuración de aquellas individuales o compartidas por grupos de allegados. Para Annette Kuhn, la lectura de los álbumes familiares consiste en un *performance* oral, en el cual las fotografías sirven como hitos de la narrativa “épica y anecdótica” de la historia familiar (2007, 285). Tanto a escala de lo colectivo como en aquella de

lo íntimo e individual, las fotografías se convierten en hitos mnemónicos justamente porque no son objetos *transparentes*. En las lecturas que se hacen de las imágenes fotográficas, la carga de información y elementos afectivos que percibe el espectador determina la mayor o menor fuerza de la impresión que le genere la imagen y, por lo tanto, el lugar que ocupe en su *memoria*.

«Para Annette Kuhn, la lectura de los álbumes familiares consiste en un *performance oral*, en el cual las fotografías sirven como hitos de la narrativa “épica y anecdótica” de la historia familiar»

Las fotografías seleccionadas para *Cincuenta años de país* no forman parte del selecto grupo que ha alcanzado un estatus icónico. Éstas, en muchos casos, se tomaron en contextos íntimos, probablemente familiares, y no se elaboraron pensando en una posterior divulgación pública que trascendiera ese espacio privado. La elección curatorial de esta clase de fotografías se hizo considerando que a buena parte del público le puede parecer corriente y cercana esta iconografía de “álbum familiar”, resultándole consecuentemente más accesible el conjunto de imágenes.

Desde la perspectiva disciplinar de la Historia del arte, se abordan las fotografías de otra manera. Según Martha Sandweiss, los historiadores del arte valoran generalmente las imágenes singulares y suponen que las fotografías, consideradas como obras de arte, pueden entablar relaciones directas con los espectadores, que en un contexto museal se deben mediar lo menos posible

con textos aclaratorios (2007, 196). Si bien Sandweiss declara que esta caracterización de la aproximación de los historiadores del arte a las fotografías puede resultar exagerada, debido a que se han venido interesando paulatinamente por el contexto sociocultural de producción de las fotografías, sirve para contrarrestarla con el proceder “histórico”. Por el tipo de preguntas que se formulan a las fotografías desde esta última disciplina, los historiadores suelen proceder analizando conjuntos de imágenes más que fotografías individuales. Así mismo, si bien reconocen que no son ventanas directas al pasado y son conscientes de las múltiples mediaciones implícitas en su producción y lectura, los practicantes de esta disciplina parten de la siguiente premisa: la interpretación de las fotografías puede generar conocimientos sobre la sociedad en la que se elaboraron.

En los últimos años, los historiadores han empezado a utilizar con mayor frecuencia imágenes como fuentes primarias para sus investigaciones. De hecho, el uso de esta clase de fuentes, tradicionalmente menos familiares para los historiadores que los textos, se ha difundido lo suficiente para que autoras como Jennifer Tucker y Tina Campt lleguen a proponer que la disciplina está experimentando un “giro visual” (2009, 4). El consenso respecto al tipo de tratamiento que deben recibir fuentes como las fotografías indica que éste ha de ser análogo –mas no idéntico, evidentemente– a las fuentes escritas, que resultan igualmente complejas y ambiguas. En palabras de Sandweiss, “puede que las fotografías sean objetos estables [en su manifestación física], pero tienen significados inestables [situación acentuada por la

digitalización], forjados por sus productores y los sujetos representados, sus audiencias inmediatas y los espectadores subsecuentes. En este sentido, como en muchos otros, se parecen a los documentos literarios" (2007, 202).

«En los últimos años, los historiadores han empezado a utilizar con mayor frecuencia imágenes como fuentes primarias para sus investigaciones.»

Sin embargo, a pesar de la enunciación de este tipo de propuestas metodológicas, en la práctica, según Julia Adeney Thomas, los historiadores se aproximan de dos maneras a las fotografías: éstas se abordan ya sea por medio de un método de "excavación", inspirado en la arqueología foucaultiana, por medio del cual se trata de entender las condiciones de elaboración de la fotografía, o por uno que denomina de "reconocimiento" (2009, 151). Este último implica una aproximación no cognitiva a la fotografía, suponiendo la experimentación "de una conexión directa, una intersección entre dos esferas temporales diferentes: nuestro presente y el pasado observado en la fotografía. La imagen se convierte en el punto donde se intersectan estas dos temporalidades" (2009, 154). Al "reconocer" una imagen, el espectador en apariencia tendría una experiencia directa del pasado. Esta clase de utilización de las fotografías conlleva su tratamiento a manera de ventanas al pasado, y también la instrumentalización de los efectos emocionales que puede generar su percepción en el espectador.

El tratamiento dado a las fotografías en *Cincuenta años de país* es más de "reconocimiento" que de "excavación", debido a que buena parte del efecto esperado de la pieza recae en la conexión afectiva que pueda entablar con sus espectadores. No obstante, la elaboración de este dispositivo visual-digital fue resultado de un trabajo curatorial concienzudo que condujo al establecimiento de una narrativa visual coherente. Ésta se produjo tomando en cuenta las particularidades de las fuentes fotográficas, no son "ventanas al pasado" sin mediación, y el grado activo de participación del público en la construcción de significados.

«El tratamiento dado a las fotografías en *Cincuenta años de país* es más de "reconocimiento" que de "excavación", debido a que buena parte del efecto esperado de la pieza recae en la conexión afectiva que pueda entablar con sus espectadores.»

Autores como Mirta Lobato (2008, 27), Michael Lesy (2007, 149) y Bettina Fabos (2014, 223) señalan que la constitución de series de fotografías permite la creación de narrativas visuales contextualizadas, las cuales facilitarían el otorgamiento de *sentido* a imágenes que, de otro modo, podrían permanecer mudas en gran medida. Según Lesy, "por medio de la yuxtaposición, el contrapunto y las variaciones temáticas se pueden construir narrativas visuales que reflejen y comenten un conjunto de imágenes incluso en los más grandes repositorios de archivo" (2007, 146); así mismo, argumenta que mediante "la construcción de

una secuencia bien hecha de imágenes bien escogidas, un académico puede transmitir ideas antes de que alguien pueda leer una primera frase" (2007, 149).

Este fue el procedimiento aplicado por la Curaduría en la construcción de la pieza visual-digital *Cincuenta años de país*. Las cuatrocientas treinta y cinco fotografías seleccionadas se organizaron en series de imágenes de acuerdo con un ordenamiento cronológico y temático, cada una de las cuales se proyecta en una de las diez superficies disponibles. Dos superficies de proyección se dispusieron para los conjuntos de fotografías tomadas durante cada una de las décadas de los treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta; otras dos se destinaron al conjunto de las tomadas en los años diez y veinte. En una de las superficies dedicadas a cada década se exponen las imágenes seleccionadas para la sección denominada "Transformación", compuesta por fotografías escogidas para contrastar las diferencias entre *centro* y *periferia*, campo y ciudad, riqueza y pobreza, etc. Con estas agrupaciones de fotografías se evidencia visualmente la complejidad histórica de la sociedad colombiana en consideración a su diversidad y heterogeneidad. La segunda superficie de cada década se destinó a la sección "Diálogo", así llamada debido a que se concibió para establecer un contrapunto con la primera. Allí se presentan Colombia y su gente, al igual que elementos de las tradiciones culturales de las regiones que no se modificaron al mismo ritmo de aquellos representados en la sección

"Transformación". En esta última sección, en la que se dio prioridad a fotografías que representan la Colombia no urbana, se mostraron sujetos en la práctica de diversos oficios, desenvolviéndose en espacios de sociabilidad pública, etc.

«Con estas agrupaciones de fotografías se evidencia visualmente la complejidad histórica de la sociedad colombiana en consideración a su diversidad y heterogeneidad.»

La proyección simultánea de las fotografías en varias superficies permite al visitante observar sincrónicamente las secciones "Transformación" y "Diálogo" de cada década, así como el conjunto de todas las décadas. La yuxtaposición de las series de fotos refuerza la unidad del relato visual. Cada una de las fotografías lleva un pie de foto en el que se indica su año de elaboración y el lugar donde se tomó. Se decidió no presentar en la proyección los nombres de los autores ni de los repositorios que conservan las fotografías originales, reforzando la coherencia e identidad de conjunto de las series de imágenes. Quien esté interesado en la información sobre la autoría o el lugar de conservación de una fotografía en particular puede dirigirse a la pantalla de créditos, en la que aparecen las referencias técnicas de las imágenes utilizadas en toda la sala.

«La proyección simultánea de las fotografías en varias superficies permite al visitante observar sincrónicamente las secciones “Transformación” y “Diálogo” de cada década, así como el conjunto de todas las décadas. La yuxtaposición de las series de fotos refuerza la unidad del relato visual.»

En *Cincuenta años* se decidió presentar una narrativa visual-digital que no evoca los “grandes acontecimientos” del periodo, sino momentos de la cotidianidad donde se reflejan aquellas transformaciones y continuidades en las que el equipo curatorial quiso hacer énfasis. En dicha cotidianidad se interrogan las experiencias propias del espectador, generando una “relación” con los sujetos representados en las fotografías que tiene un componente conceptual –el conocimiento del pasado– y *afectivo*. Este último está mediado por el sentido de semejanza o de diferencia percibido por el espectador entre sus propias experiencias y las de los sujetos representados en las fotografías.

«En *Cincuenta años* se decidió presentar una narrativa visual-digital que no evoca los “grandes acontecimientos” del periodo, sino momentos de la cotidianidad donde se reflejan aquellas transformaciones y continuidades en las que el equipo curatorial quiso hacer énfasis.»

La presentación de este dispositivo visual-digital como un objeto de la exposición, y no como un apoyo museológico, lo diferencia de otras piezas digitales de sala Memoria y Nación. La Curaduría de Historia se adjudicó un papel aún más activo en la elaboración de esta pieza que aquel que generalmente le corresponde en la presentación de un objeto de las colecciones. Si bien es cierto que la selección, la presentación museográfica y la descripción de cualquier objeto en el Museo involucran labores interpretativas, en la construcción de *Cincuenta años* se trascendieron las limitaciones impuestas por el carácter físico de los objetos, situación que permitió al equipo curatorial obrar con mayor libertad. En la muestra se pudieron incluir versiones digitales de fotografías del Museo y otras colecciones que, por sus condiciones de conservación, no podrían exhibirse físicamente de manera permanente. Así mismo, al poder disponer de versiones digitales de fotografías que no forman parte de las Colecciones del Museo Nacional, la Curaduría tuvo menos limitaciones a la hora de constituir las series de imágenes que componen la pieza. Empero, debido a que al reunirse el material fotográfico se impuso la realidad de los archivos, esta “libertad” no fue absoluta. La composición de los repositorios revisados condicionó en ocasiones la mayor o menor representación de una región en el conjunto de imágenes. La apuesta por lo digital bien puede ir en detrimento del efecto de realidad que en una exposición genera el *aura* de los objetos. No obstante, al tener los medios digitales de exhibición una “capacidad narrativa que hasta ahora no se había explotado por falta de recursos en los anteriores soportes”

(Pantoja, 2007, 114), se pudo presentar al público un discurso gráfico mucho más rico y complejo de lo que habría permitido la exhibición en físico de las fotografías.

La recepción por parte del público de los dispositivos multimedia elaborados para la sala Memoria y Nación ha sido generalmente positiva. Un espectador, al expresar su sorpresa al encontrar objetos digitales en un Museo que consideraba muy tradicionalista, afirmó que "No se sabe si acercarse o no a lo interactivo; uno piensa: ¿será que se puede? Porque este no es ese tipo de museo (Lengua García y García García, 2015, 49). Otro refirió su experiencia con *Cincuenta años de país* de la siguiente manera: "Me resultó particularmente interesante y claro, buen manejo del tiempo (cronología), el público reconoce fácilmente los cambios que han tenido en el tiempo las ciudades y las personas, sus particularidades en el vestir en los cambios en el entorno". Esta breve descripción es indicio de cómo el espectador se sintió atraído por el dispositivo visual-digital y que pudo percibir el entramado de las narrativas visuales propuestas por el equipo de la Curaduría de Historia del Museo Nacional. La Curaduría espera haber generado un dispositivo visual-digital donde se lleva a cabo una utilización reflexiva de fotografías consideradas como fuentes históricas, y que entabla un diálogo, con elementos cognitivos y afectivos, con sus espectadores.

BIBLIOGRAFÍA

+ Adeney Thomas, Julia. "The Evidence of Sight". *History and Theory* Theme Issue 48 (diciembre de 2009): 151-168.

Bate, David. "The Memory of Photography". *Photographies* 3, N° 2 (septiembre de 2010): 243-257.

+ Belting, Hans. *La antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009.

+ Edwards, Elizabeth y Sigrid Lien. "Museums and the Work of Photographs". En *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, editado por Elizabeth Edwards y Sigrid Lien. Dorset: Ashgate, 2014, 3-17.

+ Edwards, Elizabeth y Matt Mead. "Absent Histories and Absent Images: Photographs, Museums and the Colonial Past". *Museum and Society* 11, N° 1 (marzo de 2013): 19-38.

+ Fabos, Bettina. "The Trouble with Iconic Images: Historical Timelines and Public Memory". *Visual Communication Quarterly* 21, N° 4 (octubre-diciembre de 2014): 223-235.

+ García García, Paula Andrea y Patricia Lengua García. "Estudio de públicos Museo Nacional de Colombia, sala 7: Memoria y Nación". Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

+ Kuhn, Anette. "Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration". *Visual Studies* 22, N° 3 (diciembre de 2007): 283-292.

+ Le Goff, Jaques. *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós, 1991.

+ Lesy, Michael. "Visual Literacy". *The Journal of American History* 94, N° 1 (junio de 2007): 143-153.

+ Lobato, Mirta Zaida. "Memoria, Historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual para los historiadores". En *Historias con mujeres. Mujeres con historia. Teorías, historiografía y metodologías*, editado por Mirta Zaida Lobato. Buenos Aires: FFYL-UBA, 2008, 69-95.

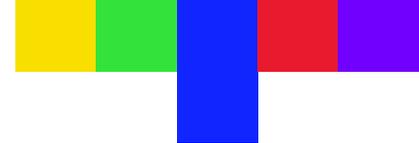
+ Museo Nacional de Colombia - Curaduría de Historia, Curaduría de Arte, Curaduría de Arqueología y Etnografía del Icanh. *Bibliografía comentada sala 7: Memoria y Nación*, 2015.

+ Pantoja Chaves, Antonio. "La memoria en la fotografía. El discurso visual de la Historia". En *Fotografía y patrimonio*, editado por Lucía Crespo Jiménez y Rafael Vilena Espinosa. Ciudad Real: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 100-116.

+ Sandweiss, Martha A. "Image and Artifact: The Photograph as Evidence in the Digital Age". *The Journal of American History* 94, N° 1 (2007): 193-202.

+ Tucker, Jennifer y Tina Campt. "Entwined Practices: Engagements with Photography in Historical Inquiry". *History and Theory* 48, N° 4 (diciembre de 2009): 1-8.

+ Witcomb, Andrea. "The Materiality of Virtual Technologies: A New Approach to Thinking about the Impact of Multimedia in Museums". En *Theorizing Digital Cultural Heritage*, editado por Fiona Cameron y Sarah Kenderdine. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2007, 35-48.



▶ JUAN CAMILO ESCOBAR

Iconografías de una biblioteca digital patrimonial.

Reflexiones desde la investigación histórica ante los archivos fotográficos de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín como lugares de memoria.

Resumen / Este texto se centra en la interpretación de los historiadores de los archivos fotográficos de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín (BPP) y enmarca este trabajo en dos teorías: los lugares de la memoria y las historias conectadas. Ambas teorías arrojan luces analíticas y metodológicas a los historiadores para que construyan un relato sobre el pasado advirtiendo en todo momento las subjetividades y las relaciones de poder que están cifradas en estos acervos.

INTRODUCCIÓN

En este texto se reflexiona en torno a los archivos visuales, en particular los fotográficos, con el fin de expandir sus potencialidades informativas cuando un historiador o un científico social están ante ellos.

El escrito se presenta en tres partes. En la primera se propone una clasificación, desde la metodología histórica contemporánea y desde una perspectiva analítica que hoy denominamos historias conectadas, de las fuentes para la investigación científica de las sociedades humanas; dichas fuentes se han llamado lugares de memoria, siguiendo un nombre propuesto por Pierre Nora hace ya más de 30 años. En esta parte se termina reflexionando en torno a la “verdad” de las “mentiras”, o sobre la realidad de lo imaginario y de las representaciones mentales.

En la segunda parte se habla de los modos de uso de los archivos fotográficos que posee la BPP, con el propósito de definir lo que una fotografía puede ser para un historiador. Se parte de lo más obvio: se trata de un documento histórico patrimonial, que resulta de una producción sociocultural y que se constituye en un indicio de lo real y lo imaginario; es decir, una fotografía es una realidad de la representación y es, a su vez, una cadena de representaciones. Luego, aceptando el hecho de que una fotografía es una imagen, se reflexiona alrededor de lo que llamamos lo visible e invisible de las imágenes, como sus formas, sus sentidos (color, olor, sonido, sabor, sensación), sus texturas, posiciones, dimensiones y otros elementos más que con frecuencia las acompañan,

tales como las técnicas que las han hecho posibles, las series a las que pertenecen, los autores que las crean en medio de contextos particulares, los usos a los cuales se ven sometidas las imágenes, al igual que los análisis, críticas y comentarios que suscitan. Las imágenes son, por lo tanto, una expresión de lenguaje, un sistema de signos que comunican sentidos. Por ello se consideran tanto las imágenes materiales clásicas como las digitales, de tal manera que se pueda comprender que forman sistemas de comunicación, pero también de representación y dominación. Por consiguiente, intervienen en un complejo conjunto de retóricas de lo visual.

«Las imágenes materiales clásicas como las digitales, se pueden comprender como sistemas de comunicación, pero también de representación y dominación. Por consiguiente, intervienen en un complejo conjunto de retóricas de lo visual.»

Finalmente, en la tercera parte se le hace una invitación concreta al investigador contemporáneo por medio de la siguiente pregunta: ¿cómo escribir mejores historias con fotografías? Para ello se revisa la gramática del investigador, según la cual es necesario poner en acción una serie de verbos como buscar, registrar, contextualizar, calcular, describir, preguntar, descomponer, explicar, verificar y validar. El investigador de imágenes opera también como un científico y no simplemente como un esteta. Es más un artista que cuida el arte de la interpretación, que se compromete a defender

lo que Pierre Bourdieu ha llamado “reglas del arte” o lo que Michel de Certeau ha denominado “operación historiográfica”¹.

LUGARES DE MEMORIA PARA ESCRIBIR HISTORIA

Es importante aclarar que la idea de una historia, o de la historia definitiva de un lugar, en singular, y tal vez con mayúscula, no es pertinente para un historiador actualmente porque es preferible hablar de historias, de varias o muchas historias que se cruzan, se complementan o se excluyen. Esta distinción no es un afán gramatical, sino un concepto del pasado del orbe, del pasado de las sociedades humanas, de las poblaciones y las muchedumbres de hombres y mujeres que podrían escrutarse desde los inicios de la humanidad. Obvio que también es posible conocer las historias de los astros, del universo, del planeta en el que hoy vivimos. Estas historias las estudian astrónomos, geógrafos, geólogos y otros investigadores de las ciencias físicas y naturales, especialistas en el pasado ultrarremoto, puesto que igualmente es factible delimitar varios modos de pasado: el pasado próximo, el más o menos distante, o el que por momentos no se logra situar en el tiempo, parecido al pretérito de ciertos cuentos infantiles: “Había una vez” o “Hace mucho tiempo”, como si se discurriera sobre una fecha contingente o inédita. Los pasados no tan alejados son los que atañen a historiadores, sociólogos y antropólogos, a quienes

.....

¹ Estas ideas las ha expresado el autor en publicaciones anteriores. Como varias de las reflexiones aquí presentes provienen de un apoyo académico del autor para la organización de la Biblioteca Digital Patrimonial de la Biblioteca Pública Piloto (BPP) de Medellín y se han presentado en la cátedra Ernesto Restrepo Tirado del Museo Nacional en octubre de 2015 a nombre de la BPP, es posible que varios párrafos sean visibles al público tanto en la página web de la Biblioteca Pública Piloto como en la página que aloje las memorias de la cátedra Ernesto Restrepo Tirado 2015.

les inquieta entender cómo los sujetos se han constituido o dislocado, cómo se han establecido sus modos de producción económica, o cómo se han erigido sus ideologías y se ha determinado lo que es correcto o incorrecto. Los ritmos anteriores y actuales de la Historia de la humanidad se pueden examinar, advertir y comprender en sus persistencias y mutaciones, pero únicamente cuando se cuenta con vestigios, pistas, evidencias y expedientes.

Es preciso recordar que el vocablo *Historia* procede además de la voz *histos*, que expresa tejido, mixturas de unos componentes con otros, urdimbres, rejillas, lazos, ilaciones, conexiones, procedencias y corolarios. Historia es de igual forma sistema, estructura, armazón, cúmulo de puntos que se articulan entre sí. Por ello los historiadores de las sociedades humanas deben ser esmerados en las explicaciones que dan a las alteraciones del mundo, al igual que cuidadosos y analíticos al explicar el tránsito de una época a otra. Estos investigadores deben ser sensatos con lo acaecido y lo vigente, tal como lo hace un detective cuando recrea las circunstancias y los motivos de un delito. El historiador de las sociedades humanas y el investigador de la justicia deben seguir vestigios, trazas, indicios, pormenores con los que puedan recomponer el conjunto de vínculos que provocaron un cambio en la vida de un sujeto o de un grupo social. Estas son las artes y pautas de la labor de los historiadores, de los trabajos académicos que buscan conocer historias pasadas y presentes del género humano y de los sujetos que hemos vivido en este mundo. En consecuencia, la primera tarea consiste en ir al encuentro de vestigios, esto es, documentos, monumentos, fuentes, archivos,

sumarios, compilaciones y todo aquello que contenga indicaciones, pocas o abundantes, pero al menos algunas noticias para empezar a trenzar el pasado y sus lazos con el aquí y el ahora. ¡He ahí el gran reto que un centro contemporáneo de compilación de documentos patrimoniales tiene frente a la colectividad de historiadores e investigadores interesados en los modos de hacer, sentir y pensar de los seres humanos!

«Es preciso recordar que el vocablo Historia procede además de la voz *histos*, que expresa tejido, mixturas de unos componentes con otros, urdimbres, rejillas, lazos, ilaciones, conexiones, procedencias y corolarios.»

Para concretar estas ideas, se presenta enseguida una clasificación de las fuentes primarias, de los documentos de información con los cuales trabajan los historiadores y demás científicos sociales interesados en conocer, explicar y comprender las historias del mundo. Sin esas fuentes, sería imposible conocer dichas historias. Se han agrupado en seis clases y se pueden denominar con una expresión muy apreciada hoy por la historiografía: *lugares de memoria*². De memoria y conexión, de acuerdo con las perspectivas analíticas de las *historias conectadas*³.

.....
² La noción aparece a finales del siglo XX en la siguiente obra: Pierre Nora (director), *Les lieux de mémoire* (París: Gallimard, 1984), 3 vols.

³ Noción propuesta inicialmente por el historiador indio Sanjay Subrahmanyam e incorporada luego por el historiador Serge Gruzinski. En la Universidad Eafit de Medellín orienta las investigaciones del grupo Sociedad, Política e Historias Conectadas, categoría A en Colciencias. Ver algunas reflexiones sobre el tema en la revista *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2001, vol. 56, N° 1. Enlace: http://www.persee.fr/issue/ahess_0395-2649_2001_num_56_1?sectionId=ahess_0395-2649_2001_num_56_1_279936.

«Los lugares de memoria (propuestos por Pierre Nora), son un conjunto de fuentes primarias, de documentos de información con los cuales trabajan los historiadores y demás científicos sociales. Estas se han agrupado en seis clases.»

El primer grupo de lugares de memoria es posible llamarlo conjunto de *fuentes arqueológicas*. Representan la materialidad y los vestigios tangibles de sociedades pasadas. En ellos están los objetos que se pueden tocar, asir y, obviamente, interpretar como expresiones tanto del tipo de técnicas o tecnologías, como de las representaciones, usos y simbologías que poseían en el contexto sociocultural al cual pertenecían. Las ruinas de ciudades con sus edificios y trazas urbanas; los cementerios, sus fósiles y la disposición de éstos; los jardines y caminos en el paisaje; los restos de naufragios; los basureros, al igual que toda la gama de objetos que guardan los coleccionistas y los museos, son fuentes sólidas de memoria y conexión para conocer las historias del mundo. De la mano de arqueólogos, paleontólogos, geógrafos, etnógrafos, urbanistas y demás investigadores de toda esta materialidad acumulada desde tiempos prehistóricos, los historiadores trabajan, protegen, clasifican, relacionan e interpretan este primer grupo de documentos y de fuentes primarias, tratando a su vez de comprender mejor por qué las sociedades humanas son diversas y al mismo tiempo similares, pues comparten e intercambian muchas de sus creaciones.

El segundo grupo de memorias y conexiones está constituido por los más clásicos documentos con los que han trabajado los historiadores: las *fuentes escritas*. En ellas no están solamente la letra, el alfabeto, las frases y los párrafos. También están comprendidos el número, la cifra, la tabla, la lista y la gráfica; el papel, el papiro, la tela, la pared, la arcilla, el pergamino y la actual pantalla electrónica; el ideograma, la partitura y el pentagrama son formas sofisticadas de lo escrito. Escritura que ha devenido abundante gracias al libro, al periódico, la revista y los impresos en general, y abundantísima por la aparición de los cibermedios desde finales del siglo XX.

El tercer grupo de herramientas para reconstruir las historias del mundo se reconoce con la expresión *fuentes iconográficas*. En ellas la imagen es el equivalente a la palabra escrita. La línea, el punto, el color, la luz, el pincelazo y la perspectiva son elementos que la hacen posible y le dan sentido. El marco que la exalta y la exhibe, el celuloide que la repite y la proyecta en forma de narración, el mármol, la madera y el bronce en que se talla y se funde, la piel en la que se tatúa o se marca son algunos de sus sustratos de existencia. La imagen está presente en medio de la humanidad desde las antiguas cavernas en las cuales nuestros antepasados plasmaron sus vínculos con el medio que les permitía sobrevivir, hasta los muros que hoy pintan a diario los grafiteros contemporáneos y los miles de fotografías que producen año tras año los turistas y viajeros del mundo.

Así mismo, el cuarto grupo de lugares de memoria y conexión está comprendido por una complicada y antiquísima forma de

transmisión de historias, saberes y conocimientos. Se trata de la palabra hablada, de la oralidad, de la tradición oral y de la forma más cercana a la condición humana: el lenguaje o las *fuentes orales*. Hablar y pensar son dos acciones simultáneas que identifican a los humanos en el mundo viviente y al mismo tiempo crean diferencias entre ellos. Este grupo se refiere entonces a los mitos, las leyendas, cuentos y sermones; a las declaratorias que reciben los iniciados durante los ritos de paso que les permiten moverse de una condición social a otra, y a muchas otras formas de narración oral de la vida cotidiana, como el consejo, la lección, el castigo, la adulación, la mentira o el secreto. En general, la palabra es un tesoro que guarda sobre todo la gente de mayor edad; por ello las sociedades sin escritura se deben estudiar especialmente mediante el testimonio hablado de sus miembros. El palabrero wayú en La Guajira colombiana, por ejemplo, es un archivo viviente y un lugar de memoria tan importante como un museo.

El quinto grupo de rastros humanos es una combinación de los dos anteriores: las *fuentes audiovisuales*. Sonido, palabra e imagen se combinan y se mezclan para producir movimiento, cine, documental, película casera, video y televisión. Esa hermandad entre fonemas e íconos ha generado también el teatro, la ópera y las marionetas. La mixtura es una realidad muy potente. El audiovisual, la cámara que lo produce y la máquina que lo proyecta son actualmente, a comienzos del siglo XXI, omnipresentes. Los lentes que graban y filman están en las calles, en los semáforos, en los bancos, en las aulas y oficinas, en las porterías y ascensores, en los mercados, en los cementerios y en el espacio geoestacionario

desde donde se nos registra la vida diaria, alterando y difuminando con ello las fronteras entre lo público y lo privado.

«El quinto grupo de rastros humanos son las fuentes audiovisuales. Sonido, palabra e imagen se combinan y se mezclan para producir movimiento, cine, documental, película casera, video y televisión. Esa hermandad entre fonemas e íconos ha generado también el teatro, la ópera y las marionetas. La mixtura es una realidad muy potente. El audiovisual, la cámara que lo produce y la máquina que lo proyecta son actualmente, a comienzos del siglo XXI, omnipresentes.»

Por último, un grupo de fuentes y receptáculos de las memorias y las conexiones sociales está representado por los gestos o las *fuentes gestuales*, por el cuerpo y sus movimientos, por las maneras inmatriciales con que los grupos humanos guardan y archivan sus aprendizajes y sus tradiciones. Aprender a caminar, saludar y hablar en el tono correcto; a mirar, respirar y oler “decentemente”; a reír, llorar o celebrar en “forma educada”; a comportarse, adoptar la postura que recomiendan las reglas de urbanidad y silenciarse cuando es necesario; incorporar la finta, la evasión, la jactancia o el golpe para demostrar feminidad o masculinidad son expresiones, semblantes, rostros y apariencias plenas de sentido cultural y social. El historiador y el investigador

de las sociedades humanas también deben aprender a leer los cuerpos, y su variada gama de manifestaciones, en los cuales se encuentran codificaciones históricamente determinadas. Nuestros actos corporales no son entonces naturales, ellos derivan de sutiles y refinados procesos de educación, adiestramiento y aculturación; de lo contrario, es posible ser extrañado y convertirse en un individuo anónimo por fuera del grupo en el que se ha criado, o ser expulsado, rechazado y exiliado del nuevo grupo con el que se pretende interactuar.

Las memorias del mundo son, tal vez, incontables. Esta condición numerosa impone la necesidad de una agrupación y clasificación por parte de los investigadores, con el propósito de ordenar su manejo y crear condiciones de interpretación que controlen el trabajo del científico social, es decir, que permitan poner en marcha lo que proponemos llamar *ejercicios de objetividad*. Hacer estas clasificaciones y estas consideraciones es, al mismo tiempo, producir teoría de la Historia, crear parámetros y métodos para que el historiador pueda trabajar en medio del maremágnum de información que poseen los archivos del mundo contemporáneo, en los cuales los documentos audiovisuales se han vuelto mayoritarios. Con esta teoría se invita al investigador a conectar fuentes documentales unas con otras y que al mismo tiempo considere las especificidades de cada una de ellas. Dicha teoría, que es a su turno una perspectiva analítica y metodológica, ha venido conociéndose en las dos últimas décadas como *historias conectadas*.

»Existe una teoría que invita al investigador a conectar fuentes documentales unas con otras y que al mismo tiempo considere las especificidades de cada una de ellas. Esta es, a su turno una perspectiva analítica y metodológica, la cual ha venido conociéndose en las dos últimas décadas como *historias conectadas*.»

En síntesis, los historiadores y los investigadores sociales consideran de gran valor histórico un fragmento arquitectónico, una carta manuscrita, una fotografía o una pintura rupestre, un canto, una película o una danza. Todas ellas representan fuentes primarias, insumo que, acompañado de teorías analíticas y metodologías rigurosas, permite conocer, explicar, comprender y escribir historias del mundo.

La Biblioteca Digital Patrimonial de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín está conformada por numerosos documentos que representan estos lugares de memoria y su misión es conservarlos, protegerlos, clasificarlos, describirlos y ponerlos al servicio de investigaciones que permitan comprender el presente y trazar el futuro por medio del conocimiento crítico del pasado.

Ahora bien, los investigadores no podemos ser ingenuos; no podemos tomar las fuentes, los lugares de memoria, como fiel reflejo de las realidades históricas a las que hacen referencia. Esas realidades existieron, si son del pasado, o existen, si son del presente, pero hace ya varias décadas los científicos sociales dejamos de pensar que los documentos que se refieren a ellas

son copias exactas y objetivas de esas realidades pasadas o presentes. Fue trágico abandonar esta pretensión de objetividad pura después de que el espíritu científico del mundo moderno había matematizado el conocimiento y había logrado establecer ciertas “verdades irrefutables”. Lo importante es reconocer que los documentos históricos, las fuentes primarias, los lugares de memoria de los que hemos hablado, son producto de un sujeto humano, de una persona que se encuentra ocupando un lugar social y que posee un instrumental mental con los cuales crea el documento. Los documentos son entonces representaciones de lo real, pero el investigador, al tratarlos como tales, puede comprender lo que hay de subjetivo en los documentos y lo que hay de objetivo, teniendo en cuenta que esa subjetividad, que se puede llamar la “parte mentirosa” del documento, es otra realidad, otra verdad histórica. Esto significa que las mentiras también tienen un estatuto de verdad, que las representaciones mentales, los imaginarios, también son reales y son realidades en las cuales vivieron nuestros antepasados o vivimos los contemporáneos.

«Hace ya varias décadas los científicos sociales dejamos de pensar que los documentos son copias exactas y objetivas de esas realidades pasadas o presentes. Fue trágico abandonar esta pretensión de objetividad pura después de que el espíritu científico del mundo moderno había matematizado el conocimiento y había logrado establecer ciertas “verdades irrefutables”.»

CÓMO TRABAJAR LOS ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE LA BPP

La fotografía creó la ilusión de estar ante una técnica capaz de captar el mundo real tal cual era o había sido. Fue una ilusión positivista del siglo XIX, del siglo del progreso y del optimismo científico. El siglo XX derrumbó dicha ingenuidad y aceptó la presencia de la subjetividad en el acto fotográfico como en la operación interpretativa que efectúa el investigador y en la cadena de acciones que vienen posteriormente hasta los momentos de difusión, recepción, apropiación y adaptación del texto o del análisis del científico, tanto de las mal llamadas ciencias "exactas" como de las ciencias sociales.

«El siglo XX derrumbó dicha ingenuidad y aceptó la presencia de la subjetividad en el acto fotográfico como en la operación interpretativa que efectúa el investigador.»

Estas consideraciones epistemológicas y teóricas nos permiten utilizar los archivos fotográficos con mesura, con una actitud crítica que se interese por quien produjo una fotografía, por el lugar donde se creó y por las técnicas con las cuales se realizó. Un historiador actual no va entonces por el mundo recopilando datos para luego transcribirlos y decir: "He aquí la realidad de la Historia". Él sabe muy bien que se trata de un documento histórico patrimonial, que resulta, como lo dijimos antes, de una producción sociocultural y que es sólo un indicio de las realidades históricas pasadas y presentes. Una fotografía es una realidad

de una representación de otra realidad. Al mismo tiempo, es el punto de partida de otras realidades interpretativas que son, a su turno, representaciones del historiador y sus aliados posteriores: correctores, editores, impresores, vendedores, difusores de ideas y consumidores de ellas. Las fotografías, como todo documento histórico, tienen unas partes visibles y otras invisibles. Vemos y percibimos de inmediato algunos colores, formas, luces, olores, sonidos, pero sólo podemos ver y percibir en forma mediata otros aspectos de los documentos, tales como las técnicas que los han creado, las pasiones de sus creadores, los contextos de donde surgieron, los usos a los cuales se han visto sometidos y la serie de procesos de difusión, recepción, apropiación y adaptación que se llevan a cabo más allá de la voluntad de los creadores desde el momento en que un documento se vuelve público.

Hablando tanto de fotografías, de imágenes, de sonidos, como de objetos y escritos, es necesario decir que todos constituyen formas de lenguaje, sistemas de signos que inventan y comunican sentidos. En otras palabras, se puede asegurar que los lugares de memoria forman sistemas de comunicación al crearlos, guardarlos, protegerlos, difundirlos y consumirlos. Forman, además, sistemas de carácter político e ideológico con los cuales se representa, se libera o se domina el mundo. Las fuentes, los documentos, los lugares de memoria poseen una gramática, una estructura comunicativa de sentido, unas complejas retóricas de información textual, sensible y audiovisual.

«Se puede asegurar que los lugares de memoria forman sistemas de comunicación al crearlos, guardarlos, protegerlos, difundirlos y consumirlos. Forman, además, sistemas de carácter político e ideológico con los cuales se representa, se libera o se domina el mundo.»

A partir de las anteriores reflexiones se hace visible una serie de consideraciones metodológicas, con el fin de crear formas investigativas de acercamiento y valoración a los documentos históricos en general y a los que en particular posee la Biblioteca Digital Patrimonial de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y su importante archivo fotográfico, reconocido por la Unesco como *registro regional de memoria del mundo*.

Se requiere, entonces, leer en contexto, observar relacionamente, conectar lo desconectado, mirar más allá de lo local, considerar lo fútil y lo trivial, argumentar estructuralmente, interesarse por los orígenes documentales, por sus usos, sus autores y propietarios, configurar rutas de circulaciones iconográficas, registrar fechas y nombres en fichas y elaborar prosopografías a partir de los archivos documentales de todo tipo, en los cuales los audiovisuales han ido cobrando un lugar preponderante. Las anteriores acciones son algunas de las prácticas investigativas que es necesario poner en marcha al momento de acceder a ellos.

Sin olvidar las premisas presentadas hasta aquí, la BPP sigue buscando archivos fotográficos en Antioquia para salvarlos de su

desaparición. Fotógrafos en ciudades pequeñas poseen negativos y positivos que guardan la memoria visual de los procesos de mundialización y globalización en una escala local pequeña, comparada con la que se realiza en grandes urbes, pero no por ello menos relevante. También está atenta a la recepción de álbumes familiares que en ocasiones quedan a la deriva cuando sus propietarios mueren. La fotografía es hoy un acto masivo que cualquier persona lleva a cabo, pero sigue siendo un arte que implica una original combinación entre técnica, gusto, observación y creación. El acto fotográfico exquisito, hoy como en sus inicios, exige un fotógrafo artista.

«La BPP sigue buscando archivos fotográficos en Antioquia para salvarlos de su desaparición. Fotógrafos en ciudades pequeñas poseen negativos y positivos que guardan la memoria visual de los procesos de mundialización y globalización en una escala local pequeña, comparada con la que se realiza en grandes urbes, pero no por ello menos relevante.»

Ahora bien, los fondos iconográficos de la BPP también conservan y ponen su atención en la adquisición de otras producciones culturales de gran importancia para el patrimonio visual. Por ello identifican y separan, entre la totalidad de documentos que albergan y atraen, aquellos que se agregan al conjunto de fuentes

iconográficas para la investigación social e histórica. En efecto, allí encontramos caricaturas de la vida política, pinturas, dibujos, grabados e ilustraciones que revelan una significativa tradición de las llamadas bellas artes en Antioquia, logotipos, postales, estampillas, afiches y avisos publicitarios que representan otros nichos de lo visual. Pero también mapas, planos, croquis y otras producciones cartográficas con las que se mide y simboliza el territorio. El ser humano ha sido visual antes que escritural, como lo prueban las antiguas cavernas de los procesos de hominización. Por eso las portadas de libros, las carátulas de discos, los cabezotes de periódicos, los membretes y sellos de gobernantes y comerciantes, o las firmas y los exlibris que revelan la propiedad y el uso de variados documentos, son igualmente parte del patrimonio iconográfico de la BPP.

«Los fondos iconográficos de la BPP también conservan y ponen su atención en la adquisición de otras producciones culturales como caricaturas de la vida política, pinturas, dibujos, grabados e ilustraciones que revelan una significativa tradición de las llamadas bellas artes en Antioquia, logotipos, postales, estampillas, afiches y avisos publicitarios que representan otros nichos de lo visual. Pero también

mapas, planos, croquis y otras producciones cartográficas con las que se mide y simboliza el territorio.»

En conclusión, estudiar y analizar fuentes iconográficas implica poner atención a la raya, la puntuación, la coloración, la luminiscencia, el trazo del pincel y la configuración espacial, puesto que sin ellos no son posibles los íconos ni las imágenes. El bastidor y el retablo que afirman y presentan una imagen, el acetato que la fija y la arroja sobre el telón como una historia, la piedra o el mineral en que se forja o el cuerpo en que se inscribe son algunas de sus bases de presencia. La imagen está vigente en medio de la humanidad porque comunica y da sentido a las relaciones sociales y porque permite explicarlas y comprenderlas en su devenir.

HACIA LA FORMACIÓN DE UN INVESTIGADOR INTERNAUTA Y DE UN INTERNAUTA INVESTIGADOR

Empecemos por plantear las siguientes preguntas: ¿es posible formar un investigador internauta que aproveche lo que los analistas bibliotecarios le ofrecen y que a la vez proponga la incorporación de nuevas o diferentes informaciones para las fotografías? ¿Se puede formar una comunidad investigativa que interactúe electrónicamente para mejorar las fichas de registro de un archivo fotográfico analizado?

«¿Se puede formar una comunidad investigativa que interactúe electrónicamente para mejorar las fichas de registro de un archivo fotográfico analizado? La BPP ha puesto en marcha una política de consulta para que los usuarios e investigadores de su plataforma puedan ayudar a mejorar las fichas y se generen las pautas para un proyecto colaborativo.»

La BPP ha puesto en marcha una ficha como la que enseguida se presenta, pero está montanda también una política de consulta para que los usuarios e investigadores de su plataforma puedan ayudar a mejorarla. Se trata de abrir una base de datos interactiva, en la cual se puedan sugerir referencias y datos que mejoren la ficha técnica de un documento patrimonial que, con frecuencia, carece de información la precisa que permite comprender mejor sus procesos de producción y circulación.

FICHA TÉCNICA DINÁMICA PARA LA BIBLIOTECA DIGITAL

PATRIMONIAL DE LA BPP EN MEDELLÍN:

CÓDIGO.

AÑO DE PRODUCCIÓN.

ÉPOCA A LA CUAL SE REFIERE: Tiempos prehispánicos (antes de 1492), siglos de dominación colonial (1492-1810), luchas independentistas (1810-1830), República de Nueva Granada (1830-1853), Confederación Granadina (1853-1863), Estados Unidos de Colombia (1863-1886), Hegemonía conservadora (1886-1930),

República liberal (1930-1946), Época de la Violencia (1946-1958), Frente Nacional (1958-1974), Pos-Frente Nacional (1974-1991), Constitución de 1991 (1991-presente).

TÍTULO(S) Y SUBTÍTULO(S).

AUTOR(ES).

LUGAR(ES) DE PRODUCCIÓN.

EDITOR(ES), PROMOTOR(ES), PRODUCTOR(ES).

TIPO GENERAL DE DOCUMENTO (ARQUEOLÓGICO, ESCRITO, ICONOGRÁFICO, ORAL O SONORO, AUDIOVISUAL, GESTUAL).

TIPO ESPECÍFICO DE DOCUMENTO. ARQUEOLÓGICOS: objeto personal (bastón, pipa, reloj, sombrero, medalla, diploma, juego, etc.), objeto de casa (puerta, porcelana, adorno, vasija, álbum, etc.), objeto de ciudad (banca, señal, nombre calle, etc.), objeto institucional o de trabajo (herramienta, mueble, diploma, moneda, billete, etc.). ESCRITOS: manuscrito, mecanuscrito, digituscrito, impreso (libro, capítulo, prólogo, reseña, hoja suelta), partitura, grafiti, estadística, gráfica, periódico, revista, folleto, separata, suplemento, catálogo, dedicatoria, comentario al margen. ICONOGRÁFICOS: foto, caricatura, pintura, dibujo, grabado, ilustración, logotipo, escultura, instalación, postal, estampilla, mapa, plano, portada libro, carátula disco, publicidad, afiche, cabezote periódico, membrete, exlibris, sello, firma). ORALES Y SONORAS: grabación audio y sonido (conferencia, entrevista, radio, música, discurso, sermón, etc.). AUDIOVISUALES: cine, televisión, documental, video, conferencia, debate. GESTUALES: postura y movimiento del cuerpo, forma de mirar, mueca, tono de voz, olor y forma de asepsia, pedos, llantos y risas, silencios, sonido de la

voz (grito, silbido, estornudo, eructo, muletilla).

CAMPO TEMÁTICO (económico, social, político, cultural).

TEMAS ESPECÍFICOS: ECONÓMICOS. Geografías. Oficios. Infraestructuras. Sensibilidades económicas. Representaciones mentales económicas. SOCIALES. Grupos humanos. Gestualidades. Sociabilidades. Sensibilidades asociativas. Representaciones mentales de la sociedad y de las formas de sociabilidad. POLÍTICAS. Gobiernos y gobernantes. Proselitismos. Tensiones políticas. Sensibilidades políticas. Representaciones mentales de lo político y la política. CULTURALES. Educación. Ciencias, artes y letras. Sistemas de valores. Sensibilidades culturales. Representaciones mentales ante las distintas formas de cultura.

FONDO INSTITUCIONAL: documento de estado, documento civil (institución económica, cívica, política no estatal, cultural) y documento de archivo familiar.

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN.

RESUMEN Y DETALLES PARTICULARES.

SOPORTE MATERIAL DE EXISTENCIA.

IDIOMAS.

DIMENSIONES O DURACIÓN.

UBICACIÓN FÍSICA O DIGITAL.

PROCEDENCIA (compra a, donación de, producción BPP)

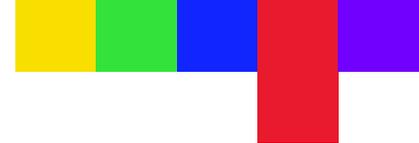
IMAGEN DIGITAL DOCUMENTO.

ENLACES A OTRAS FUENTES CONECTADAS.

ENLACE A SU TABLA DE CONTENIDO (si la posee).

VEA

Patrimonio en
el cine y la
televisión



▶RITO TORRES

La participación privada y pública en el empeño por preservar la memoria audiovisual

Resumen / Este artículo rastrea las iniciativas de conservación del patrimonio fílmico en Colombia desde sus comienzos cuando los hermanos Acevedo asumieron su custodia de la década del 10 a la década del 50. Otras organizaciones civiles, crearon archivos y espacios de discusión a lo largo del siglo y rescataron del deterioro varias películas nacionales. El gobierno central solo concurriría en esta labor a finales del siglo con una política pública.

LAS IMÁGENES Y SONIDOS DE ARCHIVO, considerados patrimonio audiovisual, son bienes culturales que al ser manifestaciones de una sociedad, de una nación, constituyen la materia que se comunica y se difunde, es decir, un contenido, y son también una expresión, en una obra o registro, donde se representa un imaginario particular y específico.

En Colombia, el recuento de las etapas del emprendimiento para mantener y asegurar la existencia de un archivo de imágenes en movimiento brinda un panorama de las relaciones entre lo público y lo privado, entre la sociedad civil y el Estado, que demuestra la necesidad de fortalecer la alianza entre estos eslabones para asegurar la sostenibilidad de la conservación y preservación de lo que se reconoce como una memoria histórica audiovisual propia, que tiene unos contenidos y soportes identificados, y que se ha rescatado e intervenido para hacerla accesible y usable.

Si entendemos lo público como “el espacio de conocimiento y reflexión de la sociedad sobre sí misma y de las propuestas y acciones colectivas que tienden a mantener o alterar el estado de cosas vigente en la sociedad, o en sectores particulares de la misma” (Barbieri, 214), nos damos cuenta de que en los orígenes y en el desarrollo de acciones e ideas que se logran historiar, se puede entender el surgimiento y la evolución de un archivo audiovisual colombiano. Es la oportunidad de mostrar cómo el Estado, por medio del desarrollo de políticas y leyes, y los particulares, a partir del dominio de un quehacer y de la producción audiovisual propiamente dicha, han construido una base material y de conocimiento.

La sociedad civil y los gobiernos han avanzado en la valoración del patrimonio audiovisual mediante el seguimiento de procesos, en sus comienzos derivados del oficio, en otras de la acumulación de materiales y también en cumplimiento de mandatos supranacionales. Más recientemente, han tomado conciencia de la trascendencia de la memoria histórica nacional en imágenes en movimiento y la han puesto al servicio de procesos probatorios que apoyan la lucha contra la impunidad, aparte de que buscan el desarrollo de procesos políticos, sociales, culturales y comerciales.

EL PRIMER LARGOMETRAJE COLOMBIANO DE 1915 CONTIENE IMÁGENES DE ARCHIVO

Si bien hay noticias de filmaciones y exhibiciones de registros fílmicos hechos en Colombia con anterioridad a 1915, no se han conservado vestigios materiales respaldados por documentación que, desde las fuentes primarias, permitan asegurar de manera fehaciente los hechos. En cambio, para la *Procesión o desfile del Corpus*, de los hermanos Di Domenico, Vincenzo y Francesco, estrenada el 17 de junio de 1915 en el gran salón Olympia, la fecha está determinada con certeza: se tienen tanto un aviso en el diario *El Espectador* del 15 de junio de 1915, en el que se anunciaba el estreno, como la publicación de los productores mismos en la revista *Olympia*, órgano de promoción de la Empresa de Películas Nacionales Di Domenico Hermanos y Co. En el aviso se ofrecen también otros títulos de producciones fílmicas de factura nacional, disponibles para venta y alquiler.

«La Procesión o desfile del Corpus, exhibida en 1915, es la primera película de la que se puede asegurar de manera fehaciente que se presentó en el país.»

Los registros correspondientes a la *Procesión o desfile del Corpus* llegaron, de manera fragmentaria, hasta el presente, gracias a que los encontraron en el archivo de los Acevedo; por lo tanto, corresponde a Arturo Acevedo Vallarino y su familia el haber valorado esas filmaciones de los otros pioneros del cine nacional, los italianos Di Domenico, dándoles la relevancia que les permitió conservarlos e integrarlos al acervo fílmico que cuidaron durante más de cuatro décadas, hasta que en 1964 lo vendieron por \$50.000 pesos de esa época a Intercol (Esso Colombiana Limited, para entonces).

En la primera película de largometraje colombiana hecha por los Di Domenico se utilizan imágenes de archivo. En el *Drama del 15 de octubre*, estrenado el 15 de octubre de 1915, se integraron los funerales de Uribe Uribe para ilustrar una de sus partes, filmaciones que los Di Domenico habían hecho el año anterior, durante el sepelio del líder. Los Di Domenico incluyeron en su primer largometraje varias partes, todas relacionadas con el asesinato de Rafael Uribe Uribe; una de ellas ya se había exhibido en varias salas de cine (Franco Díez, 212). En marzo de 1915 se referencia la presentación en Medellín de una cinta llamada *Los funerales del general Uribe Uribe*. Esto permite asegurar que existía como tal el fragmento del entierro del militar y político en los archivos

de los Di Domenico y que se añadió a las otras partes que tenía el largometraje documental *El drama del 15 de octubre*, entre las cuales se hallaba una puesta en escena de una “operación” practicada al político liberal, motivada por el fatal atentado, y el testimonio de los asesinos del líder, tomado en el panóptico nacional, hoy Museo Nacional de Colombia.

«En el *Drama del 15 de octubre*, estrenado el 15 de octubre de 1915, se integraron los funerales de Uribe Uribe para ilustrar una de sus partes, filmaciones que los Di Domenico habían hecho el año anterior, durante el sepelio del líder. (...) Mostraba los testimonios de los asesinos del líder, tomados en el panóptico nacional, hoy Museo Nacional de Colombia.»



Funerales del general Uribe Uribe. Fotografía de Aristides Ariza, 1914 (Serrano, 184).



Los funerales del general Uribe Uribe. Fotograma del registro fílmico de Di Domenico Hermanos (1914). Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo.

En el oficio al que por más de 30 años se dedicaron los Acevedo, de filmar acontecimientos sociales y políticos, realizar películas de ficción, noticieros, documentales, campañas publicitarias y educativas, se encuentran también los orígenes de las prácticas propias de un archivo fílmico: la reparación de la cinta fílmica. En el primer y único número de la revista *Cine Colombia*, de mayo de 1924, con la cual los Acevedo lanzaron la Casa Cinematográfica Colombia, se anuncia que esta empresa “reconstruye los letreros y las escenas deterioradas de las películas” y que “inaugurará un servicio cinematográfico informativo de los hechos más notables que sucedan en la capital”.



Aviso publicado en la revista *Cine Colombia* (1924).

Este anuncio es otra prueba de cómo una familia de filmadores, que se constituyó como empresa cinematográfica en los años veinte, llevó a cabo los primeros emprendimientos para constituir un archivo de imágenes en movimiento o, como en su momento

se conocía, de “fotografías animadas”. Los Acevedo guardaron los registros de quienes los habían antecedido en el empeño de filmar en Colombia y ofrecían servicios de restauración física del soporte fílmico, mientras continuaban produciendo nuevas películas y registros cinematográficos.

«Los Acevedo guardaron los registros de quienes los habían antecedido en el empeño de filmar en Colombia y ofrecían servicios de restauración física del soporte fílmico, mientras continuaban produciendo nuevas películas y registros cinematográficos.»

A la sociedad civil, en desarrollo de actividades de comercio y de negocio, le correspondió tomar la iniciativa para el acopio de los soportes materiales en que se fundamenta la existencia de un archivo audiovisual. Mientras tanto, el Estado vio estas actividades como una fuente de ingresos y, a través de gravámenes, impuso su autoridad fiscal. En el Acuerdo 1 de 1918 la Alcaldía de Bogotá cargó con un impuesto del 10 % sobre el valor de las entradas efectivas, sin excepción, a teatros, conciertos, cinematógrafos...

En 1948 se anunció también, por parte de la Secretaría de Obras Públicas del Municipio de Bogotá, la iniciativa de reglamentar mediante acuerdo la ubicación de “los depósitos de película en la ciudad”; el proyecto de reglamentación se destinó esta vez a “proteger a la ciudad de los peligros que encierra el almacenamiento de materiales cinematográficos que por su

composición son altamente inflamables y explosivos”, y como propósito enunciaba localizar las bodegas de material y oficinas en un centro fílmico (Niето, 2004, 4).

La intervención del estamento público interesado en el cine como vehículo de educación para 1940, por intermedio de la Dirección de Extensión Cultural y Bellas Artes, ya tenía en funciones una Sección de Cinematografía Educativa, dentro de la cual se ubicó no sólo el cine ambulante, que se nutría de la importación de documentales extranjeros, sino que también tenía como objetivo traer al país equipos de “filmación, revelado y proyección”, la producción de películas documentales y la “readaptación de películas que se encontraban en mal estado” (Mora Forero y Carrillo, 68). Hubo necesidad de intervenir varios cortometrajes documentales del “archivo fílmico” del “material disponible en la Cineteca oficial” para su recuperación, entre ellos *Antioquia monumental*, *Antioquia religiosa* y *Sombras de una civilización* (Martínez Pardo, 85).

El interés del Estado en el cine se mantuvo en los años cuarenta; durante los primeros meses del segundo gobierno de López Pumarejo el Congreso aprobó la Ley 9 de 1942, “por la cual se fomenta la industria cinematográfica en Colombia”. El fomento, promoción y apoyo a la producción nacional de cine, como se entenderá, era también un mandato implícito de conservación de sus productos.

Para finales de la década de los cuarenta, la distribución y exhibición cinematográfica de cine extranjero se había consolidado en el país, y el ambiente cultural y artístico, principalmente en

Barranquilla y Bogotá, permitió la aparición de asociaciones civiles de espectadores que buscaban cualificar su experiencia a partir de organizar un club de cine donde se pudieran presentar, de manera organizada y periódica, los ejemplos más destacados en la historia del cine universal.

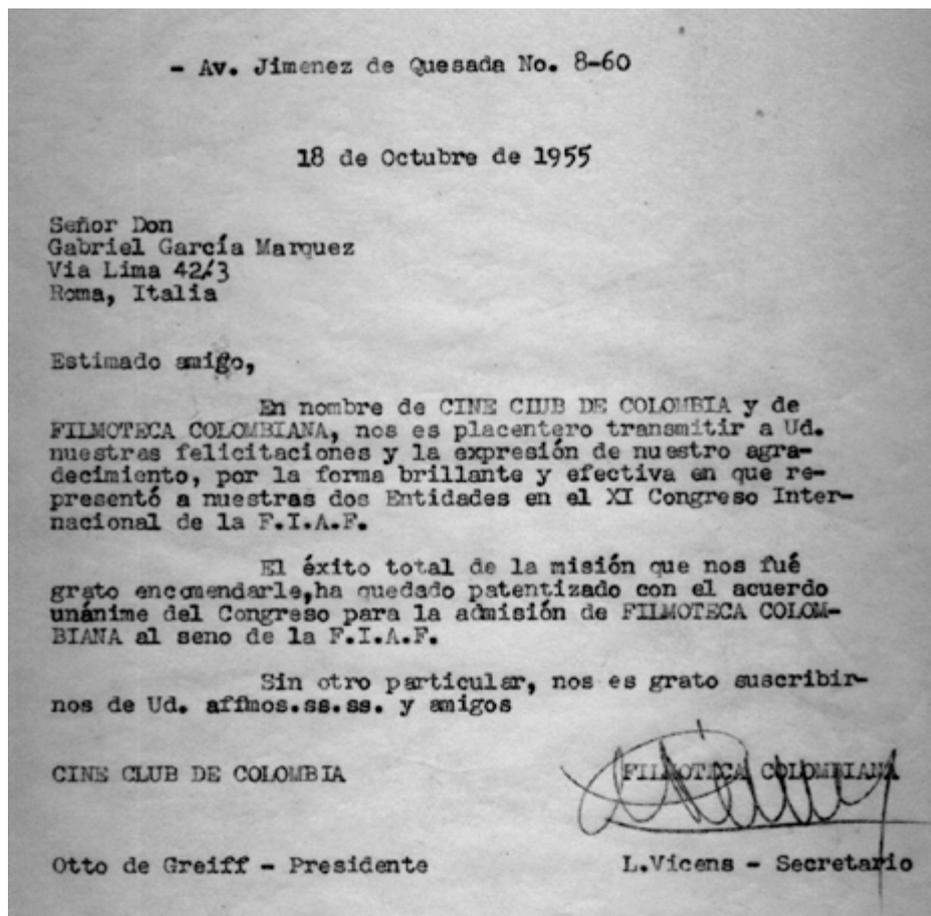
El ambiente cultural y artístico, principalmente en Barranquilla y Bogotá, permitió la aparición de asociaciones civiles de espectadores que buscaban cualificar su experiencia a partir de organizar un club de cine donde se pudieran presentar, de manera organizada y periódica, los ejemplos más destacados en la historia del cine universal.

«El ambiente cultural y artístico, principalmente en Barranquilla y Bogotá, permitió la aparición de asociaciones civiles de espectadores que buscaban cualificar su experiencia a partir de organizar un club de cine donde se pudieran presentar, de manera organizada y periódica, los ejemplos más destacados en la historia del cine universal.»

Surgió entonces en Bogotá, en 1949, el Cine Club de Colombia, y como consecuencia, en el año 1954 se organizó la Filmoteca

Colombiana para poder acopiar los filmes que en ese entonces se programaban en las funciones de los cineclubes que se organizaron en las principales ciudades del país y que siguieron el ejemplo de Bogotá. En 1955, el principal gestor y guía de este primer empeño de formar un archivo de copias de películas, Luis Vicens Estrada (1904-1983), designó a Gabriel García Márquez delegado al XII Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), que tuvo lugar en Varsovia, y allí el nobel, en un aspecto que poco se conoce de su vida, logró que por primera vez una organización colombiana fuera miembro de una federación supranacional cuyo objeto es fomentar el acopio de materiales fílmicos con fines de archivo.

«Luis Vicens Estrada (1904–1983), designó a Gabriel García Márquez delegado al XII Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), que tuvo lugar en Varsovia, y allí el nobel, en un aspecto que poco se conoce de su vida, logró que por primera vez una organización colombiana fuera miembro de una federación supranacional cuyo objeto es fomentar el acopio de materiales fílmicos con fines de archivo.»



Facsimil de la carta enviada a García Márquez por Luis Vicens (archivo Cine Club de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1955).

En 1959 la Filmoteca Colombiana, con la financiación del Cine Club de Colombia, que a su vez recibía el respaldo económico de los socios, amplió sus propósitos y consideró la necesidad de recopilar materiales de la producción colombiana en cine.

Para el año 1966 la Filmoteca, que había cambiado su nombre a Cinemateca Colombiana, continuaba sus labores con la dirección de Hernando Salcedo Silva (1916-1987), quien daba cuenta de sus acervos:

... posee sólo unas 30 películas entre material de 35 y 16 mm, material que requiere un cuidadoso mantenimiento por tratarse de obras fundamentales del cine y algunas muy antiguas colombianas en nitrato, películas que exigen la inmediata copia ya que no de hacerlo se perderán para siempre (Nieto, 2004, 2).

Entre esos títulos, hoy emblemáticos, se encontraba *Bajo el cielo antioqueño* (1925). Esta primera colección es el origen del archivo de cine colombiano de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

LA INICIATIVA PRIVADA Y LA PARTICIPACIÓN PÚBLICA CONSOLIDAN EL RESCATE DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL

De nuevo por iniciativa de la sociedad civil, se creó en 1971 la Cinemateca Distrital, que en 1976 formaría parte de la Secretaría de Educación del Distrito. En los años siguientes recibió para su archivo de cine colombiano copias de cortometrajes de sobreprecio y de noticieros cinematográficos.

«De nuevo por iniciativa de la sociedad civil, se creó en 1971 la Cinemateca Distrital, que en 1976 formaría parte de la Secretaría de Educación del Distrito.»

En 1978 permanecía latente la idea de crear una institución de alcance nacional para recolectar y conservar los materiales

cinematográficos; el 11 de agosto de ese año apareció un artículo de página completa en el periódico *El Tiempo* con el título "El país necesita un archivo fílmico", cuyo autor fue Jorge Nieto (1943-2012), quien al lado de Isadora de Norden lideró a un grupo de personalidades del cine y la cultura que en junio de 1979 creó la Fundación Cinemateca Colombiana, entidad continuadora del trabajo de las anteriores instituciones, mientras que el Estado permanecía ausente de estas iniciativas. Gracias a la Fundación Cinemateca Colombiana se recuperaron títulos como *Alma provinciana* (1926) y se empezó a documentar la historia de los autores de cine nacional y del desarrollo, en asocio con la Cinemateca Distrital, de los *Cuadernos de Cine Colombiano*, publicación monográfica en sus comienzos que hasta hoy se ha mantenido, en su nueva época, como la más importante de las publicaciones periódicas sobre la historia del audiovisual nacional.

«Fue Jorge Nieto, quien al lado de Isadora de Norden, lideró a un grupo de personalidades del cine y la cultura que en junio de 1979 creó la Fundación Cinemateca Colombiana, entidad continuadora del trabajo de las anteriores instituciones, mientras que el Estado permanecía ausente de estas iniciativas.»

Los estados miembros de la Unesco pusieron de manifiesto la trascendencia de las imágenes en movimiento en la Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las

Imágenes en Movimiento, promulgada en Belgrado el 27 de octubre de 1980, porque...

... son una expresión de la personalidad cultural de los pueblos y que, debido a su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, forman parte integrante del patrimonio cultural de una nación.

Considerando que las imágenes en movimiento son nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual, y en las cuales se refleja una parte importante y cada vez mayor de la cultura contemporánea, considerando que las imágenes en movimiento son también un modo fundamental de registrar la sucesión de los acontecimientos, y que por ello constituyen, debido a la nueva dimensión que aportan, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos, así como de la evolución del universo (Unesco).

Veinticinco años después, en 2005, la Unesco instituyó el Día del Patrimonio Audiovisual, en conmemoración de la primera ocasión en que se hizo pública esta Recomendación. Tales políticas supranacionales han sido argumentos que han servido para justificar y respaldar la labor de los funcionarios gubernamentales, gracias a los cuales se ha promovido la promulgación de leyes y programas de recuperación del patrimonio audiovisual por parte del Estado.

«En 2005, la Unesco instituyó el Día del Patrimonio Audiovisual, en conmemoración de la primera ocasión en que se hizo pública la recomendación de su conservación.»

En 1982, a instancias de la Intercol, sucesora de la Esso Colombiana Limited, se dio comienzo a la duplicación a película de seguridad (*safety film*) de los más de 52.000 metros de película en nitrato de celulosa del Archivo Histórico Cinematográfico de los Acevedo, el principal archivo fílmico del país, que cubre registros desde 1915 hasta 1955, porque como ya se anotó, gracias a los Acevedo las primeras producciones de los Di Domenico se salvaron de la destrucción material y del olvido de los años.

«En 1982, a instancias de la Intercol, sucesora de la Esso Colombiana Limited, se dio comienzo a la duplicación a película de seguridad (*safety film*) de los más de 52.000 metros de película en nitrato de celulosa del Archivo Histórico Cinematográfico de los Acevedo, el principal archivo fílmico del país.»

Por fin, en 1986, una entidad pública recogió la iniciativa privada: la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine). A instancias de esta institución, que era por entonces una dependencia del Ministerio de Comunicaciones, se creó la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, organización sin ánimo de lucro, de participación mixta –privada y pública–, con el propósito de unificar y fortalecer los esfuerzos dispersos y de comprometer a otras entidades en la tarea de rescatar la memoria audiovisual del país. Participaron en la creación de la entidad, por el sector público, la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), remplazada

a su liquidación en 1993 por el Ministerio de Comunicaciones, y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT); por el sector privado, Cine Colombia S.A., la Fundación Rómulo Lara y el Cine Club de Colombia. En 2002 se integró el Ministerio de Cultura, en sustitución del Ministerio de Comunicaciones, y cuatro años después, en 2006, al Instituto Distrital de Cultura y Turismo lo remplazó la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte; además, como resultado de un convenio interinstitucional, la Radio Televisión Nacional de Colombia (RTVC) cuenta con un representante en la Junta Directiva de la entidad. Desde 1988, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano representa al país en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).

«Por fin, en 1986, una entidad pública recogió la iniciativa privada: la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine).»

También en 1986, en la ciudad de Barranquilla, un grupo de personas creó la Fundación Cinemateca del Caribe, que se ha mantenido activa a pesar de muchos altibajos, con presencia en las labores de conformación de un archivo audiovisual de la costa caribe colombiana.

Al despuntar la década de los noventa, el hecho más destacado para la conservación provino de la promulgación del ordenamiento constitucional que se conoce como Constitución Política del 91, pero que sólo tendría desarrollo práctico con la Ley 397 de 1997, que en su artículo 12, parágrafo único, compromete al estamento público a velar por “la recuperación, conservación y

preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento” (República de Colombia, 1997). En la redacción de este articulado estuvo presente la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, así como, en general, en la legislación e implementación de la política y de las acciones que mediante convocatorias y estímulos realiza el Estado colombiano, en cumplimiento del ordenamiento legal y constitucional.

Desde 2004, gracias al impulso proporcionado por el marco legal de la Ley 814 de 2013, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano desarrolla el programa Fortalecimiento del Patrimonio Audiovisual Colombiano, que recibe aportes anuales del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) con el fin de llevar a cabo actividades en las áreas de conservación, preservación y acceso que han dinamizado la gestión de los acervos que custodia la entidad.

«Desde 2004, gracias al impulso proporcionado por el marco legal de la Ley 814 de 2013, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano desarrolla el programa Fortalecimiento del Patrimonio Audiovisual Colombiano, que recibe aportes anuales del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC)»

En cumplimiento de la legislación vigente sobre el depósito legal de las obras cinematográficas reconocidas como obras de producción nacional, desde 2008 la Fundación Patrimonio

Fílmico Colombiano certifica, mediante verificación técnica, el estado de integridad de los materiales entregados con esa finalidad y se encarga de su conservación, en el marco de un convenio interinstitucional con el Ministerio de Cultura, por intermedio de la Biblioteca Nacional de Colombia.

OTRAS INICIATIVAS PRIVADAS PARA EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL

Otras iniciativas privadas de acopiar materiales con fines de archivo surgieron en los años noventa e implementaron campañas de recolección de materiales, entre las cuales se cuentan el Archivo Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca y la Fundación Caucana del Patrimonio Intelectual.

En los largometrajes *Roa* (Andi Baiz) y *De rolling por Colombia* (Harold Trompetero), ambos del año 2013, se integraron a la propuesta narrativa imágenes de archivo adquiridas y licenciadas para estos fines por sus productores. De la *Semana de la democracia* (Acevedo e Hijos, 1945), que recoge algunos de los acontecimientos alrededor de la proclamación como candidato a la Presidencia de la República de Jorge Eliécer Gaitán, se sustituyó para una secuencia, mediante composición digital, la figura del líder liberal por la del actor que lo interpreta en *Roa*.

En *De rolling por Colombia*, las imágenes de archivo de *Halcones de la ruta* (Enrique Olaya Ospina, 1956), en blanco y negro, sirven de transición para las partes del filme en que se recrea una transmisión radial de una Vuelta a Colombia en bicicleta. Precisamente, en *Halcones de la ruta* se pueden observar los aspectos más importantes de la sexta Vuelta a Colombia en bicicleta.

Con estos ejemplos de largometrajes colombianos de reciente producción, estrenados en las salas de cine, se demuestra cómo las imágenes de archivo se han incorporado a la expresión audiovisual contemporánea, a cargo de nuevas generaciones que desde el ámbito privado las intervienen para beneficio y disfrute de un público que ha avanzado en la valoración de la memoria audiovisual, que le es propia, gracias a la participación cada vez mayor del estamento público.

«Largometrajes colombianos de reciente producción, estrenados en las salas de cine, demuestran cómo las imágenes de archivo se han incorporado a la expresión audiovisual contemporánea.»

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

+ Barbieri, T. de. "Los ámbitos de acción de las mujeres". *Revista Mexicana de Sociología* 53, n.º 1 (1991): 203-224.

+ Casa Cinematográfica Colombia. *Cine Colombia*, n.º 1 (1924). Franco Díez, G. *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín, 1900-1930*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

+ Martínez Pardo, H. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina, 1978.

+ Mora Forero, C. I. y A. M. Carrillo. *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003.

+ Nieto, J. "El país necesita un archivo fílmico". *El Tiempo*, 4B, 11 de agosto de 1978.

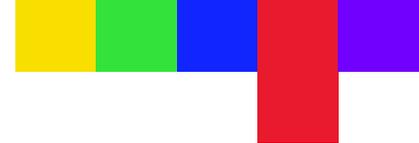
+ Nieto, J. "Historia de los archivos fílmicos". En Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Memorias Primer Encuentro de Archivos Audiovisuales de Colombia* (1-6). Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2004.

+ Serrano, E. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.

+República de Colombia. Ley 397 de 1997 (7 de agosto). Recuperado de: <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=337> (2015-10-05).

+República de Colombia. Ley 814 de 2013 (2 de julio). Recuperado de: <http://actualicese.com/normatividad/2003/leyes/L814-03.htm> (2015-10-05).

+Unesco. *Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento*. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (2015-10-05).



► JULIÁN DAVID CORREA R.

Cinemateca de Bogotá: la construcción de una memoria crítica.

*Las ciudades no existen,
existen los ciudadanos que las habitan.*

Resumen / La Cinemateca Distrital de Bogotá nació animada por un mandato de conservación, divulgación, promoción del patrimonio fílmico. En los cuarenta años que lleva en funcionamiento ha asumido mediante diversas acciones esta responsabilidad. Este artículo muestra los principales hitos de esta entidad en el tiempo, su articulación con otras instituciones y su capacidad de incorporar los nuevos medios para ampliar su radio de acción. Esta gestión proactiva y continuada le ha permitido crear públicos y transformar miradas.

¿PARA QUÉ PRESERVAR NUESTROS PATRIMONIOS? ¿Para qué sirve nuestro trabajo? El patrimonio sólo tiene sentido cuando sale de las urnas, cuando los ciudadanos se apropian de él y le dan vida, cuando la inserción de estos bienes en el cuerpo social conduce a la reflexión, al desarrollo de la creatividad y de una mirada crítica, cuando el conocimiento del patrimonio lleva al descubrimiento de las propias identidades y a la creación de nuevos patrimonios.

Quiero iniciar esta charla agradeciendo la invitación que me han extendido los organizadores de esta XIX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado "Ojos abiertos, oídos despiertos. Patrimonio audiovisual como fuente de análisis histórico". Son espacios como éste los que ayudan a mantener vivo y en constante transformación el patrimonio colombiano.

Comenzaré esta charla con una conclusión: la preservación de nuestro patrimonio sólo tiene sentido si ese patrimonio se hace vivo y conduce a una lectura activa de nuestras realidades. Como a veces vale la pena hacerle caso a Alfred Hitchcock, voy a seguir desordenando la estructura dramática de Aristóteles y a continuar esta conversación con una lista que será la segunda conclusión de este texto; voy a enumerar las labores de la Cinemateca Distrital que fomentan la apropiación del patrimonio audiovisual de la humanidad:

1. Preservación de títulos del cine colombiano e internacional en material fotoquímico en la filmoteca, y preservación de películas y documentos en todo tipo de soportes en la Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales (Becma).

2. Sensibilización de ciudadanos ante el patrimonio audiovisual. Formación especializada para creadores, formadores, gestores y preservadores por medio de programas de formación.

3. Circulación del patrimonio audiovisual a través de proyecciones en nuestra sala principal, en salas asociadas de Bogotá y en salas aliadas de Colombia y el mundo.

4. Creación de nuevos patrimonios por medio de becas y procesos de formación.

5. Apoyo al desarrollo de archivos fílmicos de otras personas e instituciones mediante una beca anual de gestión de archivos.

6. Investigación, preservación y circulación de nuevos patrimonios de los barrios de Bogotá a través del programa Videoteca local.

7. Desarrollo de investigaciones y circulación del patrimonio por medio de publicaciones en papel, en cajas de video y en internet.

HISTORIA Y ESTRATEGIAS DE LA CINEMATECA DISTRITAL DE BOGOTÁ.

Cuatro son los pilares de toda cinemateca: la preservación (a través de una filmoteca, videoteca o mediateca), la circulación del patrimonio por medio de proyecciones, la formación de públicos y realizadores, y el desarrollo de investigaciones y publicaciones. Muchos saben que la Cinemateca Distrital nació en 1971, siguiendo el modelo de la Cinemateca Francesa fundada en 1936, y que

desde entonces es un lugar donde se preserva y desde donde circula el patrimonio cinematográfico de la humanidad. Es un hecho conocido que desde 2011 la Cinemateca Distrital también es la Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes de Bogotá (Idartes, dependencia de la Alcaldía Mayor de Bogotá) y que gracias a formar parte de esta institución sus fortalezas se han multiplicado.

Las cuatro acciones básicas de toda cinemateca (preservación, circulación, formación e investigación) son las columnas que sostienen la labor de la Cinemateca de Bogotá. Colombia no es Francia, por supuesto, y en el caso de nuestra cinemateca, a sus estrategias originales se sumaron otras tareas que pueden resumirse diciendo que desde hace décadas la Cinemateca Distrital es la dependencia de la Alcaldía¹ para el desarrollo de políticas públicas que buscan la evolución del cine. Un buen ejemplo de este papel es que en 1994, tras el final de Focine², la Cinemateca inició su programa de convocatorias que ha tenido logros tan destacados como que el cortometraje *Leidi* (Simón Mesa), realizado con recursos de una beca del 2013, ganara la Palma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes de 2014, la primera obtenida por una película colombiana.

«Las cuatro acciones básicas de toda cinemateca (preservación, circulación, formación e investigación) son las columnas que sostienen la labor de la Cinemateca de Bogotá.»

La Cinemateca Distrital, que también es la Gerencia de Artes Audiovisuales del Idartes, ha desarrollado las siguientes estrategias desde el año 2012:

1. PRESERVACIÓN: FILMOTECA Y BECMA

Esta es la primera razón por la que se crea una cinemateca. Nuestra Cinemateca también se fundó con esta misión: cuando en 1985 Rodrigo Vidal encontró en Cali seis latas oxidadas con el largometraje silente *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1926), lo entregó a la Cinemateca Distrital para su preservación, y a partir de esta decisión la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano pudo restaurarlo unos años después. A lo largo de cuatro décadas, en la Cinemateca se ha desarrollado una filmoteca con material fotoquímico y una mediateca que se conoce como Becma (Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales), mediateca que incluye todo tipo de soportes magnéticos y digitales para imágenes en movimiento, además de libros, revistas, afiches y archivos sonoros, entre otros. La Becma cuenta con cerca de 50.000 unidades de información y nuestra filmoteca tiene 2.052 latas (645 latas de cine colombiano y 1.407 latas de cine internacional). El enriquecimiento de estos acervos está en continuo crecimiento: en los últimos cuatro años hemos adquirido 1.273 documentos impresos y obras audiovisuales, que cualquier persona que se acerque a nuestra sede principal puede consultar.

2. PROGRAMACIÓN DE LAS SALAS, GENERACIÓN DE CONTENIDOS Y FORTALECIMIENTO A SALAS ASOCIADAS

Muestras y festivales que facilitan el acceso de los ciudadanos al patrimonio audiovisual y que reflejan la diversidad del cine: un hecho social que es arte, industria y expresión ciudadana. La Cinemateca fortalece el desarrollo de salas del circuito alternativo y genera muestras de cine que circulan por esas salas en Bogotá, en Colombia y en otros países. La red de salas asociadas a la Cinemateca en Bogotá, iniciada en el año 2012, suma un centenar de pantallas en 16 localidades.

3. FORMACIÓN

La Cinemateca trabaja por la formación de constructores de cultura, tanto creadores y gestores como público, a través de foros, talleres, seminarios y conferencias. Igualmente, ofrece espacios de formación para todo tipo de personas: desde ciudadanos en general hasta públicos especializados. Cada año lleva a cabo dos seminarios internacionales de formación, dirigidos a preservadores. En 2015 esos eventos fueron el "Taller de estrategias para la salvaguardia de colecciones sonoras", a cargo de la mexicana Perla Olivares, y el "Taller de restauración fílmica digital", dirigido por el italiano Paolo Tossini, quien además nos asesoró para el diseño del área de preservación del nuevo edificio de la Cinemateca, que se empezó a construir este año.

4. DESARROLLO DE INVESTIGACIONES Y PUBLICACIONES

La Cinemateca fomenta la reflexión sobre nuestro patrimonio por medio de investigaciones y publicaciones que se realizan en

papel, cajas de video e internet. Hemos consolidado tres colecciones en papel: Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época, Becas y Catálogos Razonados.

5. TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y LAS COMUNICACIONES (TIC)

El cine es TIC. La Cinemateca publica en nuevos medios, cuenta con becas para proyectos de ventanas convergentes y nuevas tecnologías, y lleva a cabo programas de formación como los seminarios transmedia, entre otras acciones.

6. CINEMATECA RODANTE: ESTRATEGIA DE INTERVENCIÓN INTEGRAL Y TERRITORIAL EN LAS LOCALIDADES PARA EL DESARROLLO AUDIOVISUAL

En 2012 se inició la estrategia Cinemateca Rodante, un conjunto de programas dirigido a las localidades de Bogotá. Actividades con vocación territorial que parten de diagnósticos previos y que ofrecen programas de preservación (Videoteca Local) y formación en diferentes formas de cinematografía, cineclubismo y emprendimiento.

7. ESTÍMULOS ECONÓMICOS A TRAVÉS DE CONVOCATORIAS PÚBLICAS

Desde 1994, la Cinemateca ha hecho convocatorias para financiar la creación audiovisual, pero desde que la Cinemateca forma parte de Idartes esas convocatorias han crecido en modalidades y recursos: hoy en día, las convocatorias de la Cinemateca Distrital pertenecen al Programa Distrital de Becas y Estímulos, y entregan recursos para obras de ficción, animación y documentales, becas de investigación y circulación, entre otros. Se promueve

el intercambio internacional y se cofinancian proyectos de organizaciones que trabajan por el desarrollo audiovisual. En el año 2013 creamos la Beca de Gestión de Archivos Audiovisuales, que ha apoyado los archivos de Fernando Restrepo Castañeda (2013), del "Negro" Posada (Fundación Cinex, 2014), y de los primeros documentales del Movimiento Agrario y Movimiento Indígena, Campesinos y Planas, de Rodríguez y Silva, de la Fundación Cine Documental e Investigación Social (2015).

«Desde que la Cinemateca forma parte de Idartes esas convocatorias han crecido en modalidades y recursos: hoy en día, las convocatorias de la Cinemateca Distrital pertenecen al Programa Distrital de Becas y Estímulos, y entregan recursos para obras de ficción, animación y documentales, becas de investigación y circulación, entre otros.»

8. POLÍTICAS PÚBLICAS PARA EL DESARROLLO AUDIOVISUAL

La Cinemateca acuerda el diseño de acciones, instrumentos y políticas públicas para el desarrollo audiovisual, de manera coordinada con la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD), todo el Idartes, el Consejo Distrital de Artes Audiovisuales, los sectores audiovisuales de Bogotá y organizaciones gubernamentales. Dentro de esta estrategia se destacan dos grandes logros de los últimos cuatro años: la creación de la Comisión Fílmica de Bogotá (CFB), formalizada con el Decreto 340 de 2014,

y la creación de la nueva Cinemateca de Bogotá (que empezó a construirse a finales del 2015). En el área específica del patrimonio, junto con el Ministerio de Cultura, el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC) y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), hemos creado la Mesa de Patrimonio Audiovisual. Este año obtuvimos el aval del IDPC y del Consejo Distrital de Patrimonio para diseñar un plan especial de salvaguarda (PES) que permitirá que la Cinemateca ingrese como espacio cultural a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de Bogotá (LRPCI), de conformidad con el Decreto 2941 de 2009 y la Ley 1185 de 2008.

«Dos grandes logros de los últimos cuatro años: la creación de la Comisión Fílmica de Bogotá (CFB), formalizada con el Decreto 340 de 2014, y la creación de la nueva Cinemateca de Bogotá.»

Todas estas estrategias son una manera de generar nuevos patrimonios y de mantener vivo y al acceso nuestro patrimonio audiovisual.

1971 A 2001 EN LA CINEMATECA DISTRITAL:

DIVERSOS CAMINOS DE ACCESO AL PATRIMONIO

Las primeras muestras de la Cinemateca presentaron el cine de Chaplin, comedias del *slapstick*, clásicos franceses y otros materiales obtenidos por medio de instituciones como el Museum of Modern Art (MoMA) y las embajadas de diversos países, además

de distribuidoras privadas interesadas en un cine diverso y de reconocidos valores artísticos. Estas muestras de cine con frecuencia estaban acompañadas por conferencias y por documentos informativos.

«Las primeras muestras de la Cinemateca presentaron el cine de Chaplin, comedias del *slapstick*, clásicos franceses y otros materiales obtenidos por medio de instituciones como el *Museum of Modern Art* (MoMA) y las embajadas de diversos países.»

En 1973, la Cinemateca realizó la primera muestra de cine colombiano de la historia del cine nacional: "Cine colombiano 1950-1973", que contó con un emblemático catálogo. Ese catálogo llevaba en su portada la imagen más famosa del documental *Chircales*: la del niño rubio que carga ladrillos a la espalda. *Chircales*, de Rodríguez y Silva, es la primera cinta colombiana con una amplia participación y premios en festivales internacionales (Leipzig y Oberhausen, entre otros). En 1974, la Cinemateca Distrital publicó el primer libro de una larga lista de títulos: *Crónicas de cine*, de Hernando Valencia Goelkel, quien fue uno de los fundadores de la revista *Mito* y de la Cinemateca. Este libro, en el que se recogía una selección de críticas editadas entre 1959 y 1974, es un importante paso en la construcción de una crítica de cine en Colombia.

En 1981 se inició la publicación de los *Cuadernos de Cine*

Colombiano. Hasta 1988 se editaron 25 *Cuadernos*, con el apoyo de Focine. Retrospectivamente, se puede ver que esos primeros 25 *Cuadernos* son la colección más importante entre las publicaciones que en sus primeros 15 años de trabajo realizó la Cinemateca: aunque esos *Cuadernos* se centraron en el homenaje y no tuvieron una amplia distribución, son publicaciones que preservan la memoria del cine nacional; son títulos que todos atesoramos.

El mismo año en que se inician los *Cuadernos*, en 1981, se pone en servicio la biblioteca de la Cinemateca (la actual mediateca Becma), con 600 libros y revistas especializadas. El archivo gráfico de la Cinemateca contaba en ese momento con 350 afiches y 700 fotografías de cine colombiano y latinoamericano. Ambos ejercicios: el de investigar y publicar, y el de poner al acceso del público una amplia colección de soportes de la memoria audiovisual, cumplen con una misma misión.

El cine colombiano de los años setenta se caracterizó por un discutible instrumento estatal que buscaba fomentar el desarrollo del cine: el "sobreprecio", que nació con la Resolución 315 de 1972 de la Superintendencia de Precios. Gracias al sobreprecio se realizaron alrededor de 600 cortos (439 documentales). En 1982, para reflexionar sobre el fenómeno de los cortometrajes del sobreprecio, la Cinemateca publicó el libro *El cortometraje del sobreprecio*, de Carlos Álvarez. En la filmoteca de la Cinemateca tenemos la colección más completa que se conserva de las obras de este periodo.

«En 1982, para reflexionar sobre el fenómeno de los cortometrajes del sobreprecio, la Cinemateca publicó el libro *El cortometraje del sobreprecio*, de Carlos Álvarez.»

En los primeros 30 años de la Cinemateca, otras importantes publicaciones periódicas fueron la revista *Cinemateca* (1977-2000) y el boletín *Súper 8* (1984-1986).

2001: NUEVAS FORMAS DE ACCESO Y LOS CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO DE LA NUEVA ÉPOCA

En el año 2001, la Cinemateca Distrital cumplió 30 años “Descubriendo miradas”, como dijimos en aquel entonces. En ese año se inició un proceso que renovó el concepto de lo que la Cinemateca entendía como cine³ y de lo que sus publicaciones, proyecciones y programas de formación debían ser. Así mismo, se decidió crear una colección que representara la labor de la Cinemateca y su compromiso con el desarrollo del cine colombiano. El título que entonces se escogió fue el de Cuadernos de Cine Colombiano, por su relevancia histórica, por la claridad del compromiso expresada en su título y por su conexión con los clásicos *Cahiers du Cinema*, que habían inspirado el nombre original de la colección; sin embargo, a pesar de ese homenaje, los Cuadernos de Cine Colombiano de la nueva época poco tenían que ver con las 25 publicaciones de la década de los ochenta.

«En 2001 se inició un proceso que renovó el concepto de lo que la Cinemateca entendía como cine y de lo que sus publicaciones, proyecciones y programas de formación debían ser.»

En el mismo periodo de nacimiento de los Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época se creó la página web de la Cinemateca (www.cinematecadistrital.gov.co) y se publicó un CD ROM sobre la historia del cine colombiano y de la Cinemateca de 1971 a 2001⁴. Tras 30 años en la Cinemateca, era claro que los nuevos medios para la creación y la memoria existían, y se buscó la manera de aprovecharlos.

Los primeros cinco Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época marcaron la pauta en diseño y contenidos de lo que desde entonces ha venido sucediendo con nuestra colección insignia. El desarrollo de su imagen tomó un año, y la construcción de sus contenidos, dos. En 2003 se imprimieron los cinco primeros números, que en todo sentido indicaron el camino de la colección: Balance argumental (N.º 1), Acevedo e hijos (N.º 2), Víctor Gaviria (N.º 3), Rostros y rastros (N.º 4) y Balance documental (N.º 5).

«Los primeros cinco Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época, marcaron la pauta en diseño y contenidos de lo que desde entonces ha venido sucediendo con nuestra colección insignia.»

En los primeros cinco números de los Cuadernos se desarrolló una propuesta que define en varios sentidos las labores de la Cinemateca: nos ocupamos de preservar la escritura de imágenes en movimiento ("cinematografía"), sin importar si se escribe para la gran pantalla o para cualquier otra pantalla; creemos en las obras y la voz de quienes cuentan con formación académica y vasta experiencia, pero también creemos en el talento de los más jóvenes, fomentamos la diversidad y no le tenemos miedo a las contradicciones: "Estos Cuadernos, como el cine nacional, plantean constantes contradicciones y existen gracias al compromiso de sus autores: no hemos buscado construir una sola versión de los hechos de nuestro cine ni una 'historia oficial', sino una memoria y una reflexión caracterizadas por las preguntas de los protagonistas (...). La existencia de estos cinco Cuadernos nos llena de orgullo, tanto por la calidad de su diseño y contenido como por la riqueza de sus perspectivas. Para la nación de naciones que es Colombia, nada mejor que una memoria diversa y capaz de representar su multiplicidad"⁵.

«Creemos en las obras y la voz de quienes cuentan con formación académica y vasta experiencia, pero también creemos en el talento de los más jóvenes, fomentamos la diversidad y no le tenemos miedo a las contradicciones»

Tras más de una década, la colección Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época ha conservado su forma y su espíritu, y se ha fortalecido de diferentes maneras, entre las que se incluyen la participación del Ministerio de Cultura y su existencia en internet.

2012: LOS CATÁLOGOS RAZONADOS, LA COLECCIÓN BECAS, PUBLICACIONES EN VIDEO Y EN INTERNET

En el año 2005, la Cinemateca inició su programa de becas de investigación. Los dos últimos títulos de esta colección, que en el año 2013 reformulamos en términos de producto editorial, son Cine colombiano: cánones y discursos dominantes, de Pedro Zuluaga, y Poéticas de la resistencia⁶, de Pablo Mora. Ambos libros, junto con otros 14 títulos, pueden consultarse en internet.

En muchos sentidos, la labor de investigación y circulación a través de obras editoriales de una cinemateca se parece a la de una editorial independiente, o por lo menos de una editorial que pretende serlo. Decía Pierre Bourdieu que existen dos clases de editoriales: las de ciclo corto, que buscan retornos inmediatos de la inversión, y que para lograrlo minimizan los riesgos al adaptarse a las demandas de los mercados, aunque eso significa con frecuencia la rápida obsolescencia de sus productos, y "las empresas con un ciclo de producción largo, fundado en la aceptación del riesgo inherente a las inversiones culturales"⁷. Las primeras editoriales satisfacen los gustos del mercado, de los lectores existentes, y las segundas transforman el mercado, crean

lectores con nuevos intereses y hacen accesible el patrimonio cultural de la humanidad. Ese proceso de transformar lectores es, como muchos otros que lleva a cabo la Cinemateca, un proceso de formación de público, al que no entendemos como consumidores de cultura sino como ciudadanos activos y críticos.

«En muchos sentidos, la labor de investigación y circulación a través de obras editoriales de una cinemateca se parece a la de una editorial independiente.»

En el 2013 creamos la colección Catálogos Razonados, cuyos cuatro primeros títulos reflejaron las prioridades de la Cinemateca en cuanto a preservación y circulación de nuestro patrimonio: Daupará⁸, Ciclo Rosa, CICLA y Artes mediales⁹. La Cinemateca Distrital de Bogotá existe para preservar, celebrar y explorar la diversidad de la humanidad.

«En el 2013 creamos la colección Catálogos Razonados, cuyos cuatro primeros títulos reflejaron las prioridades de la Cinemateca en cuanto a preservación y circulación de nuestro patrimonio.»

La Cinemateca Distrital también realiza publicaciones en internet y en video: desde el año 2003 se creó la página de la Cinemateca (www.cinematecadistrital.gov.co), los últimos libros que se imprimieron en papel también se publicaron en PDF para

descarga gratuita desde internet. En el año 2012 se hizo un experimento que por sus costos no hemos podido continuar: crear libros electrónicos con los Cuadernos 17A y 17B sobre cine y video indígena: Del descubrimiento al autodescubrimiento. Un libro electrónico es un espacio en internet que aprovecha su presencia en línea: es una obra multimedial e hipertextual. Los Cuadernos electrónicos dedicados al cine y al video indígena colombiano no son archivos planos, son espacios que dan acceso a los mismos textos de las publicaciones en papel, junto con videos, archivos de audio y vínculos a páginas de internet que enriquecen la navegación¹⁰.

«Los Cuadernos electrónicos dedicados al cine y al video indígena colombiano no son archivos planos, son espacios que dan acceso a los mismos textos de las publicaciones en papel, junto con videos, archivos de audio y vínculos a páginas de internet que enriquecen la navegación.»

Desde diciembre de 2012 comenzó el proceso de reformular la página de la Cinemateca Distrital, un espacio que lanzaremos este 30 de octubre y que entre otros servicios contará con información completa de las programaciones de la Cinemateca (tanto en su sede principal como en espacios asociados), información de las convocatorias y procesos en curso, una mediateca virtual que tendrá todo el fondo editorial de la Cinemateca, junto con otros libros y revistas digitalizados, afiches, fotos, archivos de

audio y películas; será una página en la que se ofrecerán programas de formación en línea a través del aplicativo Moodle. En este mismo periodo en que hemos acabado de crear la Comisión Fílmica de Bogotá hemos formulado su página (www.filmimgobogota.gov.co), un espacio que aunque tiene por objetivo primario ser un espacio de servicio a productores audiovisuales, es en sí misma el resultado de varias investigaciones que aportan nuevos soportes para hacer visible nuestro patrimonio: la página incluye un directorio con 200 sitios y sus fotografías.

En el año 2008 se inició un conjunto de publicaciones tecnológicamente impensable cuando se creó la Cinemateca: las colecciones de video. La primera selección de este tipo la publicó la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), con el apoyo de la Cinemateca Distrital, que en ese momento formaba parte de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (dependencia de la Alcaldía de Bogotá que aparece como patrocinadora de la caja). La estuenda Colección Cine Silente Colombiano, de la FPFC, incluye filmes producidos en el país de 1915 a 1933, y tres documentales contemporáneos sobre ese periodo: Garras de oro (1926), Manizales City (1925), Bajo el cielo antioqueño (1925), Alma provinciana (1926), Archivo histórico cinematográfico de los Acevedo (1915-1933), Acevedo y hijos: por un arte propio (2006), La tragedia del silencio (1924), Los Di Domenico: pioneros del cine colombiano (2006), Madre (1924), Aura o las violetas (1924), Como los muertos (1925), 1897-1937: cuatro décadas de cine silente en Colombia (2006), El amor, el deber y el crimen (1926).

En 2011, la Cinemateca Distrital de Bogotá cumplió cuatro

décadas "Transformando miradas", como hemos empezado a decir desde hace cuatro años, y la FPFC cumplió 25. Con ese motivo se publicó la caja 40/25: joyas del cine colombiano, que reunió 16 filmes, una variopinta muestra del cine nacional que incluye títulos realizados de 1930 a 2012, y que abarca tanto materiales patrimoniales de la FPFC y la Cinemateca, como cintas financiadas por medio de las convocatorias de la Cinemateca.

«En 2011, la Cinemateca Distrital de Bogotá cumplió cuatro décadas "Transformando miradas", como hemos empezado a decir desde hace cuatro años.»

En el año 2013, con la FPFC y por primera vez con Proimágenes Colombia, se publicó una caja de películas: Dunav Kuzmanich (1935-2008), el director chileno en el cine colombiano.

Una publicación en video especialmente interesante para esta XIX Cátedra de Historia dedicada al patrimonio audiovisual como fuente de análisis histórico es Movimientos sociales a través del cine colombiano. En el año 2012 le preguntamos a la FPFC en qué medida las imágenes en movimiento del país representan sus movimientos sociales (los movimientos por los derechos de la mujer, movimientos campesinos, estudiantiles, etc.); la respuesta audiovisual a esta pregunta se presentó en abril de 2015 e incluye tres nuevos documentales sobre desarrollo histórico de los movimientos sociales desde la primera mitad del siglo XX. Estos tres documentales van acompañados de algunas obras completas que son emblemáticas en nuestro cine: una selección

de noticieros de la familia Acevedo (de 1929 a 1946), el documental Chircales (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972) y el argumental Canaguaro (Dunav Kuzmanich, 1981). En el desarrollo de esta investigación y de sus productos audiovisuales participaron Gustavo Becerra Jurado, Enrique Garzón y Rito Alberto Torres, entre otros.

En el año 2012 comenzó la publicación de dos colecciones de video que recogen los resultados de la estrategia Cinemateca Rodante: Videoteca Local y Cinemateca Rodante. Todas estas cajas incluyen una serie de títulos en DVD y un cuadernillo con la información básica de las obras seleccionadas.

La colección de películas Cinemateca Rodante tiene el nombre de la estrategia que le dio origen y recoge cortometrajes resultado de los talleres de formación para la creación. Videoteca Local, a su vez, es el programa de preservación de la estrategia Cinemateca Rodante, actividad a través de la cual se han venido recopilando las obras de los creadores audiovisuales de las 20 localidades de Bogotá en el periodo 2004-2015. Todo el material recogido forma parte de la colección de la mediateca Becma, y los mejores 50 a 55 trabajos que se encuentran cada año se publican en cajas de video para entregar a sus creadores, a bibliotecas públicas y a otras cinematecas.

Todas estas cajas se distribuyen nacional e internacionalmente para que sean parte de colecciones de universidades, centros culturales, bibliotecas públicas, miembros de la Red de Bibliotecas Iberoamericanas de Cine (Biblioci) y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), y algunas colecciones alimentan

programas de circulación de la Cinemateca, como Cine para exportar, Salas asociadas y Salas aliadas.

En el 2015 se lanzó una nueva generación de colecciones de video: Cine colombiano, una selección cuyo primer número está dedicado a Carlos Mayolo. Esta colección incluye filmes recientemente restaurados y digitalizados en alta definición, que se imprimen en Blu-ray y DVD, y cuenta con subtítulos en inglés y un cuadernillo bilingüe. Esta nueva colección es posible gracias a recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), a la labor de los equipos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Proimágenes Colombia y la Cinemateca Distrital¹¹.

«En el 2015 se lanzó una nueva generación de colecciones de video: Cine colombiano, una selección cuyo primer número está dedicado a Carlos Mayolo. Esta colección incluye filmes recientemente restaurados y digitalizados en alta definición, que se imprimen en Blu-ray y DVD, y cuenta con subtítulos en inglés y un cuadernillo bilingüe.»

Tras 44 años de historia, son muchos los caminos que los equipos de la Cinemateca han construido para poner al alcance de los ciudadanos nuestro patrimonio y para fomentar la creación de nuevos patrimonios. Esos caminos han aprovechado las tecnologías existentes en cada momento y son logros concretos de los que pueden disfrutar tanto historiadores y cinematografistas, como las personas curiosas que entienden que la vida

se enriquece por la exploración de las artes y de otras culturas. Son muchos los logros, pero también los retos: es necesario continuar preservando las obras y documentos de los que somos custodios, pero es necesario restaurar muchos materiales y transferir acetatos como los del sobreprecio a soportes que se puedan consultar, es necesario aclarar la situación de derechos de algunos títulos que se nos han entregado y preservamos, y se requiere, de manera coordinada con otras instituciones, crear una política de preservación y acceso al patrimonio audiovisual en la ciudad de Bogotá.

Para terminar, quiero compartir con ustedes la certeza de que el mundo sólo se transforma por nuestras acciones, y no por lo que decimos o por lo que dejamos reposar en nuestro pensamiento. El mundo cambia por nuestras acciones, pero creo que las acciones que respeto son el resultado de una reflexión que tiene en cuenta tanto nuestros sueños como nuestra historia. Todos los días, desde la Cinemateca Distrital de Bogotá, trabajamos para impulsar la creación de nuevos patrimonios, para preservar el patrimonio audiovisual de la humanidad y para hacer de ese patrimonio un tesoro vivo, capaz de iluminar nuevas opciones de país. Creo en el valor del patrimonio para descubrir quiénes somos y para transformar las miradas de los colombianos.

«El mundo cambia por nuestras acciones, pero creo que las acciones que respeto son el resultado de una reflexión que tiene en cuenta tanto nuestros sueños como nuestra historia. Creo en el valor del patrimonio para descubrir quiénes somos y para transformar las miradas de los colombianos.»

NOTAS

1. La Cinemateca siempre ha pertenecido a la Alcaldía, pero ha dependido de diferentes oficinas de la municipalidad: de 1971 a 1976 formó parte de la Secretaría de Educación; de 1976 a 2008 estuvo adscrita al Instituto Distrital de Cultura y Turismo; de 2009 a 2011 dependió de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, y desde 2011 es parte del Instituto Distrital de las Artes (Idartes).

2. Focine (Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia): fundada en 1978 y liquidada en 1993.

3. Se regresó al concepto original de la palabra "cine", que es la abreviatura de "cinematografía", de "escritura con imágenes en movimiento", sin importar si esas imágenes se captan en material fotoquímico, magnético o digital, o se hayan desarrollado para la pantalla grande o para cualquier otra pantalla.

4. CD ROM Descubriendo miradas: Historia del cine colombiano y de la Cinemateca Distrital (1971-2003): disco que incluye cronologías, biografías, selección de textos sobre el cine colombiano y una docena de cortometrajes financiados por las convocatorias de la Cinemateca, entre otros documentos.

5. Julián David Correa: Introducción al Cuaderno de Cine Colombiano – Nueva época N.º 5: Balance documental. Bogotá: Ed. Cinemateca Distrital – IDCT, 2003.

6. Ambos títulos se pueden descargar en PDF de: <http://www.idartes.gov.co/index.php/artesaudiovisuales-multimedia/625-ebooks/becas>-de-investigacion.

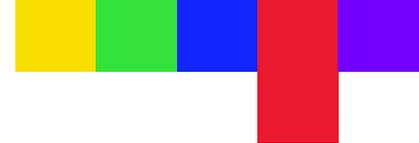
7. Pierre Bourdieu: Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Ed. Anagrama, 2002.

8. La Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará (en embera: *El poder de ver más allá*), la concibió en 2009 un grupo de comunicadores indígenas, activistas y documentalistas: Silsa Arias, del pueblo kankuamo, y Alcibiades Calambás, ligados a la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (Clacpi); Marta Rodríguez, de la Fundación Cine Documental; Carlos Gómez, de la Fundación Cineminga; Rossana Fuentes, del pueblo kankuamo, y Rosaura Villanueva y Daniel Maestre, del pueblo kankuamo, y Gustavo Ulcué, del pueblo nasa; Germán Ayala, de la Fundación Laboratorio Accionar, y Pablo Mora, documentalista. La Cinemateca se hizo socia del proyecto en el año 2013.

9. Ciclo Rosa: Muestra de cine LGBTI creada en 2001 por el Goethe Institut, el Instituto Pensar de la Universidad Javeriana y la Cinemateca Distrital, con la participación del Centro Colombo Americano de Medellín. Cicla: Cita con el Cine Latinoamericano, fundada en el año 2013 por la Asociación de Agregados Culturales de América Latina en Colombia y la Cinemateca Distrital. Artes Mediales: Catálogo en el que se presentan conferencias, ensayos y programaciones audiovisuales asociadas a los seminarios de narrativas transmedia realizados por la Cinemateca en 2013 y 2014. Los PDF de todos los catálogos se pueden descargar de: <http://www.idartes.gov.co/index.php/artesaudiovisuales-multimedia/496-ebooks/publicaciones>-2013.

10. Los libros electrónicos Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época (17A y 17B), Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento se encuentran en: <http://www.idartes.gov.co/index.php/cinematca-multimedia/282-ebooks/publicaciones-2012>.

11. Dos de los cortometrajes de la caja de películas Cine Colombiano Carlos Mayolo los preservó la Cinematca Distrital.



▶JUANA SUÁREZ

Digitalización de la serie de televisión *Yuruparí* (1983–1986).

El rescate como
herramienta de
investigación y
cuestionamiento.

Resumen / Este artículo resalta la importancia de la serie documental *Yuruparí* dirigida por la antropóloga Gloria Triana en la década de los 80, como un producto que en su momento rescató e hizo visible la diversidad del país, reflejando manifestaciones culturales indígenas, afrodescendientes y campesinas de distintas regiones. Aunque se han adelantado una serie de gestiones para su conservación y acceso al público, es necesario avanzar en este sentido para que se convierta en un patrimonio vivo.

LA SERIE DOCUMENTAL *Yuruparí* (1983-1986) es el registro audiovisual más importante que se ha hecho en Colombia sobre fiestas, tradiciones y costumbres populares de todas las regiones del país; en ella encontramos memoria cultural que abarca celebraciones religiosas, expresiones populares de la música, artes y oficios populares, al igual que homenajes a reconocidos creadores colombianos.

Yuruparí es el balance de temas culturales más completo que se ha hecho en formato audiovisual y único en su complejidad hasta la fecha. La serie se realizó entre 1983 y 1986 para difundir, a través de la televisión, la cultura popular de las regiones de Colombia y dar a conocer su inmensa riqueza cultural. Consta de 64 títulos, producidos por Focine y la Compañía de Informaciones Audiovisuales, y se ejecutó con la dirección de la antropóloga Gloria Triana, en ese entonces profesora de la Universidad Nacional. La producción contó con reconocidos profesionales del campo audiovisual, como los directores Fernando Riaño y Jorge Ruiz; los fotógrafos Vicky Ospina y Jorge Mario Múnera; los sonidistas Gustavo de la Hoz y Heriberto García, y los camarógrafos Jorge Cifuentes y Joaquín Villegas.

«*Yuruparí* es el balance de temas culturales más completo que se ha hecho en formato audiovisual y único en su complejidad hasta la fecha.»

A más de tres décadas de haberse emitido, el rescate de estos documentales sirve para ilustrar algunos de los retos que implican

la transferencia de materiales analógicos a formatos digitales, las exigencias de reformular procesos archivísticos simultáneos que no son menos importantes, como la catalogación, y la necesidad de replantear el acceso ante la profusión de medios digitales. En las líneas que siguen, se propone la complejidad de contenidos de esta serie como un modelo específico del rescate audiovisual como herramienta de investigación. Son ejemplo también de cuestionamientos necesarios de procesos de la preservación digital que implican decisiones técnicas, obtención de partidas financieras y claridad en los objetivos de ésta, tales como acceso, divulgación y apropiación de materiales por viejos y nuevos públicos.

Para entender dicha complejidad, hay que detenerse un poco más en la historia de *Yuruparí* y precisar otros detalles de su producción y contenido. La serie tuvo audiencia semanal durante los años de su producción y por lo menos dos títulos se proyectaron en salas de cine como cortometrajes de sobreprecio¹. El proyecto fue un recorrido por varias regiones colombianas e incluye filmaciones en Antioquia, Atlántico, Bolívar, Boyacá, Cauca, Caldas, Casanare, Cesar, Chocó, Córdoba, Cundinamarca, Guainía, La Guajira, Magdalena, Meta, Nariño, Putumayo, San Andrés y Providencia y Santander. Al visualizar los documentales hoy día, es posible hacer comparaciones con el estado actual de ese acervo cultural y lo documentado en la década de los

¹ En la historia del cine colombiano, se entiende como cortometraje de sobreprecio una serie de producciones fílmicas que proliferaron desde la promulgación del Decreto 879 de 1971. El sobreprecio era una cuota de pantalla con la que se buscaba incentivar los fondos para producción fílmica en general. En su artículo "El corto colombiano", Julián David Correa ofrece un acercamiento crítico a los logros y falencias de las producciones de sobreprecio.

ochenta, evidenciando la pérdida de tradiciones o transformaciones radicales por razones sociales y económicas, entre otras. En general, esos 64 documentales hablan de culturas afectadas dramáticamente por el periodo más intenso del conflicto armado en Colombia y sus consecuencias.

«En general, esos 64 documentales hablan de culturas afectadas dramáticamente por el periodo más intenso del conflicto armado en Colombia y sus consecuencias.»

De los 64 episodios, 36 los dirigió Gloria Triana y los 28 restantes estuvieron a cargo de otros directores. El listado de títulos permite apreciar la variedad de regiones captadas:

DOCUMENTALES DIRIGIDOS POR GLORIA TRIANA

1. *Angélica la Palenquera*
2. *Anoche me soñé un sueño*
3. *Así es mi pueblo*
4. *Bienvenido a la Vieja Providencia*
5. *Buscando el camino a...*
6. *Cantos en la mina Polonia Alegría*
7. *Cantos y danzas de vida y muerte*
8. *Carnaval del Diablo*
9. *Cerro Nariz, la aldea proscrita*
10. *Cuadrillas de San Martín*
11. *Cumbia sobre el río*

12. *Danzantes de males*
13. *Diablos y cucamas del Guamal*
14. *Dos caminos y una misma búsqueda*
15. *El aguacerito*
16. *El Cristo negro de Tadó*
17. *El milagro y las cargas*
18. *El retorno*
19. *Farnofelia currambera (Carnaval de Barranquilla)*
20. *Gaitas y tamboras de San Jacinto*
21. *Juegos y rondas infantiles de la Costa Atlántica y Pacífica*
22. *La marimba de los espíritus*
23. *Las farotas de Talaigua*
24. *Lo que nos dejó el pasado*
25. *Los cinco negritos*
26. *Los sabores de mi porro*
27. *Los últimos juglares y el nuevo rey*
28. *Minería del hambre*
29. *Mompox, el ocaso del oro y el barro*
30. *Negritos y blanquitos en carnaval*
31. *Pedro Flórez, llanero, músico y guerrillero*
32. *Pilanderas, farotas y tamboras*
33. *San Martín, tierra madre de leyenda*
34. *San Pacho, un santo blanco para un pueblo negro*
35. *Ser nazareno no es cualquier cosa*
36. *Una escuela, una vida y una lucha*

DOCUMENTALES DIRIGIDOS POR OTROS DIRECTORES

1. ¡Ay, sí, la guabina!
2. Carnaval de los Sibundoyes
3. De Boyacá en los campos
4. Desenterrando guacas
5. El Gualí
6. El ocaso de la atarraya
7. El país de los wayú
8. El santuario de Las Lajas
9. Festival del Burro
10. Furuquero llanero
11. Guambianos: Namuy Misag-Nuestra
12. Guambianos: Unguan Guapay
13. Guaqueros y arqueólogos
14. La banda de mi pueblo
15. La banda criolla
16. La ofrenda de las frutas
17. Leandro Díaz, compositor mágico
18. Los decimeros del agua
19. Los silleteros de Antioquia
20. Lunes de feria
21. *Mojigangas de los antiguos*
22. *Pablo Flórez, historia cantada del Sinú*
23. *Por los caminos reales*
24. *Ser llanero es tener llano*
25. *Tradiciones nariñenses*
26. *Tres artesanos de Pasto*

27. *Waunana: ceremonia de Benkuna*

28. *Waunana: el aguacerito*

Cabe destacar que la travesía por todas las regiones de Colombia para la realización del documental sucede en años en los cuales se acrecentó la violencia en algunas de estas zonas. Antes de que en la Constitución Política de 1991 se reconociera oficialmente el carácter pluriétnico y multicultural de Colombia como nación, *Yuruparí* ya había captado una geografía visual y cultural del país y sus poblaciones, ofreciendo un completo panorama de su diversidad. La serie constituye, entonces, una importante mirada antropológica a este patrimonio que sigue siendo un gran baluarte de la riqueza cultural colombiana. Se trata de un registro histórico en el que se da cuenta de aspectos culturales que han desaparecido y, en otros casos, sirve como medidor de transformaciones de éstos, pero siempre como una alerta a la necesidad de preservar patrimonio cultural tangible e intangible.

En muchos de los documentales hay trazos del origen de tradiciones, oficios, celebraciones a tiempos y espacios remotos que justo subrayan el capital simbólico de estos trabajos como patrimonio de la humanidad. Por ejemplo, en *Cuadrillas de San Martín* se establece la procedencia de esa celebración con la era medieval y se explica el derrotero de esa celebración y su entrada a los Llanos Orientales por medio del contacto con la cultura luso-brasileña. En el ámbito espacial, *La marimba de los espíritus* – por ejemplo– traza el origen de la marimba a leyendas africanas.

«Antes de que en la Constitución Política de 1991 se reconociera oficialmente el carácter pluriétnico y multicultural de Colombia como nación, Yuruparí ya había captado una geografía visual y cultural del país y sus poblaciones, ofreciendo un completo panorama de su diversidad.»

Además de conversaciones con líderes comunales y descripciones minuciosas de artes y oficios, entre las cintas de audio es posible encontrar entrevistas (muchas inéditas) a músicos y compositores que ocupan un lugar notable en un compendio cultural colombiano, hoy en día uno de los grandes baluartes para procesos identitarios. Entre ellos encontramos a músicos de Los Gaiteros de San Jacinto, Alejo Durán, Náfer Durán, Totó la Momposina, Pablo Flórez, Leandro Díaz, Pedro Flórez y Egidio Cuadrado. En las cintas de audio, entre mezcla final y descartes, es posible escuchar segmentos biográficos, anécdotas, sesiones pedagógicas sobre la fabricación de instrumentos y otros materiales, quizás únicos. Esta diversidad y complejidad de contenidos ha sido clave en la decisión de emprender el rescate de *Yuruparí* y la consideración de posibles medios de acceso a audiencias generales, a las comunidades allí representadas y a investigadores de varios campos.

Yuruparí corresponde a un periodo de cine hecho para televisión. Los documentales se filmaron en cinta de poliéster, 16 mm,

color. El sonido no era sincrónico y se captaba en cintas Ampex de ¼" que se operaban en máquinas Nagra. De estas últimas, entre mezclas de sonido final y descartes se conservan 764 cintas de 25" cada una; tales elementos de sonido, sumados al material de imagen, dan como resultado un complejo archivo de casi dos mil elementos. El trabajo tanto de Triana como de otros directores y equipos técnicos *in situ* en las regiones, la labor de un grupo de artistas, artesanos, líderes de comunidad, el énfasis en culturas afrodescendientes, indígenas y campesinas, al igual que el compendio de conocimiento cifrado en esos rollos y cintas, hacen que *Yuruparí* sea una serie de especial significado para la memoria cultural no sólo de Colombia sino de América Latina y el mundo, de gran vigencia en discusiones actuales sobre cultura. Por ende, el imperativo de recuperar imágenes y sonidos es un estímulo para ganarle la carrera a cualquier noción de obsolescencia técnica.

«El trabajo tanto de Triana como de otros directores y equipos técnicos *in situ* en las regiones, la labor de un grupo de artistas, artesanos, líderes de comunidad, el énfasis en culturas afrodescendientes, indígenas y campesinas,»

PROCESOS PRELIMINARES DE PRESERVACIÓN DE LA SERIE

Ante la disolución de Focine y de la Compañía de Información Audiovisuales Colombia, los derechos de la serie *Yuruparí* se transfirieron a Proimágenes Colombia y RTVC. Los soportes físicos están depositados en las bóvedas de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano². En 1990, la Compañía de Información Audiovisuales entregó en calidad de depósito a Patrimonio Fílmico las casi dos mil unidades de cine, video y sonido correspondientes a esta producción. Además del almacenamiento de estos materiales en condiciones controladas, Patrimonio Fílmico mantiene procesos de inventario de la totalidad de las unidades, tales como rollos de negativo en 16 mm, copias de exhibición en el mismo formato, cintas de sonido de ¼", bandas sonoras, premezclas, mezclas de sonido, descartes de las producciones y una colección de videos en Betacam SP que contienen copias de algunos de los títulos.

Tras el inventario de todos los materiales, se ha hecho verificación técnica de estado y contenido de gran parte de sus elementos y catalogación de las obras. Este material sirvió como base para la publicación del catálogo *Serie Yuruparí-20 años/Gloria Triana: tejedora de sueños con los hilos de la ciencia*, escrito por la antropóloga Ligia Echeverri y editado por la Universidad Nacional y Proimágenes Colombia en 2003, con motivo de los 20 años de la producción de la serie.

.....

² De aquí en adelante, Proimágenes y Patrimonio Fílmico.

En el año 2000, el Ministerio de Cultura produjo la *Maleta del Cine Colombiano*, proyecto que incluía cinco títulos de la serie, transferidos a Betacam digital y remasterizados para obtener copias en formato no profesional para multicopiado. En 2005, en el marco del Programa de Fortalecimiento del Patrimonio Audiovisual Colombiano, que lidera la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, se incluyeron otros cinco títulos de esta serie para obtener másteres en video digital (telecines) a partir de negativos, incluyendo los créditos de producción en cada uno, ya que ningún negativo de los títulos los tenía. Así se obtuvieron los másteres con créditos de *Angélica la Palenquera*, *Farnofelia currambra*, *Carnaval del Diablo*, *Cantos y danzas de vida o muerte* y *Lunes de feria* (Regina Pérez y Juan Escobar, directores), proceso que se llevó a cabo en los laboratorios Churubusco Azteca en México.

«En el año 2000, el Ministerio de Cultura produjo la *Maleta del Cine Colombiano*, proyecto que incluía cinco títulos de la serie, transferidos a Betacam digital y remasterizados para obtener copias en formato no profesional para multicopiado.»

En 2012 y 2013, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano hizo la verificación técnica de más de 500 unidades, correspondientes a los materiales no utilizados en la edición final de los títulos (descartes). En 2014, la Fundación digitalizó las 764 cintas

de sonido como medida de preservación digital pero, dados los costos de los procesos digitales, sin ningún tipo de intervención técnica que mejore su calidad de reproducción.

INICIATIVAS ACTUALES DE PRESERVACIÓN Y DIVULGACIÓN

Proimágenes Colombia viene trabajando en forma activa y exitosa en la implementación y apoyo de proyectos de rescate y preservación del total de la serie *Yuruparí*. Los proyectos que se han emprendido dan cuenta de un caso significativo de rescate de patrimonio audiovisual, en el que se enfatiza en la necesidad de colaboración entre las entidades que adquirieron derechos patrimoniales o encargadas de su salvaguarda. Así mismo, dan fe de que se debe mantener un diálogo abierto y activo, con debates globales relacionados con retos del paso de lo analógico a lo digital y de la misma preservación digital. Por tanto, los procesos que Proimágenes ha abanderado han tenido el apoyo tanto de RTVC como de Patrimonio Fílmico. A los empeños por el buen mantenimiento de este archivo por parte de esta última entidad se debe en gran parte que los costos de digitalización sean más razonables, a pesar del volumen y tamaño de la colección.

En el 2013, los materiales formaron parte de la selección asesorada por el equipo del Archival Exchange Program (APEX), convenio llevado a cabo entre Proimágenes Colombia y el Programa de Preservación y Archivo de la Imagen en Movimiento Universidad de Nueva York (NYU-MIAP), con la Fundación Patrimonio Fílmico

como anfitriona³. Como resultado de este intercambio, se hizo una invitación para que el proyecto participara en el Noveno Simposio de Películas Huérfanas, organizado por la Universidad de Nueva York y el EYE Institute, de Ámsterdam (Holanda). La presentación de los materiales sirvió para despertar interés en la colección y para establecer contactos que fueron claves en la creación de la base de datos para la primera fase de identificación y catalogación de los elementos sonoros⁴.

Por dos años consecutivos (2014-2015), Proimágenes ha recibido la Beca de Gestión de Archivos Audiovisuales del Ministerio de Cultura para llevar a cabo la identificación y catalogación granular de las 764 cintas de audio. Uno de los principales cuestionamientos que surgen al emprender esta tarea tiene que ver con los límites y posibilidades del formato de catalogación existente. La catalogación se ha convertido en uno de los principales cuellos de botella en archivos en todo el mundo por varias razones. Tres que vale la pena mencionar aquí son el constante desarrollo de *software* y la revolución tecnológica, que obliga a repensar vocabularios controlados, metodologías y nuevos desarrollos, como el sistema de etiquetado (*tags*); por otro lado, la necesidad

.....

³ Las actividades del programa APEX en Bogotá, 2013, aparecen descritas en el blog <https://apex-bogota.wordpress.com/>.

⁴ El simposio de las películas huérfanas en Ámsterdam tituló el encuentro de 2014 como "El futuro de la obsolescencia". La presencia de la serie obedece a un capítulo especial del evento que permite presentar proyectos en los cuales NYU-MIAP ha tenido incumbencia. La participación de Yuruparí sirvió para despertar interés en la colección y para establecer contactos que han ayudado a la reestructuración del proyecto de rescate de Yuruparí. En particular, esas conversaciones han servido para repensar el procedimiento de identificación y catalogación de las cintas sonoras. Ver detalles sobre el Noveno Simposio de Películas Huérfanas en <http://wp.nyu.edu/orphanfilm/>.

de que los contenidos de los catálogos se puedan adaptar a las nuevas iteraciones tecnológicas, como BluRay, DCP, LTO, y nuevas plataformas de distribución y exhibición. Por último, no se cuenta con sets de estándares específicos para la catalogación de imágenes en movimiento y se prestan campos de MARC, sistema diseñado por la Biblioteca del Congreso en Estados Unidos, pensando específicamente en material bibliográfico. En la mayoría de los archivos fílmicos en América Latina se trabaja con WinISIS, un *software* gratuito proporcionado por la Unesco. Éste, aunque presta un gran servicio, tiene muchas limitaciones y también se diseñó para propósitos bibliográficos⁵.

«Por dos años consecutivos (2014–2015), Proimágenes ha recibido la Beca de Gestión de Archivos Audiovisuales del Ministerio de Cultura para llevar a cabo la identificación y catalogación granular de las 764 cintas de audio.»

En el caso de las cintas sonoras de *Yuruparí*, el reto consiste en maximizar la semántica de los contenidos, anticipando que tanto las cintas sonoras como los documentales en sí mismos se convertirán en una herramienta de trabajo no sólo para realizadores de televisión y cine, sino para los campos de estudio

.....

⁵ Aunque pensado para registros bibliográficos, WinISIS es bastante adaptable a nuevas tecnologías, como lo explican Hugo Rueda Vildoso y Cristian Valenzuela en “Base de datos documental. Gestión con WinISIS en Dropbox”.

a los que pueden servir. En muchos casos, se trata de disciplinas que han cobrado mayor visibilidad en debates intelectuales, académicos e investigativos justo en los últimos 30 años (los estudios culturales y los estudios de género, por ejemplo). Por tanto, tras una serie de asesorías y consultas por correo electrónico se revisó la ficha de catalogación de Patrimonio Fílmico y se decidió implementar un sistema de catalogación que contó con la asesoría de instituciones como el Smithsonian, el Archivo de Música Tradicional de la Universidad de Indiana, WGBH Media Library Archives (Harvard University) y Pamela Vizner, del programa MIAP-NYU. Se decidió ampliar, entonces, la base de datos, creando campos administrativo y de control. Se revisó además el vocabulario controlado para incluir nuevos campos que permitan maximizar la información que hay que extraer de los materiales, garantizar un uso efectivo de la catalogación y proyectar esta última a tendencias actuales que dan señal de posibles cambios en estos procesos en años próximos.

El método de trabajo parte de un primer paso que consiste en una identificación y catalogación exhaustiva, a cargo del catalogador principal, que escucha las cintas en tiempo real. Entre otros datos, se identifican características del sonido, título de las piezas musicales, duración, género, descripción de los sonidos ambientales, intérpretes o participantes, lugar de la grabación, fechas y otros aspectos.

En este caso, es importante subrayar el beneficio de trabajar con un catalogador profesional, que entienda la materialidad del cine analógico y los procedimientos de edición de sonido e

imagen. Dado el exceso de elementos, en varias oportunidades los centros de documentación recurren a pasantes universitarios, muchas veces nativos digitales que con inducción adecuada seguro brindarán buenos resultados. No obstante, un proyecto como *Yuruparí* reclama el acompañamiento de expertos que, quizás ahora jubilados, tienen un conocimiento empírico de los procesos analógicos de filmación, edición y producción que proporcionan información valiosa en la identificación, organización y catalogación de estos materiales. Para el rescate de *Yuruparí* ha sido vital el trabajo de Hernando González, de amplia experiencia como fotógrafo y editor en el cine colombiano. González –en consulta para este texto– recuerda que las cintas en cuestión contienen sonidos directos de grabaciones en Nagra, captadas durante las filmaciones. De éstas se obtenían las pistas sincrónicas de efectos, música y diálogos, cada una en un rollo diferente, en material perforado de 16 mm. Luego, a partir de estos sonidos, se generaban las pistas definitivas magnéticas de 16 mm o cintas de ¼, para obtener el negativo de sonido óptico. El número de unidades asignado a cada título en cintas de ¼ puede variar, debido a que muchas están marcadas con el nombre del lugar de grabación y pueden corresponder a diferentes títulos. El proyecto ha permitido identificar materiales que corresponden a documentales editados y, como se ha dicho, ha revelado que aquellas cintas inéditas constituyen un valioso acervo de entrevistas a músicos, artesanos, líderes comunales, miembros de comunidades afrodescendientes e indígenas, ensayos e interpretaciones musicales, testimonios y materiales similares que

deben preservarse y ponerse a disposición de investigadores e interesados.

«Las cintas inéditas de la serie constituyen un valioso acervo de entrevistas a músicos, artesanos, líderes comunales, miembros de comunidades afrodescendientes e indígenas, ensayos e interpretaciones musicales, testimonios y materiales similares que deben preservarse y ponerse a disposición de investigadores e interesados.»

El segundo paso consiste en hacer una catalogación avanzada en consulta con Gloria Triana. Aquellos materiales que contienen nombres, eventos, términos y contextos de difícil identificación se reservan para aprovechar su conocimiento único y experto sobre los documentales. Muchas de esas dudas tienen que ver con lugares geográficos, variantes regionales del idioma, nombres o designaciones locales para objetos, personas y palabras indígenas y, por supuesto, interrogantes sobre decisiones estilísticas y técnicas de los documentales. Como señala Triana, la presión de producción para una serie de emisión semanal creaba varias restricciones de tiempo que se reflejan en algunos documentales. No todos podían contar con la misma asesoría intelectual, y en numerosas oportunidades el equipo técnico llegaba con un plan a un lugar determinado, pero condiciones como el clima o la disposición de los participantes podían ser determinantes en un cambio de agenda.

Según Gloria Triana, para el procedimiento de filmación ella seleccionaba los temas con base en sus conocimientos previos sobre las regiones, su gente y su cultura. La directora empleó técnicas tradicionales del documental, como la entrevista y la observación participante, y generalmente no tenía un guion escrito. Una vez hecha la filmación y escogido el material, la directora se reunía con el editor y el director de fotografía y establecían una secuencia y una historia visual. Luego redactaba los textos, que surgían de lo observado, de los testimonios, de las imágenes y también de los documentos resultantes de la investigación realizada sobre cada tema. Triana buscaba un lenguaje llano, simple y directo, en el que subrayaba la relación entre individuos y comunidades con su entorno y no se quedaba sólo en el registro de paisaje.

«Según Gloria Triana, para el procedimiento de filmación ella seleccionaba los temas con base en sus conocimientos previos sobre las regiones, su gente y su cultura. La directora empleó técnicas tradicionales del documental, como la entrevista y la observación participante, y generalmente no tenía un guion escrito.»

Para el futuro, el plan sería implementar un tercer paso, un sistema de catalogación colectiva que permitiera que los usuarios e investigadores hicieran comentarios pertinentes; es decir, información adicional que robusteciera los datos consignados,

particularmente en cuanto a conocimientos especializados, como mitos y leyendas, lenguas indígenas, tradiciones musicales, cambios en las comunidades y conexiones con nuevos y viejos campos de estudio. Hoy en día, se están planeando mecanismos de promoción para que investigadores, académicos, estudiantes y personas interesadas conozcan los resultados del proyecto y, por tanto, puedan contribuir con información, al tiempo que se benefician de éste. Por la riqueza de contenidos, *Yuruparí* se constituye en una valiosa herramienta y referencia para especialistas en documental, historiadores de cine y televisión, antropólogos, lingüistas, sociólogos, etnógrafos, etnomusicólogos, especialistas en estudios culturales y muchos otros campos. Más importante aún, la serie tiene un lugar privilegiado en la reafirmación del sentido de identidad del país a través de su historia cultural.

«Para el futuro, el plan sería implementar un tercer paso, un sistema de catalogación colectiva que permitiera que los usuarios e investigadores hicieran comentarios pertinentes»

La segunda gran iniciativa orientada al rescate de la serie consiste en la restauración de documentales *per se*. La beca *Save Your Archive*, de la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT/IFTA), otorgada al proyecto Preservación y Acceso de la Serie Documental Yuruparí, ha permitido el rescate de 6 de los 64 episodios de la serie. La selección de materiales para este proyecto dio prioridad a la diversidad de regiones

colombianas y a culturas declaradas patrimonio intangible de la humanidad por la Unesco, en este caso marcadas con asterisco en el siguiente listado:

1. *Cuadrillas de San Martín*. Dir. Gloria Triana, 1983. 25 min.
2. *Gaitas y tambores de San Jacinto*. Dir. Gloria Triana, 1983. 25 min.
3. *La marimba de los espíritus*. Dir. Gloria Triana, 1983. 25 min.*
4. *Negritos y blanquitos en carnaval*. Dir. Gloria Triana, 1984. 25 min.*
5. *San Pacho: un santo blanco para un pueblo negro*. Dir. Gloria Triana, 1983. 25 min.*
6. *Cerro Nariz, la aldea proscrita*. Dir. Gloria Triana, 1985. 50 min.

Tras una inspección de los elementos fílmicos, Patrimonio Fílmico entregó pistas A y B y elementos de sonido a Cinecolor para remasterización digital. Los documentales fueron telecinados para generar archivos Quicktime HD Apple ProRes 444. Sobre estos archivos se ha hecho balance y retoque de color, limpieza y remoción de manchas. A la vez, se han realizado ajustes manuales y automáticos en la restauración de la imagen, tales como Autopaint, edición digital de empalmes, composición digital, *pan scanning*, reencuadre y ajuste de la relación de aspecto. Para la remasterización de sonido, se ha hecho reducción de ruido (*wave wns*) y reducción de saturación (*declickering*), eliminación de *hum* y *hiss*, aumento de nivel y ecualización cuando ha sido necesario. Se han reinstaurado los créditos iniciales y

finales en los documentales que carecían de ellos, con el fin de documentar y reconocer los nombres del equipo técnico como parte de la historia de la televisión colombiana.

«La beca *Save Your Archive*, de la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT/IFTA), otorgada al proyecto *Preservación y Acceso de la Serie Documental Yuruparí*, ha permitido el rescate de 6 de los 64 episodios de la serie, sobre culturas que han sido declaradas patrimonio intangible de la humanidad por la Unesco,»

RETOS Y TAREAS PARA EL FUTURO

El principal reto que enfrenta la restauración de una colección del tamaño e importancia de *Yuruparí* es garantizar partidas financieras que aseguren el rescate de todos los materiales, así como su consiguiente catalogación y acceso. En cuanto al acceso, se debe segmentar y diversificar, de modo que cubra desde empleos especializados por usuarios e investigadores independientes y académicos, hasta ejercicios de apropiación por diferentes públicos y comunidades. En el caso específico de los materiales de audio catalogados, es necesario considerar que se transfirieron a formato digital para prevenir problemas de obsolescencia con la máquina Nagra. No obstante, procesos de sonido que mejoren la calidad de éstas serían de gran utilidad para un uso efectivo de quienes deseen consultarlas.

«El principal reto que enfrenta la restauración de una colección del tamaño e importancia de *Yuruparí* es garantizar partidas financieras que aseguren el rescate de todos los materiales, así como su consiguiente catalogación y acceso.»

La catalogación colectiva que se mencionó también exige recursos para que, por medio de la divulgación, se pueda reclutar especialistas de diversos campos y poderles brindar la capacitación necesaria (y remuneración, si es el caso) que garantice tanto la maximización de sus servicios como el mantenimiento de calidad de la catalogación. Del mismo modo, en la medida en que aumente el número de documentales restaurados, se requerirá equiparar la catalogación de materiales de audio con materiales visuales para que la cantidad de información disponible esté al mismo nivel y para homogeneización de procesos.

En general, apremia un arqueo de documentos administrativos que permita evaluar los límites y posibilidades de los derechos de autor, tema vital para lograr el objetivo primordial de brindar acceso de los materiales al servicio del público en general e investigadores. Con la proliferación de las tecnologías digitales, la expansión de modos de distribución y consumo de cine y televisión, y el auge de las redes sociales, los derechos de autor se han vuelto un tema álgido de discusión en los últimos años.

La inclusión de temas musicales agrava las tensiones en cuanto a propiedad intelectual y regalías. Al respecto, es importante la convergencia de entidades y autoridades que puedan abogar por proteger el carácter de esta serie de televisión como patrimonio audiovisual de la nación. Ese reconocimiento puede evitar que tanto el trabajo de Gloria Triana y sus colegas en la década de los ochenta, como los empeños actuales de rescate, terminen confinados ya no a cajas sino a teras y discos duros inertes que sólo consignan información pero no cobran vida por falta de contacto con usuarios. Más allá de un desperdicio de recursos, eso constituiría un retroceso en las prácticas archivísticas que se han liderado en Colombia en los últimos años. *Yuruparí* es un trabajo artístico que se debe a diversas regiones y culturas colombianas y, como tal, debe regresar a ellas.

«Actualmente apremia un arqueo de documentos administrativos que permita evaluar los límites y posibilidades de los derechos de autor, tema vital para lograr el objetivo primordial de brindar acceso de los materiales al servicio del público en general e investigadores.»

BIBLIOGRAFÍA

- + Correa, Julián David. "El corto en Colombia". <http://www.ochoymedio.info/article/3/El-corto-colombiano/>
- + Echeverri, Ligia. *Serie Yuruparí-20 años/Gloria Triana: tejedora de sueños con los hilos de la ciencia*. Bogotá: Universidad Nacional y Proimágenes Colombia, 2003.
- + Rueda Vildoso, Hugo y Cristian Valenzuela-Urta. "Base de datos documental gestionada con WinISIS en Dropbox". *El profesional de la información*. 2.5 (sept.-oct.). Web.

LEA

Patrimonio en
los archivos
y en la red



▶ LAURA SÁNCHEZ

Avances en las políticas de gestión de los archivos y documentos audiovisuales desde el Archivo General de la Nación y su impacto en la investigación histórica

– PATRIMONIO EN LOS ARCHIVOS

Resumen / El Archivo General de la Nación (AGN) tiene como mandato misional la preservación y divulgación tanto de los soportes textuales como de los soportes audiovisuales. Sin embargo falta una profunda pedagogía para que los archivistas de las entidades le den a las producciones audiovisuales la calidad de archivo y no los releguen los Centros de Documentación o al olvido en el peor de los casos. Aquí se ejemplifican cuatro fondos audiovisuales, importantes en la reconstrucción de memorias locales, en cuya recuperación se ha embarcado esta entidad.

DESDE EL PUNTO DE VISTA INSTITUCIONAL, el Archivo General de la Nación (AGN) tiene como misión principal dar acceso, conservar, preservar y divulgar documentos valorados como históricos para el país. Desde esta óptica, su gestión se ha visto centrada en los soportes y formatos textuales y en papel; sin embargo, esta misma gestión está contemplada para los contenidos audiovisuales y para documentos en otros soportes y formatos.

En esta ponencia se presentan los avances en la determinación de estándares, buenas prácticas y normativa relacionada con la valoración, la conservación, la preservación, la descripción, el acceso, la digitalización y el almacenamiento del patrimonio audiovisual, pasando por el tema de derechos de autor y la circulación. Todo esto desde la perspectiva del impacto de tales acciones en la investigación histórica.

* * *

La centralización de esfuerzos técnicos e institucionales en los documentos textuales, y principalmente en soporte papel por parte del Archivo General de la Nación, se explica por la preeminencia que tuvieron la conservación y la protección de los documentos coloniales.

A partir de allí se desarrollaron los procesos técnicos, las primeras normativas y las directrices hacia la consolidación de la política archivística actual.

Como puede entenderse entonces, este sesgo marcó profundamente la visión que se tiene en el país del AGN, percibido por los ciudadanos como una entidad dedicada a lo patrimonial y que tiene relación con los "documentos antiguos".

Sin embargo, esta percepción hace poco visibles los esfuerzos y la visión amplia que desde el año 1994 se plantearon como principios fundamentales de los archivos colombianos:

Los documentos que conforman los archivos son importantes para la administración y la cultura porque son imprescindibles para la toma de decisiones basadas en antecedentes y porque pasada su vigencia se convierten en fuentes de la historia y componentes valiosos del patrimonio cultural y de la identidad nacional.

«Los documentos que conforman los archivos son importantes para la administración y la cultura porque son imprescindibles para la toma de decisiones basadas en antecedentes y porque pasada su vigencia se convierten en fuentes de la Historia y componentes valiosos del patrimonio cultural y de la identidad nacional.»

Los archivos son parte fundamental y constitutiva de la administración pública, órganos consultivos esenciales del Estado, instrumentos básicos para su modernización, manifestaciones concretas de su gestión, su política y sus finalidades (...) constituyen una herramienta indispensable para la administración de la justicia y para la gestión económica, política y administrativa del mismo; son testimonio de los hechos y las obras; documentan las personas, los derechos y las instituciones; favorecen la acumulación de los elementos necesarios para la comunicación de las ideas y la continuidad de los pueblos. Como centros de

información institucional contribuyen a la eficacia y secuencia de las agencias del gobierno en el servicio al ciudadano.

En un sistema democrático los archivos son tribunal de última instancia con relación a la gestión y la moral administrativa. Son garantía de la transparencia en el desarrollo de la gestión pública; el acceso a la información que conservan estimula el debate, la participación ciudadana y el necesario control político en un Estado de derecho¹.

Luego de este reglamento, la Ley General de Archivos del año 2000 plasmó dicho espíritu, teniendo en cuenta la diversidad de información posible y de sus soportes. Este aún sigue vigente.

En el artículo 3 de la Ley se define archivo como un “Conjunto de documentos, sea cual fuere su fecha, forma y soporte material, acumulados en un proceso natural por una persona o entidad pública o privada, en el transcurso de su gestión, conservados respetando aquel orden para servir como testimonio e información a la persona o institución que los produce y a los ciudadanos, o como fuentes de la historia”.

A partir de esta definición, quedan inscritos los documentos e información en cualquier medio o soporte y en cualquier forma y características de contenido. Desde la perspectiva actual del AGN, es a partir de allí que se actúa en la formulación de dispositivos normativos y de directrices que guíen la función archivística del Estado.

.....

¹ Acuerdo 07 de 1994. Reglamento General de Archivos. Presentación.

«A partir de la definición legal de Archivo, quedan inscritos los documentos e información en cualquier medio o soporte y en cualquier forma y características de contenido.»

Entendido lo anterior, los documentos e información de tipo fotográfico, sonoro y audiovisual cobran relevancia evidente desde el siglo XIX (en el caso de la fotografía) y tienen su mayor desarrollo en el siglo XX (para el caso de lo sonoro y lo audiovisual).

Es verdad que es reciente la atención que sobre estos documentos e información ha puesto el AGN de manera específica, pero también es relevante el hecho de que nunca han estado fuera de la comprensión de sus principios y desarrollos normativos.

Así como es impensable una historia anterior al siglo XX sin contar con documentos históricos textuales y en papel, más adelante de esto no podríamos captar suficientemente los hechos y las interpretaciones sobre la realidad sin considerar la imagen fija o en movimiento, y el sonido, estén o no unidos.

«Así como es impensable una Historia anterior al siglo XX sin contar con documentos históricos textuales y en papel, más adelante de esto no podríamos captar suficientemente los hechos y las interpretaciones sobre la realidad sin considerar la imagen fija o en movimiento, y el sonido, estén o no unidos.»

No es el objetivo de esta presentación acercar ninguna posición sobre el uso posible de estas fuentes, ya que es un tema diferente y mucho más amplio, pero sí es posible dar algunos ejemplos de cómo los documentos, información, archivos, colecciones, y en general acervos sonoros, fotográficos y audiovisuales, se han trabajado desde el AGN para construir unas normas y directrices útiles y eficientes para la protección y salvaguarda de lo queda en el país.

Como ya se dijo antes, la Ley General de Archivos previene la producción, el uso, la conservación y, más recientemente, la preservación de lo audiovisual, sonoro y fotográfico, por esto, los procesos y las técnicas para su organización, descripción y consulta no distan mucho en el aspecto conceptual de los que se han planteado tradicionalmente para los archivos de papel. Los cambios sustanciales no existen en este campo y se circunscriben más tanto a los medios tecnológicos como a la elección de procedimientos específicos en la manipulación y la fijación de los contenidos en nuevos medios, hacia su preservación.

La finalidad de procesar las fuentes para que sean accesibles no cambia con los soportes y los elementos ofrecidos por los métodos y técnicas de archivo, que son adecuados para asegurar que las fuentes puedan servir a la investigación histórica, en este caso.

Sobre esto, uno de los temas más relevantes consiste en determinar si un archivo o acervo es material de archivo, material bibliográfico, o entra en la categoría del material de centros de

documentación. Esta decisión no es irrelevante, pues marcará la ruta que habrá que seguir.

«Uno de los temas más relevantes consiste en determinar si un archivo o acervo es material de archivo, material bibliográfico, o entra en la categoría del material de centros de documentación. Esta decisión no es irrelevante, pues marcará la ruta que habrá que seguir.»

En las entidades del Estado, sobre todo de la rama ejecutiva, en gran parte de sus archivos se han separado los expedientes de papel de sus documentos conexos en otros soportes, casi siempre correspondientes a documentos e información sonora, fotográfica y audiovisual. Y, efectivamente, se han llevado a centros de documentación (en el mejor de los casos) o a la basura, al no poder determinar de dónde provienen y qué contienen.

«En las entidades del Estado, han separado los expedientes de papel de sus documentos conexos sonoro, fotográficos y audiovisuales, llevándolos a centros de documentación (en el mejor de los casos) o a la basura, al no poder determinar de dónde provienen y qué contienen.»

Sea cual sea la decisión, los materiales deben tratarse de la mejor manera posible; por eso el AGN hace un llamado a que se conserven en los archivos, del mismo modo que se conservan las actas, las resoluciones, los contratos, ya que es justo que esto suceda de la misma manera como sucede con los expedientes de papel. La valoración no debe ser distinta tampoco, pues ya existen los criterios necesarios, y el trabajo de los investigadores sobre ellos no hace sino ampliar el horizonte de las categorías ya dadas.

Para explicar esto en una forma más gráfica, me voy a referir a algunas experiencias del AGN en la protección y recuperación de colecciones y archivos en esos otros soportes. Voy a hablar, más específicamente, de los sonidos y las imágenes.

LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE DIAPOSITIVAS EN VIDRIO DE LA ESCUELA TECNOLÓGICA DEL INSTITUTO TÉCNICO CENTRAL (ITC)

Esta colección es una muestra de cómo situaciones aleatorias han sido determinantes en la supervivencia de materiales olvidados. Se encontraba en un mueble cerrado con llave que pasó por diversos lugares del edificio, además de que se le hicieron remodelaciones y adecuaciones locativas, sin que se prestara atención a su existencia. Solamente con el inicio del trabajo sobre patrimonio inmueble para determinar la importancia del edificio del ITC hubo un primer contacto con esta colección. Una colección de la cual no se tenían noticias ni referentes concretos.

«La colección fotográfica de diapositivas en vidrio de la Escuela Tecnológica del Instituto Técnico Central (ITC) es una muestra de cómo

situaciones aleatorias han sido determinantes en la supervivencia de materiales olvidados.»

Puede ser un asunto de suerte, pero lo cierto es que la colección ha sido tratada gracias a los investigadores, quienes se presentaron a la convocatoria de becas de estímulos del Ministerio de Cultura, apoyada por el AGN, y lograron con esto trabajar las fotografías en sus aspectos físicos y acercarse a hipótesis sobre su origen y uso.

Los primeros pasos fueron el inventario y el realmacenamiento, para luego pasar a una etapa de clasificación que resultó en la determinación de los siguientes temas²:

Fotografías temáticas de Colombia y referentes al ITC. Se tomaron en Colombia, relacionadas con actividades de la comunidad de La Salle. ¿Era necesario entonces tener los insumos y los mecanismos para producir las diapositivas en vidrio, o se “revelaron” afuera?

Fotografías de la Primera Guerra Mundial. Algunas no tienen etiqueta de una empresa productora. ¿Es material producido por la comunidad lasallista en Europa o son copias de propaganda? Hasta ahora, los investigadores no han encontrado referencias de una colección similar ni en Colombia ni en Francia.

Estas hipótesis, planteadas desde el momento mismo de la elaboración del inventario, que es el momento en el que se comienza

.....
² Neryda Comas Chaparro y Jorge Vivas Estupiñán, “Informe final Beca de Archivos Fotográficos”, Archivo General de la Nación, 2014.

seriamente a descubrir qué es lo que hay, de qué se puede tratar, empiezan a configurar preguntas simples de contexto, pero también sobre las técnicas y los procesos tecnológicos necesarios para la producción de esas fotografías. Las imágenes fuertes hacen que el énfasis se dé en torno a ellas, pero a través de la búsqueda de los datos sobre lo tecnológico se abren nuevas y no tan conocidas versiones sobre el desarrollo de las técnicas fotográficas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

COLECCIÓN SONORA SOBRE LA BIOGRAFÍA DE

JUAN DE LA CRUZ VARELA

La socióloga Rocío Londoño recogió en casetes de audio datos sobre Juan de la Cruz Varela y sobre la historia de las luchas agrarias en la región del Sumapaz (1984-2008). El inventario, la descripción y la digitalización de este material fueron el proyecto ganador de la beca de estímulos apoyada por el AGN en el año 2015.

«La socióloga Rocío Londoño recogió en casetes de audio datos sobre Juan de la Cruz Varela y sobre la historia de las luchas agrarias en la región del Sumapaz (1984-2008). El inventario, la descripción y la digitalización de este material fueron el proyecto ganador de la beca de estímulos apoyada por el AGN en el año 2015.»

La finalidad del proyecto es la divulgación y el acceso a esta fuente de información para todos los investigadores y los

ciudadanos interesados. Además de los retos técnicos que supone el manejo de la digitalización de la información, es evidente que los contenidos son una muestra de situaciones y hechos que forman parte de la historia de las luchas agrarias y del problema rural colombiano a lo largo del siglo XX. Al tratarse de un personaje importante en este contexto, la colección no sólo recoge los testimonios más inmediatos sino que también hace referencia a personajes relacionados con el tema.

Este tipo de colecciones se deben visitar y reinterpretar a la luz de los movimientos actuales sobre la verdad, la justicia y la reparación. Los elementos técnicos usados y la adecuada descripción de ellos harán que el acceso a lo más sutil de la información se pueda ubicar, pues son testimonios directos y de diversa índole que, apoyados en otras fuentes secundarias, puede arrojar datos aclaradores o controversiales sobre el tema.

APORTES PARA LA HISTORIA LOCAL DE SANTA ROSA DE CABAL

Gerardo López abre un local comercial de fotografía en Santa Rosa de Cabal (Risaralda) en 1922, que perdura hasta los años noventa con su hijo Jaime López. La señora Fabiola Martínez compra el local y continúa con el negocio, que ya no sólo atiende asuntos fotográficos sino que se va convirtiendo paulatinamente en papelería, servicio de fotocopias y demás. Con el advenimiento y la popularización de la fotografía digital en la primera década de este siglo, se siguen tomando fotos para documento y retratos con fines privados. El local contiene los soportes fotográficos desde los tiempos de Gerardo López, los cuales son

“descubiertos” por el señor Aníbal Gärtner. El descubrimiento se da por el interés que en los materiales relacionados con el pasado del pueblo tienen las imágenes tomadas por López y su hijo, y es así como llegan al conocimiento de la investigadora Johana Guarín, quien presenta el proyecto al AGN.

«Aníbal Gärtner “descubrió” el inmenso valor que había dentro de una papelería en Santa Rosa de Cabal, antes perteneciente a Gerardo y Jaime López (padre e hijo). En sus archivos reposaba buena parte de la historia del municipio en fotos y sus procesos de inserción en la modernidad.»

Se han contabilizado cerca de 50.000 negativos y positivos, en su mayoría retratos y fotografías para documento, pero donde también se encuentran imágenes de la región y de Santa Rosa, que en palabras de la investigadora Guarín, “... muestran la cotidianidad de un país polarizado y de contrastes, que intenta una modernidad a la fuerza: el archivo fotográfico documenta un poblado de vocación rural, de moral católica, herederos de la colonización antioqueña, en medio de uno de los ejes de desarrollo más pujantes del país (auge de la economía cafetera y desarrollo de infraestructura), lo cual le da a esta conservadora población, acceso a modelos y referentes de un mundo en proceso de modernización, lo cual Santa Rosa de Cabal supo adaptar a su modo y Foto López logra registrar detalladamente”³.

.....

³ Proyecto “Foto López: memorias fotográficas de Santa Rosa de Cabal”, 2015.

Temas como la popularización de la fotografía de retratos y su uso cotidiano, el empleo social del registro fotográfico, la reportería gráfica, la fotografía *post mortem* y los cambios de la perspectiva fotográfica con el cambio de los tiempos son complemento de la utilización de estas fuentes como testimonios del crecimiento de las poblaciones del Eje Cafetero, al igual que los estudios sociales e históricos posibles. De nuevo el azar actúa como dispositivo conservador y de descubrimiento.

FONDO GUSTAVO SORZANO DEL AGN

Este fondo está constituido por el archivo personal de Gustavo Sorzano, conocido por su trabajo como artista conceptual y publicitario desde la décadas de los sesenta hasta la fecha. En él hay variedad de soportes, como cinta magnética, papel industrial, película fotográfica y papel fotográfico. Al contener diversidad de contenidos, formatos y soportes, el reto consistía en hacer una descripción coherente de la información en conjunto. Aquí sucede todo lo contrario a lo que ocurre tradicionalmente con estos documentos: no se separaron para llevar a cabo los procesos técnicos sino que se mantuvieron juntos para poder dar sentido al fondo y así hacer la descripción.

«Otro fondo gestionado por el AGN fue el archivo personal de Gustavo Sorzano, conocido por su trabajo como artista conceptual y publicitario desde la décadas de los sesenta hasta la segunda década del siglo XX.»

La combinación de gráficos, programas, diarios de campo, fotografías, grabaciones y partituras constituye un todo que hay que traducir para dar el acceso adecuado. La comprensión de lo que ha significado el arte conceptual para el mundo, en particular para Colombia, es clave para dar con los descriptores adecuados. Al ser un tema no tan común en la investigación histórica, la relevancia del efecto de la descripción y el acceso es clave.

GRUPOS ÉTNICOS

El AGN lleva a cabo desde el año 2013 un programa denominado "Acompañamiento a los grupos étnicos, en el registro, la conformación y la protección de sus archivos". La razón de traer dicho ejemplo a este lugar es ver cómo los cambios en el estudio de los grupos étnicos en el país han sido resultado, en parte, de los cambios en el uso de las fuentes. Las comunidades contemporáneas han entendido la utilización de las nuevas tecnologías para el registro de sus actividades como principal medio para el fortalecimiento de su vida social. No es entendible hoy una investigación sobre grupos étnicos en la que no se contemplen registros fotográficos, audiovisuales o por lo menos de audio. En el caso de la documentación lingüística, es fundamental y metodológicamente relevante la discusión acerca del uso de lo audiovisual y su incidencia en los resultados de investigación.

Además de esto, las comunidades, ya desde hace por lo menos 30 años, han comenzado a producir no sólo documentos en papel sino también en otros soportes, resultado principalmente del nuevo cariz que les dio la Constitución de 1991, que ha replanteado su relación con el Estado.

Sobre esto quiero terminar con un comentario que ilustra la dinámica que pueden tener las fuentes en determinados contextos. En el desarrollo del presente trabajo, el AGN ha recopilado para las comunidades información que se encuentra en sus fondos y otra que se ha conseguido por intermedio de otras entidades; es muy recurrente la solicitud de estos materiales, sobre todo los coloniales, pues no los conocen y existen iniciativas sobre su reinterpretación.

«En el desarrollo al acompañamiento a los grupos étnicos, en el registro, la conformación y la protección de sus archivos, el AGN ha recopilado para las comunidades información que se encuentra en sus fondos y otra que se ha conseguido por intermedio de otras entidades; es muy recurrente la solicitud de estos materiales, sobre todo los coloniales, pues no los conocen y existen iniciativas sobre su reinterpretación.»

LEY DE TRANSPARENCIA

Esta norma brinda un elemento muy importante para la investigación histórica. Su promulgación refleja la necesidad de los ciudadanos de conocer la información pública nacional y permitir el acceso a los archivos de las entidades con fines de investigación, de una manera más eficiente y transparente que en las décadas anteriores.

La Ley de Transparencia tiene una estrecha relación con la función archivística del Estado. Su implementación y funcionamiento dependen del adecuado uso de las herramientas archivísticas, por lo que es fundamental que la academia incorpore las directrices de la Ley en el trabajo histórico y de los estudios sociales, con el fin de aprovechar la información y llegar a divulgar el conocimiento obtenido sobre los hechos del país en una perspectiva crítica, que abarque a la administración pública y las consecuencias de sus actuaciones dentro de problemas más amplios.

«Es fundamental que la academia incorpore las directrices de la Ley de transparencia en el trabajo histórico y de los estudios sociales, con el fin de aprovechar la información y llegar a divulgar el conocimiento obtenido sobre los hechos del país en una perspectiva crítica»

Lo anterior ha querido ser sólo una muestra de la importancia del acceso, la conservación y la preservación del patrimonio audiovisual, fotográfico y sonoro, al igual que un llamado a afrontar sus retos técnicos y conceptuales de manera responsable.

La discusión sobre la digitalización es uno de estos retos y debe tratarse no sólo desde una perspectiva técnica e ingenua, que pretende el procedimiento como inherente a la preservación, pero sin tener en cuenta las consecuencias a largo plazo, que sí se pueden prever con una adecuada valoración y la aplicación de procedimientos acordes con las características de los documentos.

Como parte de estos procedimientos se debe tener la claridad suficiente sobre la autoría de los documentos, que es uno de los retos más críticos, en especial para los archivos privados. Archivos y acervos constituidos por diversas autorías, ediciones, herencias, usos y publicaciones, y que son considerados de interés público y con valor histórico y cultural, deben tratarse de modo que se reconozcan los derechos de los artistas, autores y poseedores, pero también la merecen los ciudadanos y han de estar a su disposición.



▶ ELIZABETH BOTERO OROZCO

Valoración histórica del material gráfico

¿Qué se revisa?
¿Qué se busca?
¿Qué se indaga?

Resumen / Una biblioteca o centro de documentación en Colombia –de carácter público o privado– no tiene la capacidad operativa ni técnica para albergar toda la documentación producida en un periodo específico por una sociedad, ya que la función de estas instituciones va más allá de la custodia del material; ésta consiste en preservar, describir, divulgar y garantizar la accesibilidad del material para cualquier usuario. Este artículo se refiere a la valoración histórica, pues con ésta se evidencia la importancia del material y si éste debe o no ingresar a una colección.

LA RED DE BIBLIOTECAS del Banco de la República tiene en sus *colecciones especiales* material de diferentes tipos documentales, que son la representación del patrimonio cultural del país, concepto que se ha venido debatiendo en instituciones internacionales como la IFLA y la Unesco (Gill, 2002), al igual que por instituciones nacionales que están involucradas en la recuperación del patrimonio colombiano, como el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional.

La elaboración de los criterios de valoración que se le hacen al material ha sido el producto de la revisión de discusiones académicas y políticas públicas sobre las connotaciones de patrimonio que han ido modificándose, como patrimonio visual, documental, audiovisual y bibliográfico; en estas discusiones se ha dado la apertura para argumentar que cualquier formato puede convertirse en un soporte histórico y ser un objeto que representa el patrimonio, como ya lo había expresado Jorge Orlando Melo: "Un patrimonio que, en última instancia, y en la medida en que está constituido por las huellas del pasado en la vida y la conducta del hombre, debería incluir las formas culturales que se expresan en los hábitos inconscientes, en los rituales impensados, en los sistemas de costumbres y conductas" (Melo, 2009, pág. 154).

En este orden de ideas,

«El material que compone las colecciones especiales que se encuentran en la Sala de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango tiene una gran diversidad

de formatos; algunos son daguerrotipos, fotografías, postales, manuscritos, libretas de bocetos, álbumes de caricaturas, incunables, primeras ediciones de libros, litografías, diarios etnográficos y de viajeros, publicaciones seriadas, panfletos, mapas, archivos y mapas»

(Banco de la República. Departamento Red de Bibliotecas, 2014).

Hay que mencionar que la Red de Bibliotecas, al tener 21 bibliotecas en el país y 5 centros de documentación, recibe permanentemente ofertas de material en venta o donación de todas las ciudades, y a cada material se le hace la respectiva valoración histórica. Esta valoración es un proceso fundamental para no descartar o rechazar material que puede tener un gran valor histórico, motivo por el cual no se puede rechazar material porque no se sabe a ciencia cierta qué es, o porque no se investigó lo suficiente. Por lo tanto, cada material es objeto de estudio y valoración; de allí que sea clave que cada institución formule los criterios que conformarán su propia valoración.

Particularmente,

«La valoración del material gráfico requiere unos criterios diferentes del que se realiza por ejemplo a un libro o un archivo.»

ya que éstos tienen unos componentes visibles en el material que permiten realizar una descripción e identificación más evidentes

(exlibris, fecha de edición, prólogo, autor, notas manuscritas, entre otros);

«El material gráfico es el más complejo para hacer la valoración histórica porque requiere mayor investigación del material para contextualizar la imagen de la fotografía (sea acontecimiento, lugar o personaje), la técnica y la importancia del fotógrafo.»

Los componentes que conforman la valoración que realiza la Red de Bibliotecas son:

1. *Identificación del material.* Se analiza la técnica, la autoría, edición o impresión, lugar, integridad, fecha, título.

2. *Importancia histórica del material o criterios de representatividad, como se ha llamado en otros debates sobre valoración.* Se analizan el tema o contenido, el contexto histórico, los elementos iconográficos y la rareza del material.

Para determinar la importancia histórica del material se utilizan como referentes los lineamientos que estableció el programa Memoria del mundo de la Unesco para tal fin, los cuales son:

- + Refleja de manera sobresaliente una época.
- + Lugar decisivo en la historia de la cultura.
- + Una persona o grupo de personas que hayan hecho una contribución sobresaliente.
- + Un tema esencial de la historia o la cultura.

3. *Confrontación en la misma colección.* Se revisa en la colección de la misma institución si el material que se está valorando

llena vacíos del tema/técnica/fotógrafo, si es el único material de ese tema/técnica/fotógrafo, si completa una colección, si la misma información está en otros materiales del mismo tipo de soporte, o si la colección ya tiene una muestra representativa tema/técnica/fotógrafo.

Una discusión clave que se plantea en la adquisición del material en cualquier formato es el concepto de *muestra representativa* de los acontecimientos, personajes y temas del país que servirán como fuente para varias investigaciones sobre el patrimonio colombiano. Para esto es fundamental plantearse las siguientes preguntas: ¿Cómo determinar una muestra representativa? ¿es cualitativa, cuantitativa o una mezcla de ambos? ¿Qué criterios de análisis puedo usar para tener una aproximación a dicha muestra? ¿Con el material que tiene la colección se cubre un gran porcentaje de tema/técnica/fotógrafo? A estos interrogantes se llega recurrentemente en cada valoración del material. No se pretende tener respuestas concretas, pero sí aproximaciones.

Otro aspecto que hay que considerar en este componente es que, desde el punto de vista histórico, hay algunas culturas, acontecimientos y temas que han sido más prolíficos que otros en relación con la producción de documentos, lo cual ha generado una preocupación por conseguir material de las culturas minoritarias y temas poco documentados.

4. *Estado de conservación.* Se analiza el nivel de deterioro relacionado con la fragilidad del soporte, o si tiene deterioro físico, químico (material fotográfico) o biológico. Se destacan las acciones que se deben llevar a cabo para la conservación y

restauración del material, tales como la intervención y digitalización, y se hacen las recomendaciones para su adecuada conservación (condiciones medioambientales y de almacenamiento) y manipulación.

5. *Derechos de autor.* Este aspecto se revisa con los abogados expertos en derechos de autor para determinar si el material es de dominio público, si pertenece a un archivo o colección pública o privada, o si el material lo están vendiendo con derechos o sólo el soporte material.

6. *Tasación económica.* Cada institución debe crear sus propios valores de referencia y su forma de valorar económicamente cada material en todos los formatos¹.

7. *Revisión de los resultados con un grupo interdisciplinario interno y consulta a expertos externos.* Esto se hace cuando hay dudas sobre el material o es necesario precisar algún aspecto que arrojó la investigación.

La aplicación de los anteriores criterios en la evaluación del material gráfico le ha permitido a la Red de Bibliotecas del Banco de la República tener colecciones especiales gráficas que son representativas de acontecimientos históricos, personajes y temas trascendentales para la historia colombiana, como material antropológico de Nina S. de Friedemann, Robert Cooper West, Battista Venturello, Gerardo Reichel-Dolmatoff, Brian Moser y

¹ Se puede revisar la bibliografía que hay al respecto en *Simposium de archivos familiares* (2002). *Tasación y valoración de archivos*. Santander: Asociación para la Defensa del Patrimonio Bibliográfico. *Cursos de verano de la Universidad de Zaragoza* (2002). *Tasación, valoración y comercio del libro antiguo (textos y materiales)*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.

Gregorio Hernández de Alba; galería de notabilidades colombianas; caricaturas de Peter Aldor y Ricardo Rendón; reportería gráfica de Sady González; fotografía moderna de Hernán Díaz; fotografía regional de Gumersindo Cuéllar; archivo fotográfico del Valle del Cauca: siglos XIX y XX; álbumes comerciales de láminas turísticas de Colombia, de la infancia y de presidentes de la república publicados por fábricas de tabaco y chocolates; tarjetas de visita de varios fotógrafos regionales, entre ellos Carlos Eslava (Cúcuta) y Alberto Lenis Burckhardt (Valle); diferentes técnicas fotográficas del siglo XIX, tales como daguerrotipos, ambrotipos, negativos sobre vidrio, fotos iluminadas y estereoscópicas.

De acuerdo con lo anterior, desde la Red de Bibliotecas se le agrega valor al patrimonio con la descripción, divulgación y accesibilidad para el público, bien sea para consulta física; en algunos casos están en formato digital de un porcentaje de una colección específica y en otros está la información como referencia en la página web de la Subgerencia Cultural del Banco de la República.

Algunos ejemplos de la aplicación de los criterios de valoración son los siguientes:

Identificar los sellos o firmas de un mismo fotógrafo a lo largo de su carrera profesional. Se pone el ejemplo de Aristides Ariza (Barranquilla, 1894-Bogotá, 1948), fundador de Foto Dallmayer en 1906, en Bogotá, establecimiento que empezó a llamarse Foto A.A. Ariza a partir de 1911. "Este prestigioso retratista fue además un pionero de la fotografía de propaganda en el país. En 1910 participó en la Exposición del Centenario" (Serrano Rueda, 1984, pág. 317)

En dos grupos de álbumes de postales se encuentran dos sellos distintos del mismo fotógrafos. Es importante contextualizar estos elementos iconográficos para que el material no ingrese a la colección como si fuera de dos fotógrafos diferentes.



Figura 1

Galería de Notabilidades Colombianas, 1910.

Colección Pilar Moreno de Ángel.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.



Figura 2

[Álbum de postales miniatura de fábricas tabaqueras].

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos, signatura.



fig. 3

Figura 3

Detalle de los sellos fotográficos de las figuras 1 y 2

Álbumes en sus formatos originales o creados por coleccionistas o investigadores. El siguiente ejemplo es un álbum de postales de la colección de Pilar Moreno de Ángel (Medellín, 1929-Bogotá, 2006), reconocida historiadora e investigadora de la historia de la fotografía en Colombia. Este material sirve como fuente para las investigaciones sobre el legado del personaje que armó la colección, al igual que para el análisis de otros elementos, como el exlibris, la encuadernación y la selección para la conformación del álbum.

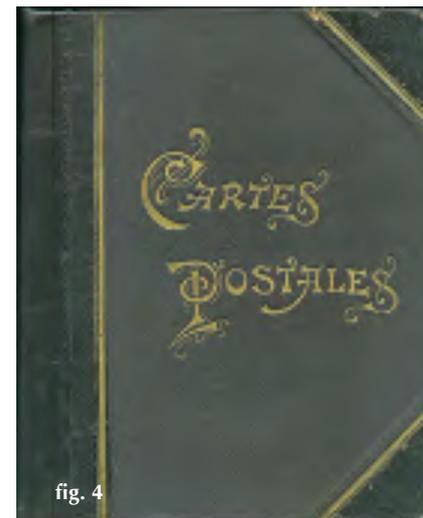


fig. 4

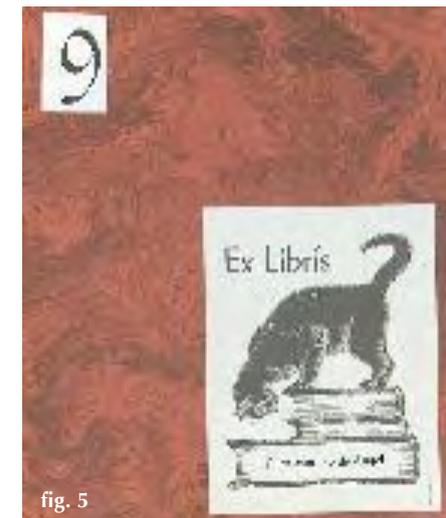


fig. 5

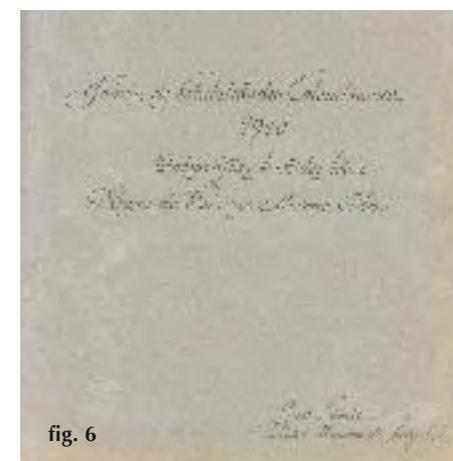


fig. 6

Figuras 4-6

Galería de Notabilidades Colombianas, 1910.

Colección Pilar Moreno de Ángel.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.

Estas fotografías se consideran una rareza biobibliográfica porque son las primeras reveladas sobre papel en Colombia, tomadas por Luis García Hevia (Bogotá, 1816-1887). Son cuatro tomas "que registran los devastadores efectos de la guerra de 1859-1862 en la capital (...) se muestran con lujo de detalles los numerosos impactos de bala en el Convento de San Agustín" (Serrano Rueda, 1984, pág. 31). La identificación de las fotos es original y está al respaldo de cada foto.



fig. 7



fig. 8

Figuras 7-8

Galería de Notabilidades Colombianas, 1910.

Colección Pilar Moreno de Ángel.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.

En la revisión del material similar o complementario en la misma colección, se encuentran fotopostales de varias colecciones, del mismo lugar con fecha diferente. Estas son dos postales del paseo de los Mártires en la ciudad de Cartagena: una a finales del siglo XIX y otra a principios del XX. Se destacan también las técnicas empleadas: una en color iluminada y otra en blanco y negro.



fig. 9

Figura 9

Foto imperio [*fotografías iluminadas originales de Cartagena de Indias*], 1933.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.



Figura 10

[Colección de tarjetas postales de Colombia], 1903-1925.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.

Otras técnicas y formatos de material gráfico que son soportes históricos, tales como daguerrotipos, estereoscópicas, caricaturas y mapas.



Figura 11

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.



fig. 12

Figura 12

[Álbum fotográfico con fotos originales estereoscópicas sobre Panamá], 1906.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.



fig. 13

Figura 13

Ricardo Rendón [*Álbum de caricaturas de Rendón*], 1932.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.



Figura 14

South America sheet I: Ecuador, Granada, Venezuela, and parts of Brazil and Guyana. Grabador J. C. Walker. Under the Superintendence of the Society for the Difussion of Useful Knowledge, 1812.

Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.

BIBLIOGRAFÍA

- + Banco de la República. Departamento Red de Bibliotecas. *Política de desarrollo de colecciones documentales de la Red de Bibliotecas del Banco de la República*. Bogotá, 2014.
- + Garrido, M. El patrimonio bibliográfico al servicio de la cultura. En *Primer Simposio Nacional sobre Patrimonio Bibliográfico* (333-336). Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2009.
- + Gill, P. *Directrices IFLA/Unesco para el desarrollo del servicio de bibliotecas públicas*. México: Conaculta, Dirección General de Bibliotecas, 2002.
- + Gómez, F. G. & Grau, A. D. La colección local en la biblioteca pública. Concepto, delimitación y justificación. *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios* (78), 2005, 19-42.
- + Melo, J. O. "Conformación del patrimonio bibliográfico local: algunas notas sobre su pasado y propuestas para hoy". En *Primer Simposio Nacional sobre Patrimonio Bibliográfico* (151-171). Bogotá, 2009.
- + Serrano Rueda, E. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1984.
- + Zamora, R. M. Criterios de valoración y representatividad de bienes de patrimonio bibliográfico. En *Primer Simposio Nacional sobre Patrimonio Bibliográfico* (17-34). Bogotá: Biblioteca Nacional, 2009.



▶ CARLOS ANDRÉS RUIZ ROJAS

El patrimonio audiovisual en un ecosistema digital

Resumen / Este texto analiza el tránsito del patrimonio audiovisual de un contexto análogo a un contexto digital. Además considera los criterios técnicos que debe tener en cuenta un soporte que nace como digital con miras a que se conserve como patrimonio para que sea empleado para la educación, la reedición y la difusión. Sobre esto plantea un panorama preocupante frente a su perdurabilidad dada las condiciones técnicas de estos soportes. Frente al acceso, el texto da cuenta del Banco de contenidos digitales del Ministerio de Cultura.

El narrador es admitido junto al maestro y al sabio. Sabe consejos, pero no para algunos casos como el proverbio, sino para muchos, como el sabio. Y ello porque le está dado recurrir a toda una vida. (Por lo demás, una vida que no sólo incorpora la propia experiencia, sino, en no pequeña medida, también la ajena. En el narrador, lo sabido de oídas se acomoda junto a lo más suyo). Su talento es el de poder narrar su vida y su dignidad; la totalidad de su vida. El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida¹.

EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL es el registro o evidencia histórica del narrador contemporáneo y moderno, es en estos documentos en donde él inmortaliza su memoria; antes de la invención de la cámara lúcida (finales del siglo XIX), las narraciones se transmitían a través de la oralidad y posteriormente la escritura, pero:

cuando el ser humano logró inmortalizar en un registro físico su mundo real mediante la fotografía (inicios del siglo XIX), la percepción del mundo se exteriorizó. "Tal cual como el ojo humano la percibía", la imagen fotográfica producto de la proyección de la luz en un espacio oscuro, cámara lúcida, convirtió la imagen fija en una representación icónica de la realidad; pero no es sino hasta la invención de la cámara de los hermanos Lumière cuando estas imágenes tomaron movimiento, a partir del cine silente o cine mudo, que estuvo presente hasta 1927, luego se incorpora y se masifica la producción *cinematográfica con sonido*, y así, todas estas grabaciones se estructuraron como narrativa.

.....
¹ Walter Benjamin, ed., *El narrador* (Chile: R. Chile Salesianos Impresos S.A., 2008), 36.

A partir de todos estos procesos evolutivos de la cámara y el desarrollo del cine como industria, es posible identificar los avances tecnológicos que se han presentado hasta ahora, avances que han permitido el desarrollo de otras formas de narración oral-icónicas como la televisión y a partir del siglo XXI, algunos formatos producidos en la internet².

Este sinfín de relatos audiovisuales (oral-icónicos) ha fortalecido la memoria individual, colectiva y oficial de los pueblos y las naciones³, ya que los registros audiovisuales son evidencia histórica para:

- + Generar recuerdos en el individuo siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos.

- + Construir memorias colectivas donde se entretujan "tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social –algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios– y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos"⁴.

- + Fortalecer la memoria oficial de la nación a partir de relatos sonoros y audiovisuales que permiten afianzar hechos heroicos, trágicos, épicos o gloriosos de la historia, o por el contrario, los cuestiona y los reconstruye.

.....
² Carlos A. Ruiz, "Análisis comunicacional de tres relatos televisivos sobre el pueblo wayúu" (tesis de maestría, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2014), 154

³ Ver Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (s.l., Siglo XXI de España Editores S.A., colección Memorias de la Represión, junio de 2002).

⁴ *Ibid.*, 9-53.

Por tal motivo, pueden considerarse patrimoniales, ya que en sus registros se guardan las memorias de un pueblo, de una nación; de acuerdo a la Ley 1185 de 2008, los registros audiovisuales pueden ser valorados cómo patrimonio cultural de la nación, puesto que en ellos quedan grabados:

las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico⁵.

Si bien el párrafo anterior permite definir de manera general qué es el patrimonio cultural de la nación, donde se encuentra inmerso lo audiovisual y lo fílmico, es la política para la protección del patrimonio cultural mueble, publicada por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia (2013)⁶, la que aclara por qué los registros audiovisuales pueden valorarse cómo patrimonio de naturaleza documental, donde no sólo se considera la información contenida, sino también los soportes en que están consignados y las tecnologías de creación y de reproducción asociadas.

.....

⁵ Ley 1185 de 2008, art. 4. Colombia: Ministerio de Cultura.

⁶ Ver Dirección de Patrimonio. Política para la protección del patrimonio cultural mueble (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013), 109.

«La política para la protección del patrimonio cultural mueble, publicada por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia (2013)⁷, aclara por qué los registros audiovisuales pueden valorarse cómo patrimonio de naturaleza documental; no sólo se considera solo la información contenida, sino también los soportes en que están consignados y las tecnologías de creación y de reproducción asociadas.»

Pero ¿qué sucede cuando este patrimonio se crea o transfiere en un ecosistema digital? ¿Cuáles son los procesos de conservación y preservación que hay que tener en cuenta?

ECOSISTEMA DIGITAL

Retomando las reflexiones hechas por Germán Rey en su artículo “Del ecosistema mediático al ecosistema digital en Colombia”⁸, se comprende ecosistema digital como un espacio donde los seres humanos construyen procesos de interrelación económicos, políticos, sociales y culturales; mediados o comunicados a través de un entorno virtual o ciberespacio (red). Este ecosistema se caracteriza principalmente por:

.....

⁷ Ver Dirección de Patrimonio. Política para la protección del patrimonio cultural mueble (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013), 109.

⁸ Germán Rey, “Del ecosistema mediático al ecosistema digital en Colombia”, revista Telos (2014): 1/10.

«De acuerdo con Germán Rey se comprende ecosistema digital como un espacio donde los seres humanos construyen procesos de interrelación económicos, políticos, sociales y culturales; mediados o comunicados a través de un entorno virtual o ciberespacio (red).»

TRANSFORMACIONES TECNOLÓGICAS

Las transformaciones tecnológicas –o equipamiento cultural, según Germán Rey⁹– tienen por lo menos las siguientes características:

- + *Portabilidad*. Incorporación de artefactos electrónicos en el cuerpo, ambientes y funciones de las personas en diferentes espacios cotidianos.
- + *Conectividad*. Entrelazamiento entre diferentes aparatos electrónicos y sus funciones.
- + *Movilidad*. Los aparatos dejan de ser fijos para acompañar a las personas en sus desplazamientos.
- + *Convergencia*. En un mismo aparato tecnológico se pueden realizar diversas funciones y actividades.
- + *Multiplicidad*. Aumento de opciones que tienen las personas para comunicarse, transmitir y acceder a bienes o servicios culturales.
- + *Táctil*. Interacción que tiene el individuo con los aparatos, lo que le permite hacer una intervención directa sobre los contenidos, recursos o información a la que está accediendo

.....
⁹ Ibid., 2.

+ *Audiovisual*. "Forma de comunicación que se privilegia en las relaciones entre los sujetos y el mobiliario digital", especialmente la fotografía, el cine y la televisión.

+ *Ámbito privado y doméstico*. Es donde se configura un "nuevo sedentarismo domiciliario" que redefine el concepto comunicativo de lo público, en gran medida porque el acceso al ecosistema digital se hace "individualmente".

Por lo anterior se puede concluir que el aparato tecnológico que reúne todas estas características y se puede definir como el ícono de este ecosistema es el *smartphone*.

CONEXIÓN EN RED (INTERNET)

Esta característica se puede definir como la reconfiguración de la concepción de tiempo y espacio, la capacidad que tiene el individuo de interconectarse con el mundo en tiempo real, y cómo la internet forma parte de las actividades cotidianas del ser humano del siglo XXI en todos sus entornos socioculturales (educativo, laboral y lúdico).

EL ECOSISTEMA DIGITAL Y SUS IMPLICACIONES ECONÓMICAS, POLÍTICAS, SOCIALES Y CULTURALES

Podría emplear varias cuartillas para dar a conocer las implicaciones económicas, políticas y sociales por las que atraviesan las sociedades del siglo XXI en la era digital, pero dado que el objetivo del presente documento es explicar cómo se conserva y preserva el patrimonio audiovisual en un ecosistema digital, los siguientes párrafos se enfocarán en dar respuesta a ese interrogante.

Primero que todo, hablemos sobre las implicaciones económicas de conservar y preservar el patrimonio audiovisual en la era digital; esta labor de conservar y preservar contenidos audiovisuales ha producido una industria o campo laboral que afianza nichos de rentabilidad económica, genera empleo y requiere procesos de formación especializada. Esta industria se puede analizar desde el siguiente ejemplo:

«Hay implicaciones económicas de conservar y preservar el patrimonio audiovisual en la era digital como la aparición de nichos de rentabilidad económica, la generación de empleo y la demanda de procesos de formación especializada.»

DIGITALIZACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO

AUDIOVISUAL ANALÓGICO

Para hablar de un caso específico del contexto colombiano, desde la época del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), elevado en 1997 a la categoría de Ministerio de Cultura, la Dirección de Comunicaciones sostuvo una fuerte tradición de trabajo en la gestión, producción y apoyo de contenidos dirigidos a la radio y la televisión pública y comunitaria del país. Iniciativas pedagógicas, encuentros, conversatorios, convocatorias, desarrollo de proyectos, series y programas radiales y televisivos forman parte de las estrategias emprendidas con el objetivo de fortalecer y potenciar la radio y la televisión como un escenario de encuentro

y creación cultural. Gracias a ello, el archivo sonoro y de televisión de la Dirección de Comunicaciones cuenta en la actualidad con 4.000 registros sonoros y 5.030 registros audiovisuales en diferentes soportes y formatos analógicos y digitales.

Para garantizar la preservación y el acceso permanente de este patrimonio de la nación en el tiempo, hay que realizar procesos de limpieza, catalogación, restauración física y digital de los contenidos, para finalmente codificar el contenido (digitalizar) y preservarlo en sistemas de información de acceso y consulta permanente.

Esto significa que en dicha actividad se necesitan profesionales de diferentes perfiles: restaurador, gestor documental, editor de video, curador e ingeniero desarrollador, programador y de soporte, que garantice la seguridad, accesibilidad y estabilidad de la infraestructura tecnológica. En conclusión, hay una implicación económica porque se requiere una formación especializada por parte de la academia, se genera empleo y se produce rentabilidad económica por la adquisición de bienes y servicios tecnológicos para el ejercicio de estas actividades.

«Para la digitalización del patrimonio audiovisual análogo se necesitan profesionales de diferentes perfiles: restaurador, gestor documental, editor de video, curador e ingeniero desarrollador, programador y de soporte, que garantice la seguridad, accesibilidad y estabilidad de la infraestructura tecnológica.»

Las implicaciones políticas pueden centralizarse primordialmente en el derecho de autor y la propiedad intelectual, donde el patrimonio audiovisual queda en medio del debate del derecho que tiene el ciudadano a acceder al patrimonio cultural de su nación de carácter público o privado, frente a la monetización y las restricciones al accesos de estos contenidos, especialmente los que se encuentran publicados en la red.

En cuanto a las implicaciones sociales y culturales, se pueden resumir en cómo el usuario o grupo social usan estos contenidos audiovisuales gracias a la digitalización y circulación de contenidos en red, lo cual le permite apropiarse de los recursos en actividades educativas y de ocio, principalmente; el ejemplo más claro es la apropiación cultural que hace el individuo de plataformas de video como YouTube, donde no sólo consume contenidos sino también los carga, o estrategias gubernamentales como la del gobierno argentino con la creación del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (Bacua), que nace como "espacio federal de intercambio audiovisual que busca, organiza, digitaliza y socializa los contenidos audiovisuales que reflejan la diversidad cultural de Argentina, democratizando el acceso a los contenidos para poner en diálogo a todo el país"¹⁰.

LOS NATIVOS ANALÓGICOS EN UN ECOSISTEMA DIGITAL

Anteriormente se mencionó cómo el patrimonio audiovisual que se encuentra en soportes analógicos se debe digitalizar para que forme parte de un ecosistema digital. Para empezar, los contenidos

.....

¹⁰ Ver <http://www.tda.gov.ar/tda/141/16150/bacua.html>.

audiovisuales en soportes analógicos son aquellas unidades físicas independientes en las que se graba información; ésta puede ser una cinta magnética o cinta fotoquímica (cinematográfica). Entre los soportes de grabación más comerciales podemos mencionar las cintas de producción cinematográficas de 8, 16, 35 y 70 mm, y en video, la pulgada, U-Matic, Betacam, MiniDV (formatos profesionales), o caseros como el VHS y el Betamax.

«Entre los soportes de grabación más comerciales podemos mencionar las cintas de producción cinematográficas de 8, 16, 35 y 70 mm, y en video, la pulgada, U-Matic, Betacam, MiniDV (formatos profesionales), o caseros como el VHS y el Betamax.»

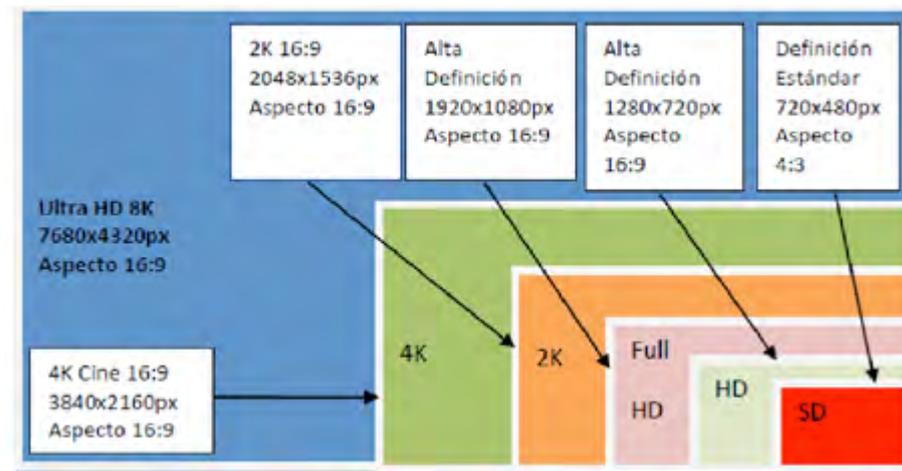
Para poder digitalizar un contenido analógico, necesariamente se debe reproducir en tiempo real; en el caso de las cintas fotoquímicas o cinematográficas, esta reproducción se puede hacer desde un telecine, donde una cámara capta la proyección. Para el caso del video, se requiere tener la máquina del soporte nativo, la cual se conecta a un computador mediante una tarjeta captadora de video y sonido analógico.

En los dos procesos el resultado final es un documento digital (codificado) que se puede duplicar, sin tener "pérdida de información", sin importar cuántas veces se reproduzca; pero ¿qué criterios se deben tomar en cuenta para realizar este proceso?

En el marco del XII Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales, celebrado en Bogotá en septiembre de 2015, el

fotógrafo y restaurador audiovisual colombiano Jorge Mario Vera planteó algunos criterios sobre la incertidumbre generada a partir de la inestabilidad y volatilidad en el desarrollo de formatos de video digital; se calcula que hay alrededor de cien formatos de video y códec, así como diferentes formas de codificación, decodificación, pixeles, líneas y puntos, por lo que no valdría la pena definir un formato o soporte permanente, pues en un par de años sería obsoleto. Inicialmente, se debe garantizar no perder información al momento de la codificación. Para esto hay que evitar en lo posible la compresión de la información, la cual se valora en la resolución de la imagen, que es la cantidad mínima de luz que cabe en un espacio determinado sin distorsionarse; en los formatos analógicos se mide en líneas y en los formatos digitales en pixeles, mínima de información visual, almacenada en un espacio determinado (color, luz e imagen). En el siguiente cuadro se puede clasificar la relación de información, de acuerdo con su campo visual:

«Se calcula que hay alrededor de cien formatos de video y códec, así como diferentes formas de codificación, decodificación, pixeles, líneas y puntos, por lo que no valdría la pena definir un formato o soporte permanente, pues en un par de años sería obsoleto.»



Fuente: Carlos Ruiz, 2014¹¹.

A menor compresión al momento de la captura del contenido, mayor garantía de una copia digital cercana a su original nativo, lo que permitirá repetir en el futuro otros procesos de copiado directamente desde la copia digital, sin tener que utilizar el nativo analógico.

Ahora, esta copia digital debe tener las siguientes características para que se pueda consultar o utilizar en un ecosistema digital:

- + Los metadatos. información leída digitalmente por un *software* que permite identificar datos técnicos (códec, formato, resolución, peso, fps...) y datos documentales (título, productor, duración, año...), los cuales facilitan el acceso efectivo de los usuarios a un contenido publicado en un ecosistema digital (red).

.....

¹¹ Ruiz, "Análisis comunicacional", 154.

+ La conectividad y el almacenamiento. Sistemas de almacenamiento en red que permiten desarrollar protocolos de gestión de información y transferencia de archivos que no generen conflicto al ser transferidos a otros sistemas de información, como MAM (*Media Asset Management*), DAM (*Digital Asset Management*), servidores, discos electrónicos u otros medios digitales de almacenamiento.

+ La obsolescencia reprogramada, incertidumbre a la que se enfrentan los preservadores de contenidos audiovisuales al momento de digitalizar un soporte analógico, que sólo se puede “enfrentar” actualizando el archivo a las realidades del momento.

LOS NATIVOS DIGITALES Y SU ECOSISTEMA DIGITAL

Anteriormente se dieron algunas pistas respecto a los nativos analógicos y los procesos que se deben seguir al momento de hacer una copia en digital. En el caso de los soportes que nacen en digital (nativos digitales), los procesos son los mismos que se le realizan a una copia digital de un analógico; sin embargo, se han de tener en cuenta los siguientes criterios al momento de conservar un nativo digital:

- + Conservar la matriz en que nace el documento sin ninguna compresión.
- + Realizar mínimo tres copias de la matriz sin compresión almacenadas en diferentes lugares físicos, con el fin de poder hacer nuevas copias de preservación en caso de daños o fallas en alguna de las tres copias originales.
- + Conservar junto al documento digital el *software* de

lectura con sus ejecutables de formatos y códec, con el objetivo de garantizar una adecuada reproducción o uso de los documentos conservados en el futuro.

+ Garantizar que la compresión no deforme o pixele el documento original o distorsione su audio, al momento de generar copias de preservación o de consulta del documento digital.

CONSERVACIÓN Y PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL EN SOPORTES DIGITALES

Al inicio del presente texto se habló de la importancia de la memoria para una sociedad y de cómo el patrimonio audiovisual se convierte en dispositivos que traen al presente esas memorias; cuando se piensa en preservar y conservar se busca la perduración en el tiempo, pero esto sólo es posible cuando se reconfigura la memoria y este acto no recae en el producto (contenido audiovisual) sino en el sujeto (usuario, internauta, realizador, productor, investigador, editor digital, etc.); es decir, se debe preservar y conservar el patrimonio audiovisual para que sea visto, releído y reeditado, con el fin de crear nuevos relatos, sustentar sucesos históricos o reconfigurar una narrativa basada en la producción audiovisual.

El ecosistema digital (la red) ha generado un sinnúmero de posibilidades, herramientas y estrategias para que el usuario pueda llegar a lugares o personas imposibles de acceder en un entorno analógico; el trabajo colaborativo en red, las *social media* (redes sociales), *apps* de video *online*, estrategia de circulación

viral, generan un nuevo panorama al momento de dar a conocer el patrimonio audiovisual de una nación. Sin embargo, se debe considerar que es el sujeto quien determina el empleo que se les puede dar a estos contenidos a partir de la función que se le asigne; éste puede estar condicionado por el tipo de derechos de autor que hay sobre los documentos, discusión que abordaremos más adelante.

Se identifican cuatro tipos de uso: fortalecimiento cultural, formación e investigación, reedición y difusión, los cuales se describen a continuación:

Fortalecimiento cultural de la sociedad

Las sociedades de los siglos XX y XXI han reconocido en la producción audiovisual una manera de narrarse a sí mismas y de crear y fortalecer imaginarios. Hay que comprender que cuando se toma un documento audiovisual como soporte de hechos históricos es primordial investigar su validez, orden cronológico y personajes influyentes en los relatos que vale la pena recordar, ya que este ejercicio permite que el documento audiovisual trascienda en el tiempo, sea recordado y, en el sentido estricto de la palabra, conservado y tenido en cuenta como patrimonio audiovisual, sobre todo en un ecosistema digital en el que el acceso a la información en red trae consigo la elaboración y publicación de nuevos contenidos a partir del relato original, perdiendo consigo lo patrimonial del documento.

Formación e investigación

El patrimonio audiovisual en red, más que ser una fuente de consulta aislada en actividades educativas, culturales y en procesos de investigación, sea por su realización o su contenido, tiene implicaciones y transformaciones sociales y culturales, en especial en la escuela, donde el documento audiovisual complementa al texto escrito en procesos de enseñanza; el acceso a éste, en red, genera una transformación cultural en la manera como el usuario (estudiante, docente o investigador) accede al contenido, puesto que las pantallas (dispositivos móviles o fijos conectados a la red) se han convertido en un elemento fundamental en los procesos de aprendizaje en la escuela del siglo XXI.

Reedición

El patrimonio audiovisual puede considerarse fuente de reconstrucción de nuevos contenidos, relatos o textos; el ecosistema digital le permite al contenido audiovisual reconstruirse o ser parte de otros contenidos o formatos, tales como *videoblog*, *website*, *e-book* y mapas digitales (cartografía digital).

«El patrimonio audiovisual puede considerarse fuente de reconstrucción de nuevos contenidos, relatos o textos.»

Difusión

Los contenidos audiovisuales, considerados patrimoniales, son documentos que nunca deben perder la facultad de ser vistos por la sociedad, sin importar las transformaciones de los soportes

físicos o virtuales de almacenamiento o los canales de difusión (televisión digital terrestre, internet, dispositivos móviles de reproducción, etc.).

Nunca antes la humanidad ha tenido la capacidad de acceder a tanta información sin importar el lugar en que se encuentre, un contenido, publicado en un ecosistema digital, rompe con las dinámicas de espacio y tiempo que tenían los contenidos analógico, por eso la importancia de una estructura de metadatos bien realizada, que permita la búsqueda de los contenidos de una forma efectiva en red y, desde luego, una plataforma o gestor de contenido que permita con facilidad acceder al recurso digital.

«Es importante una estructura de metadatos bien realizada, que permita la búsqueda de los contenidos de una forma efectiva en red y, desde luego, una plataforma o gestor de contenido que permita con facilidad acceder al recurso digital.»

INCERTIDUMBRE TECNOLÓGICA

En el documental *El fin de la memoria*, producido por Artes Francia en asocio con EDCA, en coproducción con Señal Colombia y dirigido por Vincent Amouroux y Elena Sender, se plantea un futuro apocalíptico en cuanto a la conservación y preservación de contenidos digitales, la inestabilidad, la fragilidad y la corta duración de almacenamiento de los soportes electrónicos, tanto

ópticos (CD, DVD, Blu-ray...) como magnéticos (USB, discos de almacenamiento externos, LTO...), que apuntan a la exploración de otros campos como la genética y el grabado en materiales naturales como el cuarzo, para tener una solución definitiva que garantice una preservación indefinida del soporte y del contenido; tales soluciones están en una exploración inicial y dejan en la incertidumbre o sin una solución cercana las necesidades de conservación, preservación y circulación de contenidos digitales en el ecosistema digital actual.

«En el documental *El fin de la memoria*, se plantea un futuro apocalíptico en cuanto a la conservación y preservación de contenidos digitales, la inestabilidad, la fragilidad y la corta duración de almacenamiento de los soportes electrónicos, tanto ópticos como magnéticos.»

A los riesgos físicos y biológicos que pueden destruir o poner en riesgo los contenidos grabados en soportes analógicos o digitales se deben sumar los riesgos propios de la era digital, los virus informáticos, la corrupción o daño del código y la obsolescencia tecnológica, algunas salidas paliativas pero no definitivas a este problema son la actualización de *software* y *hardware*, la duplicación y la verificación, en tanto que la transferencia permanente y controlada a diversos soportes es la solución próxima para garantizar el acceso al patrimonio audiovisual en la era digital.

PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y SONORO DEL MINISTERIO DE CULTURA EN RED (BANCO DE CONTENIDOS)

Finalmente, el Banco de Contenidos¹² es una solución informática para la catalogación, administración y circulación *online* de contenidos audiovisuales, sonoros, fotográficos y multimediales (videojuegos, *e-book* y *website*), apoyados o producidos por la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura de Colombia.

«El Banco de Contenidos, apoyado por la Dirección de comunicaciones del Ministerio de Cultura es una solución informática para la catalogación, administración y circulación *online* de contenidos audiovisuales, sonoros, fotográficos y multimediales (videojuegos, *e-book* y *website*), que hoy cuenta con un catálogo de 8.984 registros y 641 contenidos audiovisuales, sonoros y multiplataforma.»

.....
¹² Ver <http://bancodecontenidos.mincultura.gov.co/app>.

A septiembre de 2015, el Banco de Contenidos cuenta con un catálogo de 8.984 registros y 641 contenidos audiovisuales, sonoros y multiplataforma (videojuegos, *e-book* y *website*), que se pueden consultar en línea; en caso de no encontrarse disponible, se puede hacer solicitud del contenido desde la plataforma. Esta estrategia se diseña de acuerdo con los procesos de accesibilidad del contenido en un ecosistema digital, donde se tienen en cuenta la integración a sistemas de información (metadata exportable), consulta y acceso desde dispositivos móviles (*responsive design*) y convergencia de contenidos, donde la plataforma permite cargar el recurso desde servidores propios o hipervincularlo desde otras plataformas *online*.

El patrimonio audiovisual en un ecosistema audiovisual es un campo de exploración permanente, de incertidumbre y a la vez de un gran potencial de accesibilidad de los contenidos que forman parte de una sociedad; es, sin lugar a duda, un escenario de creación colectiva, de intercambio de conocimiento y, sobre todo, de fortalecimiento y difusión de la memoria cultural de un país en red.

BIBLIOGRAFÍA

- + Benjamin, Walter, ed. El narrador. Chile: R. Chile Salesianos Impresos S.A., 2008.
- + Colombia, Ministerio de Cultura. Ley 1185 de 2008.
- + Dirección de Patrimonio. Política para la protección del patrimonio cultural mueble. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2013.
- + Jelin, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A. Colección Memorias de la Represión, junio de 2002.
- + Rey, Germán. "Del ecosistema mediático al ecosistema digital en Colombia". Revista Telos (2014).
- + Ruiz, Carlos A. "Análisis comunicacional de tres relatos televisivos sobre el pueblo wayúu". Tesis de maestría. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2014.
- + Infografía
<http://www.tda.gob.ar/tda/141/16150/bacua.html>
<http://bancodecontenidos.mincultura.gov.co/app>



▶ JOHAN OOMEN

Las alegrías inesperadas de estar “ahí afuera”

– PATRIMONIO EN LA RED

Resumen / Este artículo muestra cómo las entidades de la memoria (Galerías, Archivos y Museos) tienen, en las nuevas plataformas tecnológicas una oportunidad enorme que les permite, por un lado, comunicar sus colecciones y por otro, enriquecerlas con la participación del público, esto es, por medio del **crowdsourcing**. En esta línea, el texto clasifica tipos de **crowdsourcing** y muestra dos ejemplos de colecciones que han crecido exponencialmente con la concurrencia participativa del público. Como premisas de lo anterior reposan tres palabras y nociones “inteligente”, “conectado” y “abierto”, como inherentes a la gestión del patrimonio visual y sonoro.

* El texto original en inglés entregado por el autor se encuentra al final de estas memorias.

* El texto original en inglés entregado por el autor se encuentra al final de estas memorias.

A MEDIDA QUE LAS GALERÍAS, bibliotecas, archivos y museos publican sus vastas colecciones en la red, van descubriendo que la escala de sus colecciones plantea nuevas preocupaciones: los usuarios no pueden hallar las cosas que buscan en enormes colecciones que carecen de descripciones adecuadas; donde existen descripciones, están escritas por lo general desde la perspectiva de un especialista. Esto crea una gran oportunidad para el *crowdsourcing*, no sólo para recolectar más metadatos (descripciones de los objetos de la colección), sino para incrementar la participación de los usuarios finales.

«A medida que las galerías, bibliotecas, archivos y museos publican sus vastas colecciones en la red, van descubriendo que la escala de sus colecciones plantea nuevas preocupaciones: los usuarios no pueden hallar las cosas que buscan en enormes colecciones que carecen de descripciones adecuadas; esto crea una gran oportunidad para el *crowdsourcing*.»

En este capítulo se explica el concepto de *crowdsourcing* en los dominios del patrimonio y se presentan dos casos de uso en el contexto de un gran archivo audiovisual. Por último, se da a conocer un método para asegurar experimentos, tales como

la implementación de casos del *crowdsourcing* en los flujos de trabajo en los archivos.

1. INTRODUCCIÓN

La web es cada vez más social. Clay Shirky advierte que el concepto de ciberespacio, donde los computadores y las redes se consideran algo alienígena, está desapareciendo; “nuestras herramientas de medios sociales no son una alternativa a la vida real, son una parte de ella”, señala. Añade que [estas herramientas] “se están usando cada vez más como herramientas coordinadoras de eventos en el mundo físico” (Shirky 2010). Henry Jenkins anota que “el crecimiento de la comunicación por redes, especialmente acoplada a las prácticas de la cultura participativa, provee un rango de nuevos recursos y facilita nuevas intervenciones de una variedad de grupos que por mucho tiempo han luchado para que se escuchen sus voces” (Jenkins 2013).

Las nuevas plataformas crean aberturas para el cambio social, cultural, económico, legal y político (Johnson 2012), lo cual tiene un enorme impacto en la sociedad actual (Rushkoff 2013). En la red, los usuarios son creadores activos, que arman y comparten, por ejemplo, historias, fotografías y videos. Estos son ejemplos de la transformación de la red en lo que Howard Rheingold llama la “red social” (Rheingold 2000). Las galerías, archivos y museos (abreviados en adelante como GLAM, por su sigla en

inglés) también están aprovechando las oportunidades que se presentan en la red social.

«Las galerías, archivos y museos (abreviados en adelante como GLAM, por su sigla en inglés) también están aprovechando las oportunidades que se presentan en la red social.»

La digitalización masiva de propiedades analógicas otorga a las GLAM el potencial de convertirse en parte integral de la red. Para el caso de los medios frágiles (tales como cintas magnéticas y películas químicas), la digitalización es un medio para asegurar la preservación a largo plazo de la información. La digitalización es también un prerrequisito para la creación de nuevas rutas de acceso a las colecciones.

Una vez publicados en la red, los objetos culturales se pueden compartir, recomendar, remezclar, *mashed* (combinada, en inglés), incluir y citar. Las colecciones se convierten en una parte integral de lo que Tim Berners-Lee llama el gráfico global gigante, al agregar metadatos a los objetos de información tales como páginas web e imágenes para activar vínculos, y creando las relaciones que conectan los objetos de información entre sí conceptual o semánticamente.

«Una vez publicados en la red, los objetos culturales se pueden compartir, recomendar,

remezclar, *mashed* (combinada, en inglés), incluir y citar.»

Mediante la publicación y vinculación en línea, se puede llamar la atención incluso hacia los objetos más oscuros. Una de las propiedades exclusivas de las colecciones GLAM es su riqueza en la amplitud y variedad de temas que cubren, al igual que la calidad de los datos contextuales sobre ellas. La red brinda a esta riqueza la oportunidad de surgir y satisfacer las necesidades no sólo sobre la base de la popularidad, sino también sobre intereses *ad hoc*. En un contexto en línea, donde compartir es la norma, es casi una necesidad para las GLAM poner sus colecciones en línea con el fin de preservar y apoyar el interés de la comunidad. De hecho, las GLAM y sus audiencias también son parte actualmente de lo que Abraham Bernstein et al. llaman el "cerebro global", la red inteligente conformada por usuarios, junto con las tecnologías de la información y comunicación que los conectan (Bernstein 2012). Se están lanzando nuevos servicios que exploran las oportunidades que esto les trae a las GLAM (Berners-Lee 2007).

«En un contexto en línea, donde compartir es la norma, es casi una necesidad para las GLAM poner sus colecciones en línea con el fin de preservar y apoyar el interés de la comunidad.»

2. TIPOS DE CROWDSOURCING

Las GLAM están explorando el *crowdsourcing*, y cómo tipos específicos de éste pueden aplicarse para enfrentar retos concretos de los archivos audiovisuales en línea.

El término *outsourcing* –hallar mano de obra fuera de la organización– se ha redefinido en la red como el fenómeno del *crowdsourcing*: “Acto de una empresa o institución para tomar una función antes desempeñada por empleados y tercerizarla con una red de personas indefinida (y generalmente grande), en forma de convocatoria abierta” (Howe 2006). Un atributo clave es que la mayoría de las actividades de *crowdsourcing* son pequeñas (micro) tareas que pueden llevar a cabo numerosas personas. Las iniciativas de *crowdsourcing* de las GLAM en la actualidad también buscan lograr efectos duraderos en la forma en que las instituciones operan. Por ejemplo, se les pone a los usuarios el reto de agregar etiquetas a las colecciones, ayudar con la transcripción de textos históricos, compartir conocimiento contextual en ambientes colaborativos wiki, entre otros. El *crowdsourcing* tiene un impacto profundo en los flujos de trabajo de las instituciones patrimoniales por medio de la identificación de microtareas que se puedan tercerizar con el público (Lankes 2006). Estas actividades las pueden realizar remotamente los usuarios finales, y pueden reducir además los costos operativos. Las nuevas formas de uso de las colecciones (fuera del acceso) también pueden llevar a un nivel más profundo de participación con las colecciones (Huvila 2008).

«Se les pone a los usuarios el reto de agregar etiquetas a las colecciones, ayudar con la transcripción de textos históricos, compartir conocimiento contextual en ambientes colaborativos wiki, entre otros.»

Uno de los factores claves de éxito para estas prácticas es moldearlas y ejecutarlas de modo tal que los usuarios y las instituciones las consideren provechosas. En trabajos previos, los autores analizaron una amplia variedad de proyectos de *crowdsourcing* de patrimonio cultural, y definieron una clasificación de seis tipos de *crowdsourcing* (tabla 1) (Oomen 2011).

TABLA 1. CLASIFICACIÓN DE LAS INICIATIVAS DE CROWDSOURCING

TIPO	DESCRIPCIÓN
Tareas de corrección y transcripción	Invitar a los usuarios a corregir o transcribir los resultados de los procesos de digitalización.
Contextualización	Agregar conocimiento contextual a los objetos, por ejemplo, contando historias o escribiendo artículos/páginas wiki con datos contextuales.

Complementar la colección	Construir objetos adicionales para incluirlos en una exhibición o colección web.
Clasificación	Recolectar metadatos descriptivos relacionados con los objetos de una colección. El etiquetado social es un ejemplo bastante conocido.
Cocuraduría	Usar inspiración/experiencia de curadores no profesionales para crear exhibiciones web.
Crowdfunding	Lograr la cooperación colectiva de personas que reúnen su dinero y otros recursos para apoyar los esfuerzos iniciados por otros.

El modelo de Ciclo de Vida del Contenido Digital usado por la Biblioteca Nacional de Nueva Zelanda sirve como línea base para el mapeo de estos tipos de procesos de trabajo común en las GLAM¹. Este modelo encapsula las actividades principales ejecutadas por las organizaciones de patrimonio cultural, desde la selección, creación, gestión, descubrimiento, uso y reúso (incluyendo el licenciamiento), hasta la conservación. El modelo es

.....

¹ Make it Digital – DigitalNZ, <http://www.digitalnz.org/make-it-digital>.

cíclico, pero debe tenerse en cuenta que el orden puede variar en la práctica diaria. Por ejemplo, el proceso de catalogación de agregar metadatos descriptivos a los objetos patrimoniales (es decir, clasificación), generalmente se lleva a cabo en etapas consecutivas, como parte del uso inicial y cuando se reusa más adelante en diferentes contextos. Tal como lo demostrarán los casos de empleo, los usuarios finales también pueden añadir los metadatos como parte de la publicación en línea de las colecciones.

«El modelo de Ciclo de Vida del Contenido Digital usado por la Biblioteca Nacional de Nueva Zelanda encapsula las actividades principales ejecutadas por las organizaciones de patrimonio cultural, desde la selección, creación, gestión, descubrimiento, uso y reúso (incluyendo el licenciamiento), hasta la conservación.»

El mapeo de las etapas dentro del modelo de Ciclo de Vida del Contenido Digital y los tipos de *crowdsourcing* muestra que el *crowdsourcing* puede desempeñar un papel en todas las etapas del modelo: desde la selección y creación de contenido, hasta la descripción, descubrimiento y empleo. Esto subraya el enorme potencial del *crowdsourcing* para las GLAM. A continuación destacamos los tipos de *crowdsourcing*. El contexto, el Instituto para el audio y la imagen de los Países Bajos (Sound and Vision), un

archivo audiovisual líder con una creciente colección completamente digitalizada de

«1,9 millones de objetos (que van desde el cine, programas de televisión y radio, grabaciones musicales y videos web).»

y un museo que atrae a cerca de 250.000 visitantes al año. Los activos nacidos digitalmente se guardan en un depósito de última tecnología y con acceso en línea y en el museo.

«El Instituto del audio y la imagen ha asegurado la transición exitosa hacia el dominio digital luego de completar un programa de siete años y 90 millones de euros para digitalizar sus activos analógicos.»

«El Instituto para el audio y la imagen de los Países Bajos (*Sound and Vision*), cuenta con un archivo audiovisual líder con una creciente colección completamente digitalizada de 1,9 millones de objetos (que van desde el cine, programas de televisión y radio, grabaciones musicales y videos web), y un museo que atrae a cerca de 250.000 visitantes al año.»

3. CASO DE USO DEL TIPO "CLASIFICACIÓN": WAISDA?

Agregar etiquetas al contenido multimedia es hoy en día una característica común en las plataformas de intercambio de medios. Los sitios basados en medios como YouTube, Vimeo y Tumblr permiten a los usuarios finales agregar etiquetas al contenido multimedia que comparten en línea. Otras plataformas enfocadas en contenidos de creación profesional, tales como [Last.fm](#), ofrecen a los usuarios la posibilidad de agregar etiquetas a contenidos creados por terceros. Los sistemas experimentales como LabelMe, CoVida y Anvil permiten la creación de anotaciones detalladas y basadas en el tiempo.

Numerosas plataformas utilizan los juegos como medio para involucrar a los usuarios para que hagan anotaciones a los medios basados en el tiempo. Ejemplos de ello incluyen Video Tag Game, PopVideo y TagATune de Yahoo. Sin embargo, estos ejemplos no han madurado más allá de las etapas experimentales y no se han implementado ampliamente. El concepto del videojuego Waisda? lo concibieron el Instituto para el audio y la imagen de los Países Bajos y la Universidad VU de Amsterdam, en el contexto del proyecto de investigación PrestoPRIME, y el juego lo implementó una empresa de desarrollo de *software* externa, Q42. Hasta el momento se han ejecutado dos pilotos: cada uno con un solo emisor como el proveedor de la colección y fuerza de mercadeo. Tal como en el Juego ESP desarrollado por Von Ahn, los jugadores reciben puntos si su etiqueta coincide con la

que su oponente ha escrito. En este capítulo nos referimos a esta mecánica de juego, que ha rastreado cuándo dos jugadores han ingresado la misma etiqueta como “acuerdo entre usuarios”. En la página de inicio, los visitantes son invitados a escoger cualquiera de los cuatro canales de televisión según género. En cada uno de los canales (programas de telerrealidad, programas de entrevistas, noticieros, documentales) se exhiben videos en ciclos continuos. Luego de que el jugador elige un canal, se lanza la interface del juego (figura 1). Acá se anima a los usuarios a etiquetar lo que ven y escuchan. A la fecha, cerca de un millón de etiquetas se han agregado por medio de este juego. Estos términos son añadidos al catálogo de Sound and Vision.

«El concepto del videojuego Waisda? lo concibieron el Instituto para el audio y la imagen de los Países Bajos, en él, los jugadores reciben puntos si su etiqueta coincide con la que su oponente ha escrito.»

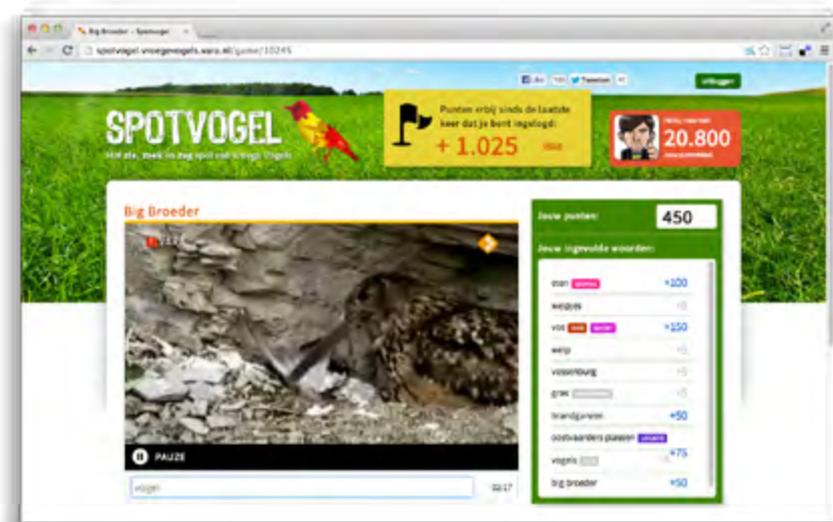


Figura 1. Interface de juego.

4. CASO DE USO DE COMPLEMENTAR LA COLECCIÓN SOUND OF THE NETHERLANDS (SONIDO DE LOS PAÍSES BAJOS)

Sound of the Netherlands (<http://www.geluidvannederland.nl>) pone a disposición de una gran audiencia un archivo sonoro del Instituto para el audio y la imagen de los Países Bajos. La colección completa contiene más de 10.000 grabaciones sonoras desde los años cincuenta hasta los noventa, que muestran la evolución del panorama sonoro de los Países Bajos. Los sonidos incluyen tranvías jalados por caballos, vendedores callejeros y grabaciones de la carrera de patinaje de las “Once Ciudades” (“Elfstedentocht”).

Desde el lanzamiento del servicio en 2012, ha agregado aproximadamente 400 sonidos aportados por la comunidad a su depósito de 2.100 sonidos del archivo sonoro de Sound and Vision. Están disponibles por medio de un “mapa sonoro” (figura 1). Esta interface brinda una vista general de la cobertura nacional del archivo sonoro, tanto en espacio como en tiempo, y se utiliza para motivar a los usuarios a agregar sus propios sonidos para complementar el archivo.

«Los sonidos de la colección incluyen tranvías jalados por caballos, vendedores callejeros y grabaciones de la carrera de patinaje de las “Once Ciudades”»



Figura 2. Sound of the Netherlands.

Abordamos a las comunidades que graban en el campo y otros interesados y los invitamos a contribuir con el proyecto cargando sus archivos. Los sonidos pueden cargarse directamente por medio de la página web. Para este efecto, *Sound of the Netherlands* hace uso de la infraestructura de *SoundCloud*, una plataforma de intercambio de música ampliamente utilizada. Hemos creado una interface que simplifica la carga de sonidos a los usuarios.

Todas las contribuciones están disponibles con una licencia *Creative Commons* - Reconocimiento - Compartirigual (CC BY-SA), o una licencia *Creative Commons* - Reconocimiento (CC BY). CC BY permite explícitamente remezclar y distribuir sonidos, siempre y cuando se mencione al creador de la grabación. CC BY-SA también incluye este requisito, y le agrega el que las remezclas sean puestas a disposición bajo la misma licencia.

5. DE LOS CASOS DE USO A LAS PRÁCTICAS USUALES

Las GLAM se benefician de la promoción de la “cultura de innovación” como una manera de gestionar efectivamente las cambiantes expectativas de los grupos de usuarios, y al mismo tiempo aprovechan al máximo las nuevas oportunidades ofrecidas por la tecnología. El reto fundamental es cómo lograr las misiones públicas, es decir, apoyar a una miríada de usuarios en la utilización de las colecciones de patrimonio cultural para que puedan aprender, experimentar y crear activamente. Como lo anota Douglas Rushkoff, “No se trata acerca de cómo la tecnología digital nos cambia, sino cómo cambiamos nosotros mismos y a los demás ahora que vivimos de una forma tan digital”

(Rushkoff 2014). Para esto, es esencial que los museos tengan acceso a una infraestructura técnica que no sólo les permita gestionar los activos digitales sino también “buscar objetivos contemporáneos” (Johnson 2015). Por ejemplo, utilizar nuevos canales para la distribución de contenidos (YouTube, Instagram) para conectarse con nuevos grupos de usuarios, o usar tecnologías (datos abiertos enlazados, NLP) para enriquecer y optimizar los procesos de trabajo, o permitir formas creativas de acceder a las colecciones. En este artículo proponemos cómo se adopta la innovación por medio de la introducción de “TI de dos velocidades” y la estructura organizacional para realizarla en las organizaciones dedicadas al patrimonio cultural.

«Es esencial que los museos tengan acceso a una infraestructura técnica que no sólo les permita gestionar los activos digitales sino también “buscar objetivos contemporáneos”.»

A medida que el Instituto para el audio y la imagen de los Países Bajos hacía su transición hacia los dominios digitales durante los últimos dos años, se definió e implementó una nueva misión, un nuevo plan estratégico y una nueva estructura organizacional. Un principio rector fue la convicción de que el éxito de las organizaciones de la memoria yace en su habilidad para hacer que las nociones de “inteligente”, “conectado” y “abierto” sean parte integral de sus estrategias (Oomen 2011).

«Un principio rector fue la convicción de que el éxito de las organizaciones de la memoria yace en su habilidad para hacer que las nociones de “inteligente”, “conectado” y “abierto” sean parte integral de sus estrategias.»

Al rediseñar su estructura organizacional, Sound and Vision adoptó “TI de dos velocidades”; una estrategia que combina simultáneamente una ruta “lenta”, fundamental, y una “rápida”, innovadora. En el caso de Sound and Vision, la base es un sistema estándar de gestión de activos, junto a una capa más ágil de soluciones a la medida para diferentes funcionalidades, enfocada en la búsqueda de fuentes abiertas y extracción de metadatos. Esta es la capa en la que el resultado de la investigación puede implementarse en flujos de trabajo en producción. Con apego a esta estrategia, Sound and Vision logró implementar exitosamente el etiquetado de oradores o interlocutores en el 2014. En el 2015 también se implementó la tecnología para extraer nombres de personas, lugares, eventos y organizaciones de archivos de subtítulos. En ambos casos, empresas derivadas de las universidades están desempeñando un papel importante. Actualmente están en marcha planes para una revisión general de la estrategia de acceso usando el sistema estándar de gestión de activos como respaldo, y se soportarán tres escenarios de acceso: 1) suministrando acceso unificado a las colecciones;

2) presentando las colecciones en exhibiciones en línea y en el lugar; 3) brindando acceso a colecciones “abiertas” por medio de API. Esto será la prueba última para el enfoque de “TI de dos velocidades”, toda vez que genera impacto en múltiples departamentos y requiere inversiones significativas en la infraestructura de soporte. Las tecnologías detrás de los casos de uso mencionados en las secciones 3 y 4 se implementarán en la infraestructura de Sound and Vision como parte de estos escenarios de acceso. Cuando se haya dado este paso (2016-2017), el *crowd-sourcing* estará a punto de convertirse en “prácticas usuales”. A medida que las GLAM operen en un contexto en línea donde compartir es la norma, vemos esto como un paso esencial para continuar teniendo impacto en la sociedad al ofrecer servicios con sentido y atractivos.

«A medida que las GLAM operen en un contexto en línea donde compartir es la norma, vemos esto como un paso esencial para continuar teniendo impacto en la sociedad al ofrecer servicios con sentido y atractivos.»

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- + Berners-Lee, Tim. "Giant Global Graph | Decentralized Information Group (DIG) Breadcrumbs". Blog, November 21, 2007. <http://dig.csail.mit.edu/breadcrumbs/node/215>.
- + Bernstein, Abraham, Mark Klein & Thomas W. Malone. "Programming the Global Brain". *Comunicaciones de ACM* 55, n.º 5 (2012): 41-43. doi:10.1145/2160718.2160731.
- + Howe, Jeff. "Wired 14.06: The Rise of Crowdsourcing". June 2006. <http://www.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html>.
- + Huvila, Isto. "Participatory Archive: Towards Decentralised Curation, Radical User Orientation, and Broader Contextualisation of Records Management", 2008. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-112786>.
- + Jenkins, Henry. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press, 2013.
- + Johnson, L., S. Adams Becker, V. Estrada & A. Freeman (2015). *NMC Horizon Report: 2015 Museum Edition*. Austin, Texas: The New Media Consortium.
- + Johnson, Steven. *Future Perfect: The Case for Progress in a Networked Age*. New York: Riverhead Books, 2012.
- + Lankes, R. David. *Participatory Networks: The Library as Conversation* [Chicago]: American Library Association, 2006.

- + Oomen, J. & L. Aroyo (2011). *Crowdsourcing in the Cultural Heritage Domain: Opportunities and Challenges*. In C&T '11, Proceedings of the 5th International Conference on Communities and Technologies (Actos de la 5.^a Conferencia Internacional de Comunidades y Tecnologías).
- + Rheingold, Howard. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- + Rushkoff, Douglas. *Present Shock: When Everything Happens Now*. New York: Current, 2013.
- + Shirky, Clay. *Cognitive Surplus: Creativity and Generosity in a Connected Age*. New York: Penguin Press, 2010.

EPÍLOGO



► FERNANDO OSORIO ALARCÓN

Un modelo para conservación técnica del patrimonio audiovisual.

Un modelo para
la gestión de las
tareas que inciden
en el desarrollo de
colecciones fotográficas
y audiovisuales.

Resumen / Este texto propone un modelo descriptivo y conceptual en el que se explican las principales tareas de archivo de patrimonio documental para desarrollar las actividades diarias. El modelo es una herramienta para la reflexión e identificación de las fortalezas y de las debilidades, y además ayuda a identificar las buenas prácticas incidentes en la sustentabilidad de la responsabilidad de custodia del patrimonio fotográfico y audiovisual.

RESPONSABILIDAD DE CUSTODIA

Actualmente, las instituciones encargadas de la conservación del patrimonio audiovisual, que incluye a la fotografía, custodian objetos friables y sujetos a la obsolescencia tecnológica. La custodia la ejecutan especialistas en diversas disciplinas, cuyos perfiles profesionales se construyen sobre la marcha y demandan actualización en diversas áreas del conocimiento. La responsabilidad de custodia exige recursos para hacer sustentable la conservación de ese patrimonio. Sin recursos, los acervos se encontrarán en riesgo, enfrentarán situaciones de desequilibrio en el financiamiento y experimentarán disfunción de tareas básicas, contribuyendo a la dispersión de esfuerzos de archivistas y conservadores. Por ello el buen ejercicio de la responsabilidad de custodia repercute en la permanencia y acceso de los acervos que resguardan.

La responsabilidad de custodia se fundamenta en las políticas públicas de patrimonio documental y de políticas institucionales con vocación patrimonial e interés en el campo de la memoria audiovisual y de la imagen. Los archivos, las bibliotecas, los museos especializados en la imagen y el sonido, los productores de cine, radio y televisión –públicos y privados–, las universidades y coleccionistas particulares, entre otros, son los actores de la responsabilidad de custodia del patrimonio que nos ocupa.

Esa responsabilidad se origina en los autores y productores de los materiales audiovisuales. El autor es el primer sujeto que ejerce la custodia de su obra, la conserva con buenas o no tan buenas prácticas y de inmediato la transfiere a otras instancias,

como bancos de imágenes, editoriales, agencias, galerías, museos, radiodifusoras, televisoras, empresas productoras, que adquieren los derechos de uso. Después de algunos años, otras instancias terminan ejerciendo esa responsabilidad y la obra llega a los repositorios públicos o privados. Es, entonces, cuando las obras audiovisuales se someten a procesos documentales y de conservación, en el mejor de los casos. Sin embargo, no es así para la mayoría de los productos audiovisuales, ya que muchos se pierden en el transitar de sus propias biografías. Se calcula que el 12 % de la producción mundial de fotografía se resguarda en archivos, museos, bibliotecas y colecciones privadas (Romer, 2015)¹. ¿Los custodios finales de la memoria audiovisual están listos para asumir a cabalidad su papel social y político, y desempeñar su tarea en forma sustentable, esto es, conservar integralmente el patrimonio a su cargo? La respuesta es que las instituciones responsables de la conservación audiovisual no lo están como se hubiese deseado. Hoy en día, los retos que enfrentan los archivos son los siguientes:

- + Gran volumen de los acervos.
- + Diversidad tipológica de los soportes y formatos.
- + Escasez de maquinaria y de refacciones para equipo reproductor en obsolescencia.
- + Constante tarea de construcción de perfiles profesionales.
- + Control de la calidad de los procesos de control físico e intelectual de los fondos audiovisuales.

.....

¹ Grant Romer. Comunicación verbal. Entrevista no publicada y realizada en la Ciudad de México en enero de 2005. Ciudad de México: Taller de Imagen Prefotográfica. Centro de la Imagen, 2005.

+ Cumplimiento de parámetros de almacenamiento a largo plazo de soportes analógicos y de la memoria digital.

Enfrentar estos retos implica resolver de manera estructural y sostenida la salvaguardia de este patrimonio. No se debe dejar a un lado el factor económico: la conservación es una inversión, y no es barata, porque es una labor ejecutada por especialistas y los recursos humanos son lo que más cuesta.

Por otro lado, los soportes audiovisuales leídos por máquina requieren mantenimiento, refacciones y la conservación paralela de un patrimonio maquinario. Esta inversión es un concepto adicional, que se mueve muy rápido debido al desgaste y a la escasez de los equipos², factores que obligan a tener a diario una actitud prospectiva, así como una administración y organización con detalle. La información y el conocimiento profundo de las tareas del archivo audiovisual son lo que decide el grado de desarrollo, de modo sustentable, de la gestión de las colecciones.

MODELO

El modelo pretende conceptualizar las tareas inherentes a la aplicación de las buenas prácticas de conservación y documentales, que permitan ejecutar un flujograma ágil y un programa maestro de trabajo con el archivo audiovisual. Su propósito es contribuir a visualizar y conocer cada una de las tareas diarias que se

.....

² Joan Boadas. Comunicación en el Seminario de Patrimonio Audiovisual. México, 24-28 de septiembre de 2013. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones sobre la Educación y la Universidad, UNAM. En Joan Boadas, Lluís-Esteve Casellas y M. Àngels Suquet. Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas. Girona, CCG Ediciones - Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2001.

desarrollan en un archivo. En principio, es una herramienta de reflexión, posicionamiento y análisis de las fortalezas y de las debilidades que puede presentar el archivo en mayor o menor medida. Este modelo es útil para los directivos, gerentes y especialistas en conservación y documentación audiovisuales, pues presume que todo archivo tiene una misión fundacional, una visión característica y objetivos claros que establecen alcances y esferas de acción, así como también que estos elementos están embebidos en las políticas de conservación y de documentación institucional. Tener una política institucional es el punto de partida para desarrollar los planes estratégicos de trabajo, que son *el deber ser* de la excelencia profesional de la gestión de los fondos audiovisuales.

El modelo adopta la forma de un triángulo equilátero (figura 1), que está dividido a su vez en varios triángulos iguales (figura 2). El triángulo equilátero es la forma privilegiada del equilibrio, y el equilibrio es el concepto que debe prevalecer en esta herramienta.



Figura 1.

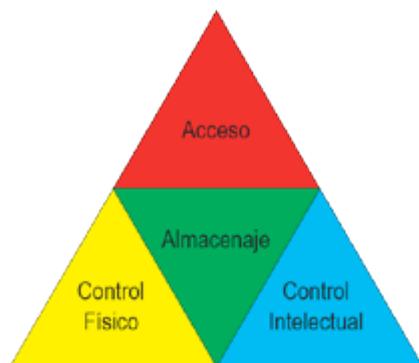


Figura 2.

Cada uno de los triángulos internos es igual entre sí. Cada triángulo corresponde a los conceptos base de la gestión de las colecciones. En el modelo se contemplan cuatro conceptos base:

- + Control físico 
- + Control intelectual 
- + Almacenaje de soportes analógicos y preservación de la memoria digital 
- + Acceso y uso 

Cada concepto está formado por un conjunto de tareas, que incluye al capital humano y al equipo tecnológico que se utiliza para desarrollarlas.

El principio del equilibrio indica que para cada uno de estos conceptos debe haber igual número de herramientas, infraestructura, personal, instalaciones, mobiliario y presupuesto. Además, es importante que se identifiquen las tareas esenciales, que haya consenso en su definición, que los directivos y los archivistas entiendan bien y exactamente lo mismo para así realizar, objetiva y concienzudamente, la conservación de la memoria audiovisual y que ésta tenga el distintivo de *ser un acto intrínsecamente político motivado por valores concretos* (Derrida, 1997)³.

 **CONTROL FÍSICO I**

Cuando se recibe en los archivos un volumen determinado de ítems con valor patrimonial se experimenta un impulso por conocer cuántos son, qué características tienen, de cuándo datan, qué daños tienen, cuál es su estado de fragilidad y de integridad, etc.

El control físico de los acervos está constituido por elementos que deben entenderse y distinguirse con precisión:

- + El concepto de origen de procedencia indica de dónde provienen y qué orden o relación guardan entre sí el conjunto o los conjuntos de documentos. El origen de procedencia es una fuente de información que hay que analizar para entender el contexto del documento audiovisual.

.....

³ Jacques Derrida. *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta, 1997.

- + Esta información debe asentarse al momento de ingresar los documentos al archivo.
- + El origen de procedencia determina el tratamiento documental que se da al conjunto de documentos dentro de la estructura del archivo.
- + Hay que conocer, describir y conservar el inventario previo o listado que acompañe al corpus documental, y cotejarlo contra los documentos mismos; esta es información secundaria de relevante valor⁴.
- + Es el mismo caso de todo documento administrativo, convenio, factura, contrato, cesión de derechos, actas de entrega y recepción, y catálogos anteriores. Estos son antecedentes documentales que proveen datos de control y descripción.
- + El registro es la construcción de una primera herramienta de consulta y descripción de información. Esta tarea se encuentra inmerso en el *workflow* o flujo de trabajo emulado en las bases de datos catalográficas y de gestión automatizada.
- + El registro de los ítems que ingresan a los archivos también controla los objetos digitales y versiones subrogadas de las analógicas, que residen en plataformas digitales para cumplir con las políticas de preservación y acceso.
- + El registro se aplica de igual manera a los productos audiovisuales que nacieron digitales. De ahí que para el desarrollo del registro, se insista en adoptar la normativa internacional *Dublin Core* y contar con quince campos (datos) mínimos obligatorios

.....

⁴ Safeguarding the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy, IASA TC 03. http://www.iasa-web.org/special_publications/IASA_TC03/IASA_TC03.pdf. Consultado el 28 de agosto de 2015.

- para controlar un objeto residente en una plataforma digital⁵.
- + El registro debe asentar los atributos (también llamados metadatos) de creación del documento. La descripción física de una imagen es una parte de registro y ésta, a su vez, es la esencia del control físico.
- + Los metadatos de registro⁶ son indispensables para hacer una buena gestión de las colecciones audiovisuales. Estos se enlistan a continuación:

- Asignar el número de inventario o clave de control o topográfica.
- Asentar el fondo o colección a la que pertenece el ítem.
- Definir las condiciones de acceso, reproducción y uso.
- Indicar firmas antiguas.
- Reportar el estado de conservación.
- Apuntar la historia archivística.
- Consignar la documentación asociada.
- Mencionar si existen versiones digitales o reproducciones.
- Describir las relaciones de los ítems dentro de la colección.
- Indicar el nivel de descripción.
- Referir las observaciones de forma.

.....

⁵ Kristin Aasbø y otros. *Sepiades recommendations for cataloguing photographic collections*. Amsterdam, 2003; Paula Alicia Barra Moulain. *Normas catalográficas*, Sistema Nacional de Fototecas. México, 2005; Rodolfo González Romero. *Esquema de metadatos de Dublin Core*, Red de Acervos Digitales. México: UNAM, 2010; ISAD(G). *Norma Internacional General de Descripción Archivística*, 2.ª ed. Madrid, 2000; UPDIG. *Universal Photographic Digital Imaging Guidelines*. <http://www.updig.org>.

⁶ Acervos: Seminario de Imagen y Catalogación, Centro de la Imagen, Proyecto de Norma Mexicana –NMX- 2014. Norma Mexicana. Documentos fotográficos. Lineamientos para su catalogación. Versión PDF, en <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/>. Consultado en agosto de 2015.

Los siguientes metadatos de registro se refieren a la descripción de responsabilidad intelectual del documento:

- Autor y otros creadores
- Tipo y función del autor
- Seudónimos
- Autoría atribuida
- Título de serie
- Título de origen/designación del título de origen
- Rasgos distintivos
- Fechas
- Lugar
- Proceso
- Formato
- Medidas/duración/metrage
- Soporte/soporte secundario
- Inscripciones

Metadatos optativos de creación

- Título atribuido
- Título en el idioma de la entidad catalogadora
- Corporativo u organización como autoría secundaria
- Editor/productor/coleccionista
- Contenedor
- Observaciones de creación

Ejercicio 1

Para efectos del desempeño del modelo y de su aplicación, así como también para promover la reflexión sobre los conceptos y tareas anteriormente mencionados, se propone que el lector se detenga a observar cómo estas tareas y herramientas funcionan en su archivo, no sin antes identificar cada una de ellas. A continuación se ofrece una serie de preguntas a modo de guía:

- ¿El archivo audiovisual tiene bien definidas las tareas y las herramientas del área de registro?
 - ¿Éstas son iguales, mejores o peores que las descritas antes?
- ¿Qué porcentaje aproximado del total del acervo está registrado?
- ¿Cuánto tiempo ocupa un documentalista en registrar un ítem o una serie de ítems?
 - ¿Cuántos meses o años se requieren para terminar el registro con la planta física y de personal con que cuenta hoy en día?
 - ¿Tiene una herramienta automatizada de registro? (la utilización del software Excel está un poco lejos de considerarse una herramienta automatizada).
 - ¿Qué medidas tomaría para mejorar el área de registro?
 - ¿Qué fortalezas y qué debilidades reporta el área de registro?

Control físico II

Son tareas del control físico:

1. Conservación
2. Preservación digital

1. Conservación

El diagnóstico, la detección de deterioros físicos, químicos y biológicos de cada pieza de la colección, el levantamiento de un reporte de condiciones de conservación, así como la evaluación de estabilidad fisicoquímica de las piezas documentales y artísticas, forman parte del estado que reporta la materialidad de los ítems de la colección. La suma cualitativa de esos reportes es un indicador de la permanencia y esperanza de vida de las colecciones⁷.

Las tareas descritas se conocen como conservación preventiva. Sin embargo, hay tareas más complejas, tales como la limpieza superficial, la restauración de las piezas, la reintegración de faltantes, montajes especiales para fotografías, inserción de fotogramas, reposición de empalmes, reconstrucción de perforaciones, duplicación de originales con impresoras de ventanilla húmeda para películas cinematográficas, reposición de piezas de cartuchos y casetes para cintas de audio, video, entre otras que requieren conservadores muy experimentados y que obliga a disponer de un laboratorio y un equipamiento más sofisticado.

.....

⁷ Tarea íntimamente relacionada con la misión y visión institucional: el deber ser de un archivo dedicado a la salvaguardia de la memoria documental.

Otras tareas de la conservación son:

1. El control y seguimiento estadístico de las condiciones climatológicas en espacios como los siguientes:
 - a. Bóvedas.
 - b. Zonas de tránsito y aclimatación donde los ejemplares habiten por corto tiempo,
 - c. Laboratorios y áreas de procesos técnicos.
 - d. Salas de exposición y espacios museables.

Los conservadores se encargan de:

- e. Monitoreo de acidez y estabilidad de soportes de celulosa y plásticos orgánicos.
- f. Selección, adquisición y almacenaje limpio de materiales consumibles y equipos para la conservación.
- g. El control físico es una tarea constante de observación y documentación. El triángulo del control físico interactúa constantemente y se comunica con el triángulo de almacenamiento.
- h. El conservador de un archivo decide el tipo de guardas de primer y segundo nivel
 - Sistemas de rotulación de cajas y embalajes.
 - Tipología de estantería.
 - Arreglo, disposición, acomodo, orden topográfico de los ítems, series, colecciones, secciones, fondos del archivo, todo ello para garantizar el crecimiento de estos espacios a corto, mediano y largo plazo.

- i. El área de conservación controla:
- El mantenimiento de la planta física instalada en todo el inmueble.
 - La eficiencia de los equipamientos de aire acondicionado.
 - Las fallas y el mantenimiento de éstos.
 - La limpieza del inmueble.
 - El monitoreo del sistema de supresión de incendios.
 - El programa de protección civil.
 - El diseño y sostenimiento de un plan de emergencia y de respuesta ante siniestros.

El conservador es una pieza angular del control físico; no sólo debe conocer la colección en detalle sino convertirse en su vigilante permanente.

2. Preservación digital

En este modelo, la preservación digital cae dentro del control físico. Los procesos de digitalización requieren de una cadena de tareas que se disparan desde el ingreso de los ejemplares. Cuando registro asigna una clave de control a una pieza, la clave se mantiene por toda la vida en el archivo y funge como nombre del archivo digital que se vincula a una base de datos automatizada para:

- Acceso
- Búsqueda Recuperación

- Uso
- Despliegue
- Consulta

Los procesos de transferencia analógica/digital –cualquiera que sea el soporte– requieren un flujograma y parámetros de digitalización que acompañan a cada archivo (*file*), como los metadatos de generación del subrogado digital.

Definir y asentar estos metadatos son responsabilidad de quien produce los archivos digitales, al igual que el uso y gestión de extractores de metadatos⁸.

Estos procesos delicados requieren constante revisión y validación. Las tareas de digitalización tienen, entre sus funciones, vigilar que los archivos digitales se almacenen correctamente en los repositorios de preservación de la memoria digital; esta es una labor de gestión conjunta con el administrador del sistema de bases de datos y almacenaje de la memoria digital.

Relación y apoyo de las tareas de control físico

La conservación, además de levantar un diagnóstico y estabilizar los ejemplares, implica colocarlos en contenedores inertes, debidamente rotulados e identificados. De este modo, los ítems ingresan identificados, limpios y ordenados a los procesos de reprografía digital.

.....

⁸ Unesco. Programa Memoria del Mundo. [Fundamental principles of digitization of documentary heritage. http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage/](http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage/). Consultado el 24 de septiembre de 2015.

El contacto entre las áreas de registro, conservación y preservación está sobre un eje horizontal del flujograma con relación fluida y transparente. Las tareas de control físico se relacionan con las de control intelectual, almacenamiento y acceso en gestión horizontal, equilibrada y homogénea, y comparten herramientas relacionales como las bases de datos en las que todas las tareas confluyen.

Ejercicio 2

El lector deberá construir un flujograma de tareas de control físico de su archivo. Debe empezar por preguntarse si hay equilibrio entre registro, conservación y preservación. Las siguientes preguntas pueden ser útiles:

- ¿Cuenta con un manual de procedimientos en el que se describan las tareas de cada área y de cada proceso?
- ¿Tiene un flujograma para cada tarea?
- ¿Las áreas cuentan con el mismo número de especialistas?
- ¿Hay personal con funciones polivalentes?
- ¿Hay disfunciones en los procesos como cuellos de botella debido a falta de personal, retrasos por carencia de equipo o materiales, casos rezagados o incompletos por falta de tiempo o expertise?
- ¿Los especialistas disponen de la infraestructura necesaria para desarrollar los procesos y tareas?
- ¿El personal de cada área tiene la capacidad, apoyo y sustentabilidad necesarios para desarrollar sus tareas?

- ¿A qué normas internacionales o recomendaciones autorizadas de tratamiento documental, conservación y digitalización se apega su institución?
- ¿Con qué frecuencia revisa de manera colectiva el manual de procedimientos y el flujograma?
- ¿Qué fortalezas y que debilidades encuentra en el área de control físico?



CONTROL INTELECTUAL

Dentro del triángulo del modelo hay un triángulo interno ubicado en el ángulo inferior derecho. Allí se ubican las tareas de control intelectual. Obsérvese que los triángulos de control físico y control intelectual están en la base del triángulo matriz porque son las tareas fundamentales la gestión del archivo, la identificación, conservación, organización y la catalogación de las colecciones. A este nivel de trabajo los productos entregables de esta área deben contestar a las preguntas:

- ¿Qué tengo en mi acervo?
- ¿Cómo, dónde y cuántos ejemplares custodia el archivo?

El control intelectual tiene como tarea la descripción de contenidos, la cual se desprende del tratamiento establecido en la política documental del archivo. La descripción de contenidos se realiza a partir del análisis de la imagen, de los discursos visuales, de la narrativa del lenguaje sonoro y audiovisual. Un factor de relevancia es la experiencia del documentalista o catalogador

de estos productos culturales. El catalogador debe contar con un alto bagaje cultural y formación en estética, Historia y teoría de la imagen, de las artes visuales y de las audiovisuales, así como de la Historia Nacional, del arte, de la tecnología de la imagen y los medios audiovisuales. A este perfil profesional se suma contar con conocimiento de tecnología digital y de las ciencias de la información.

Las tareas de control intelectual se enfocan en la investigación para la documentación, para lo cual es necesario consultar fuentes de información especializadas, con estrategias de rescate de información oral propias de la microhistoria, entre otras metodologías de la investigación. Alrededor del control intelectual se desarrollan acervos documentales que apoyan las tareas del documentalista.

Las herramientas de control intelectual son los catálogos. La descripción de contenidos se asienta en las bases de datos donde residen los catálogos del archivo. Una vez analizado el documento, se ingresan los atributos de contenido, tales como:

- Época histórica
- Tema principal
- Descriptores
- Personajes
- Función/género
- Resumen/sinopsis
(para programas audiovisuales y sonoros)
- Observaciones/notas de contenido

El control intelectual descansa en una política documental instrumentada en manuales de procedimientos. Los procesos se basan en normas nacionales e internacionales de descripción e intercambio de información, así como en tesauros y vocabularios controlados.

El vínculo entre control intelectual, almacenaje y control físico es un *continuum* de tareas de verificación y validación para un mejor control de calidad.

Ejercicio 3

Para conocer la fluidez de los procesos de gestión y organización de las colecciones se sugiere contestar las siguientes preguntas, relacionadas con el control intelectual:

- ¿Cuenta el archivo con una política documental que defina los tratamientos y procesos catalográficos, y que indique los tesauros, vocabularios controlados, normas nacionales e internacionales que se deben seguir y utilizar?
- ¿Con qué frecuencia se revisa esta política?
- ¿Dispone de una base de datos automatizada?
- ¿Tiene el apoyo de un especialista en sistemas de información?
- ¿Encuentra algún aspecto, tarea, proceso, programa o subprograma que deba mejorar?
- Una vez hechos la reflexión y el análisis de estas tareas, ¿qué cambios efectuaría?

El lector debe tener ahora tres conjuntos de respuestas, que son el resultado de las preguntas de los tres ejercicios. Debe contar con una lista de fortalezas, debilidades o incertidumbres. Estas últimas habría que acercarlas a una zona de soluciones. Así mismo, debe contar con un flujograma general con cuatro secciones que describan la secuencia de tareas de registro, conservación, preservación digital y catalogación.



ALMACENAJE A LARGO PLAZO

En el modelo, el almacenaje del patrimonio está ubicado en el centro del triángulo matriz, y a ambos lados de éste se encuentran los triángulos de control físico e intelectual. Estos tres triángulos son la base del acceso de las colecciones. En el triángulo interno central se ubican las tareas de resguardo a largo plazo, el epicentro del modelo donde se enfoca la custodia en tiempo real de los acervos.

La gestión del almacenaje depende del equipamiento de las bóvedas, las cuales se climatizan con temperaturas frías, secas y con aire limpio. Los materiales audiovisuales analógicos se deben almacenar a largo plazo a temperaturas de $-0\text{ }^{\circ}\text{C}$ (congelamiento de negativos sobre películas flexibles), pasando por $1\text{ a }18\text{ }^{\circ}\text{C}$. El parámetro de $15\text{ }^{\circ}\text{C} \pm 3\text{ }^{\circ}\text{C}$, y un máximo de 40% humedad relativa es un parámetro promedio y acotado por Van Bogart, que indica almacenar cintas magnéticas a $20\text{ }^{\circ}\text{C}$ y a entre el $35\text{ y }40\%$ de humedad relativa como límite máximo tolerable. A estos parámetros hay que incorporar el correspondiente a la

calidad del aire, que es del 98% HEPA (*High-efficiency particulate arrestance*)⁹.

No todas las instituciones tienen la posibilidad de conservar estos parámetros ni contar con bóvedas para cada soporte. Por ello, una práctica aceptable consiste en aplicar las recomendaciones de Adelstein¹⁰ para ubicar los mejores parámetros posibles de almacenamiento a mediano y largo plazo. Una buena práctica es detectar con certeza los materiales audiovisuales cuyos soportes hayan iniciado procesos de acidificación por hidrólisis, con el fin de aislarlos lo antes posible, y para ello se requiere un espacio separado para evitar contaminación. Lo mismo se aplica para los soportes cinematográficos de nitrato de celulosa, que además de la hidrólisis y generación de ácido nítrico son altamente inflamables e inestables químicamente. Esta práctica se aplica a ejemplares que reportan presencia de microorganismos activos.

Una vez establecidos los parámetros de almacenaje a mediano y largo plazo, éstos deben ser constantes. Las tolerancias deben ser de $\pm 1\text{ }^{\circ}\text{C}$ para el parámetro de temperatura y de $\pm 5\%$ para el caso de humedad relativa. Con respecto a la calidad del aire, se establece en 98% de eficiencia –y depende de la eficiencia del

.....

⁹ John W.C. van Bogart. *Magnetic Tape Storage and Handling. A Guide for Libraries and Archives*. Washington, D.C.: The Commission on Preservation and Access, 1996, p. 20: "Temperature and Humidity Conditions and Risk of Hydrolysis". This figure depicts the effects of humidity and temperature and shows that $15 \pm 3\text{ }^{\circ}\text{C}$ ($59 \pm 5\text{ }^{\circ}\text{F}$) and 40% maximum relative humidity (RH) are safe practical storage conditions. A similar diagram appears in ISO TR 6371-1989 that suggests even more stringent conditions (RH 20% max.) for long-term storage of instrumentation tapes.

¹⁰ Peter Z. Adelstein. *IPI Media Storage Quick Reference*, 2nd ed., published by Image Permanence Institute, 2010. <https://www.imagepermanenceminstitute.org/imaging/storage-guides>. Consultado el 28 de agosto de 2015.

filtro de carbón activado para gases– y 99,97 % para partículas y depende del filtro HEPA; por lo tanto, para mantener este parámetro sustentable el mantenimiento y el remplazo del filtro son de vital importancia.

Para lograr parámetros estables de temperatura y humedad relativa, es indispensable instalar un sistema de precisión para controlar estas condiciones. Se debe contar con equipos independientes de enfriamiento de aire y de deshumidificación fisicoquímica, que son instalaciones industriales conectadas a sistemas inteligentes iguales a las usadas en laboratorios farmacéuticos y hospitales. No es recomendable la instalación de equipos de aire acondicionado para confort doméstico o comercial porque no tienen la capacidad de desempeño que se requiere por debajo de los 18 °C y los 35 % de humedad relativa. Dichos equipos con dificultad filtran aire a 45 % HEPA, lo que significa que la calidad del aire provista es precaria, por lo cual habría menos de la mitad de aire limpio y más de la mitad de aire sucio con polvo, partículas de cualquier tipo y oxidantes producto de la

contaminación ambiental¹¹.

Un equipamiento clave para las instalaciones de un archivo es el sistema de supresión de incendios. Actualmente se utiliza un agente supresor de calor que cumple con las regulaciones de impacto ambiental de la Convención de Kioto y que remplazará en un futuro cercano a los agentes supresores de oxígeno, como el gas Inergen® y el FM200® (heptafluoropropano). Este es el agente 3M® Novec 1260™¹².

Los sistemas de supresión de incendios se comunican con los sistemas de enfriamiento y deshumidificación de aire por medio de dispositivos de interface para que ante un conato de incendio la circulación de aire se interrumpa. Estos sistemas cuentan con un dispositivo de prealarma de señal sonora y luz estroboscópica

.....

¹¹ Véase <https://es.wikipedia.org/wiki/Contaminaci%C3%B3n>: “Los gases contaminantes del aire más comunes son el [monóxido de carbono](#), el [dióxido de azufre](#), los clorofluorocarbonos y los [óxidos de nitrógeno](#) producidos por la [industria](#) y por los gases producidos en la [combustión](#) de los [vehículos](#). Los [fotoquímicos](#) como el [ozono](#) y el [esmog](#) se aumentan en el aire por los óxidos del nitrógeno e [hidrocarburos](#) y reaccionan a la luz solar. El [material particulado](#) o el polvo contaminante en el aire se mide por su tamaño en [micrómetros](#), y es común en erupciones volcánicas. La contaminación atmosférica puede tener un carácter local, cuando los efectos ligados al foco de emisión afectan sólo a las inmediaciones del mismo, o un carácter global, cuando las características del contaminante afectan al equilibrio del planeta y zonas muy distantes a los focos emisores; ejemplos de esto son la [lluvia ácida](#) y el [calentamiento global](#). Consultado el 29 de agosto de 2015. Antonio Bereijo Martínez y Juan José Fuentes Romero. “Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales” (2001).

¹² Véase https://en.wikipedia.org/wiki/Gaseous_fire_suppression. Reduction of heat. Representative agents: [Clean agent FS 49 C2](#) (NAF S 227, MH227, FM-200), [Novec 1230](#), [pentafluoroethane](#) (NAF S125, ECARO-25). Reduction or isolation of oxygen: Representative agents: Argonite / IG-55 (ProInert), CO2 [carbon dioxide](#), IG-541 Inergen, and IG-100 (NN100). Inhibiting the chain reaction of the above components. Representative agents: [FE-13](#), [1,1,1,2,3,3,3-Heptafluoropropane](#), [FE-25](#), [haloalkanes](#), [bromotrifluoromethane](#), [trifluoroiodomethane](#), NAF P-IV, NAF S-III, NAF S 125, NAF S 227, and Triodide ([Trifluoroiodomethane](#)).

que permite verificar la autenticidad del conato y desactivar la descarga del agente supresor –si es el caso– y cuando el personal del archivo esté presente. No elimina el uso de extintores, pero sí cancela el uso de aspersores y nebulizadores de agua, ya que ésta daña gravemente los materiales audiovisuales.

El almacenamiento a largo plazo de materiales analógicos es una condición imperativa para alargar la esperanza de vida de esos soportes¹³ y permite abrir un gran compás de espera para realizar las tareas inherentes a conservación, preservación y documentación. Se requiere que los materiales analógicos estén lo mejor conservados posible, ya que los procesos de digitalización realizados hasta el momento con toda seguridad no serán los únicos ni los últimos, por lo que el acceso a los soportes originales debe garantizarse.

Una buena práctica es el uso de estantería metálica móvil de alta densidad. La estantería debe cumplir con requisitos más allá del calibre de la lámina de acero con que se fabrique para soportar el peso de las colecciones. Este mobiliario debe proveerse con magnetización cero y con pintura horneada de alta calidad. Dicha estantería evita enfriar las áreas de pasillos que la estantería fija obliga a tener. Una bóveda con estantería móvil almacena más del doble de ejemplares que la fija.

La memoria digital está constituida por aquellos productos audiovisuales nacidos digitales y por la memoria digital resultado

.....
¹³ James Reilly et al. *New Tools for Preservation: Assessing Long-Term Environmental Effects on Library and Archives Collections*. Published by The Commission on Preservation and Access, The Commission of Preservation and Access, 1995. ISBN 1-887334-46-7.

de la transferencia de soportes analógicos a plataformas digitales. La preservación de la memoria digital –igual que la memoria analógica– requiere condiciones climatológicas de precisión, pero éstas son diferentes y se conocen como sistemas “data aire”. La diferencia es que mientras la memoria analógica no genera calor ni lo disipa activamente, la memoria digital, al residir en equipamientos con base en discos duros, torres de almacenamiento y servidores, es termoactiva, disipa el calor, por lo que requiere sistemas de enfriamiento y humedad relativa con funciones diferentes. Así, la gestión de los recintos de almacenamiento del patrimonio audiovisual se duplica, ya que se necesitan espacios, equipamientos, mantenimiento y *expertise* de dos tipos diferentes.

La preservación de la memoria digital obliga a sus administradores a mantener un respaldo espejo almacenado en otro lugar y una tercera copia de seguridad, además de las medidas necesarias de redundancia que estos sistemas masivos de almacenamiento digital requieren *in situ* y de manera física. La recomendación para garantizar la preservación de la memoria digital –hasta el día de hoy– consiste en almacenar ésta en un arreglo de discos RAID o torres de almacenamiento escalables conocido como arreglo disco-cinta-cinta, donde la información del arreglo de los discos se transfiere a cintas magnéticas LTO 5 o 6 por duplicado. En esta forma se derriba la premisa de que una copia es ninguna copia y se establece una unidad primigenia de seguridad en el almacenamiento de información digital¹⁴.

.....
¹⁴ IASA TC 03 <http://www.iasa-web.org/tc03/ethics-principles-preservation-strategy>.

El correcto almacenaje incrementa el índice de preservación con base en el tiempo (Reilly et al., 1995) para alcanzar un índice mayor de cien años, lo que en materia de memoria digital sólo se podrá lograr con los debidos programas y estrategias de migración y actualización cada cinco años¹⁵.

Una lista de buenas prácticas puede ser la siguiente:

+ Alta calidad constructiva del inmueble que almacena las colecciones, como la impermeabilización, instalación de barreras de vapor y aislantes térmicos en muros, techos y pisos.

+ Cálculo preciso del equipamiento y adquisición de nuevas tecnologías para controlar las condiciones ambientales dentro del inmueble.

+ Calidad de la estantería móvil, de la iluminación, de los sistemas de alarma y supresión de incendios, de los dispositivos de acceso y seguridad.

+ El programa integral de almacenamiento debe contar con un manual de procedimientos elaborado por un conservador profesional y supervisado por un ingeniero certificado en aire acondicionado, refrigeración y deshumidificación de ambientes industriales y de alta precisión.

+ El control diario del clima de una bóveda radica en el buen uso y aplicación de un termómetro y medidor de humedad relativa. Este instrumento, el *data logger*, es un dispositivo USB que registra las lecturas de temperatura y humedad relativa varias veces al día, almacena los datos y grafica en un computador con un programa de manejo de datos.

.....

¹⁵ IASA TC 03, op. cit.

+ Interpretación correcta de todas las bondades y de los datos incide en la construcción y desarrollo del índice de permanencia de los soportes audiovisuales.

+ Contar con sistemas de alta seguridad para almacenamiento de la memoria digital y física.

+ Se subraya que el almacenamiento en la nube pone en riesgo la seguridad de esa memoria digital.

Ejercicio 4

El lector puede levantar una lista descriptiva de los recursos tecnológicos de almacenaje existentes en su archivo. Se sugiere que junto con el conservador defina qué tanto se apega o no al esquema de buenas prácticas explicado en este apartado. A continuación se ofrecen algunas preguntas-guía para el análisis y la reflexión:

- ¿Conoce las características constructivas de sus bóvedas de almacenamiento? ¿Cuáles son estas características? •
- ¿Son de calidad?
- ¿Cuenta con planos arquitectónicos y estructurales (plantas y alzados), así como con planos de todo tipo de las instalaciones del inmueble y en especial de las bóvedas? La pregunta se refiere, por lo menos, a las instalaciones eléctricas, hidráulicas, de aire acondicionado, supresión de incendios, de voz y datos.
- ¿Tiene la memoria de cálculo de todas las edificaciones, de las instalaciones y con los reportes técnicos del proveedor, como la bitácora de la obra, las hojas técnicas de cada

equipo instalado y las pólizas de garantía y mantenimiento?

- ¿Dispone de un sistema de control de condiciones climatológicas para sus bóvedas de almacenaje?
- ¿Los sistemas de enfriamiento de aire y deshumidificación son independientes?
- ¿Conoce el tipo y marca de sus sistemas?
- ¿Tiene una póliza anual de mantenimiento para esos equipos?
- ¿Cuáles son los parámetros de temperatura, humedad relativa y calidad del aire en sus bóvedas?
- ¿Éstos son constantes?
- Y si no lo son, ¿cuál es su variación?
- ¿Cuál es el índice de preservación (TWPI) que alcanza con los parámetros con los que cuenta al día de hoy?
- ¿Cuál sistema de enfriamiento y humedad relativa utiliza para el data center o site digital (lugar donde radican los servidores y torres donde se almacena la memoria digital)?
- ¿Tiene dos respaldos o back ups espejos de la memoria digital de su acervo?
- ¿Cuál es el soporte en el que almacena los espejos o back ups de su memoria digital?
- ¿Las características de sus bóvedas son las mismas, iguales o mejores que las explicadas en este apartado?



ACCESO

El triángulo que se encuentra sobre los triángulos de control físico, intelectual y almacenaje es donde se ubican las tareas de acceso a las colecciones. El triángulo de acceso se coloca en la cúspide del modelo.

Hay varios niveles de acceso a los acervos. El acceso cuenta con una poderosa herramienta, que es el sistema de catálogos automatizados que residen en las bases de datos. Ahí confluyen los metadatos y las versiones digitales de los ejemplares más importantes¹⁶.

El acceso al acervo no se puede dar de manera sistemática si los acervos no han pasado por un proceso de control físico e intelectual y contar con un buen almacenamiento en materia analógica y de preservación digital.

El acceso cuenta con herramientas periféricas importantes que regulan su gestión. Entre ellas se encuentran:

- Una política de acceso que define la tarea, los alcances de ésta, la descripción de cada servicio al público, la tipología de usuarios, la advertencia de restricciones de uso, la existencia de fondos reservados y la política de derechos de autor.
- La política de acceso debe contar con un reglamento de servicios al público que regula el qué, cómo y cuándo se

.....

¹⁶ Ya sea por sus contenidos, por ser los más demandados por los usuarios, aquellos que están en riesgo de estabilidad física y química, los que enfrentan un mayor reto de obsolescencia, entre otros criterios que apremie su accesibilidad.

ofrecen los servicios de consulta *in situ*, y de forma remota, la reprografía, el préstamo para exposiciones, empleo de imágenes y pietaje de archivo (*stock shots* o brutos) para reutilización en nuevas producciones, para publicación impresa o electrónica, consulta y uso para fines académicos, de investigación y divulgación del conocimiento sin lucro directo o indirecto, entre los aspectos más relevantes de la aplicación de material de archivo audiovisual.

- Contar con una clara distinción de los conceptos de acceso como son la divulgación, la difusión y la diseminación.
- Dar prioridad al acceso interno, es decir, los primeros usuarios del sistema de acceso son los especialistas del archivo, la biblioteca o el museo. El área de acceso debe cumplir con creces la demanda interna. Si el sistema logra cumplir con ésta, seguramente lo hará para la del usuario externo.

Ejercicio 5

Las preguntas para este apartado son las siguientes:

- ¿Cuenta con una política de acceso?
- ¿Hay un reglamento de servicios al público?
- ¿Está definido el catálogo de servicios al público?
- ¿Conoce el estatus de derechos de autor de los fondos y colecciones que custodia?
- ¿Cuenta con un programa de diseminación de los acervos que incentive el uso de las colecciones y dé a conocer a públicos diferentes los contenidos resguardados?

- ¿Tiene una política institucional clara y formal para aplicar cuotas económicas por concepto de derechos de uso y servicios adicionales a la propia consulta de sus acervos?
- ¿Cuenta con una plataforma web que promueva el acceso y refleje los contenidos de sus acervos?

CONCLUSIONES

El objetivo de estos ejercicios es construir un espacio de reflexión para perfeccionar la gestión de cada área del archivo. De esta manera, se pretende que el lector ubique, en cada triángulo interno del modelo, las principales tareas y subtareas de un flujograma, que localice la mayor o menor interacción entre los demás triángulos internos, estableciendo fronteras, ejes y líneas de acción paralelas o perpendiculares. Por ejemplo: las tareas de registro están correlacionadas con la tarea de catalogación, por lo que se deben ubicar en los vértices inferiores de cada triángulo (figuras 3 y 4).



Figura 3.

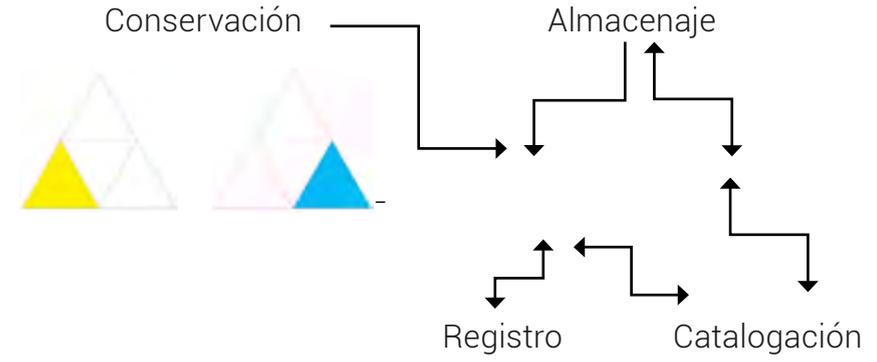


Figura 4.



Figura 5.

Lo mismo es válido para las áreas de conservación y su relación con almacenaje, o para preservación digital que almacena directamente los objetos digitales en los servidores y torres de almacenamiento de memoria masiva. En este caso, no sólo comparten un vértice sino todo un lado de ambos triángulos. Igual lo hace catalogación con almacenaje, ya que esta última tarea ingresa y colecta datos que proceden de ítems almacenados, sean éstos analógicos o digitales.

Así, el modelo permite ubicar la relación e interdependencia de las tareas. Al mismo tiempo, sirve para conocer qué tan desarrollados están los procesos, dónde están las fortalezas y las debilidades de cada área en materia de recursos humanos, materiales, tecnológicos y económicos. La intención es que cada triángulo interno se divida en forma fractal para mantener un equilibrio y una emulación geométrica (figuras 4 y 5).

La gestión de las colecciones es factible de visualizarse para conocer los procesos y tareas involucrados. Si hay fortalezas podemos dibujar un triángulo equilátero dentro del triángulo interno del modelo que conviva de manera equilibrada con sus pares. Si hay debilidades, el triángulo que se construya no será equilátero y habrá un acomodo imperfecto y asimétrico.

Si en cada tarea hay un flujo constante de documentos trabajados, un ritmo sostenido de actividades, el personal alcanza sus metas, hay mantenimiento oportuno e insumos a tiempo, entonces hay una luz verde; de lo contrario, habrá una luz preventiva amarilla o hasta roja.

Para fortalecer la gestión, ésta debe describirse en manuales de procedimientos, pues el proceso que llega a describirse denota y encierra el *expertise* del archivista. Con la descripción de los procesos se construye la base de una política de trabajo y, con ella, un plan a largo plazo que oriente y regule la conservación y la preservación en el tiempo y el espacio. Este modelo es un instrumento de estructura para escribir protocolos y guías de procesamientos documentales, de preservación y de conservación.

Finalmente, no se deben olvidar los tres elementos de cualquier estrategia dispuestos en un diagrama de Veen, donde el apoyo, la capacidad y la sustentabilidad sean iguales y tiendan a alinearse.

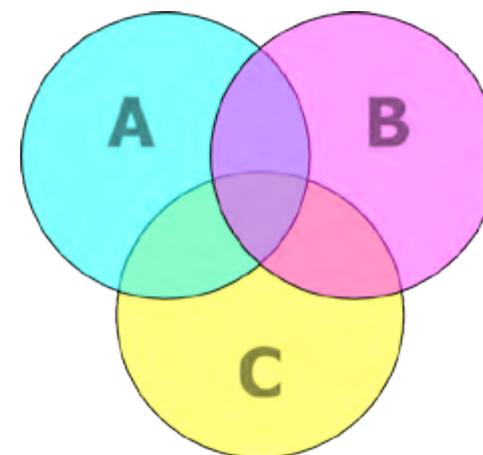


Figura 6. Modelo de un diagrama de Veen, donde A= apoyo, B= sustentabilidad y C= capacidad.

Las intersecciones de los tres conjuntos nos darán el subconjunto resultante.

Puede que éste no sea igual sino asimétrico, incluso puede que hasta no se intercepten.

Un ejemplo de aplicación del diagrama:

Supóngase que un archivo cuenta con equipo de última tecnología para digitalización de películas cinematográficas de todos los formatos y soportes (C = capacidad instalada), pero no cuenta con suficiente presupuesto para adquirir espacio de memoria digital y respaldar con seguridad archivos digitales de gran volumen (A = apoyo). Por lo tanto, la sustentabilidad (B) se afecta, puesto que la tarea de preservación digital de imágenes en movimiento se intercepta con capacidad y apoyo en áreas de menor dimensión, asimétricas, lejos de alinearse en forma simétrica y proporcional. Este esquema visualiza la historia inmediata del archivo. Parte de la sustentabilidad se fundamenta porque hay equipo y personal (fortalezas), pero no hay apoyo (debilidad) para almacenaje digital que crece exponencialmente y a gran velocidad en tiempo real. Ubicada la asimetría, se debe buscar una posición de equilibrio (figura 7), que obliga a la adopción de buenas prácticas de gestión inmediata antes de que la asimetría alcance niveles más altos.

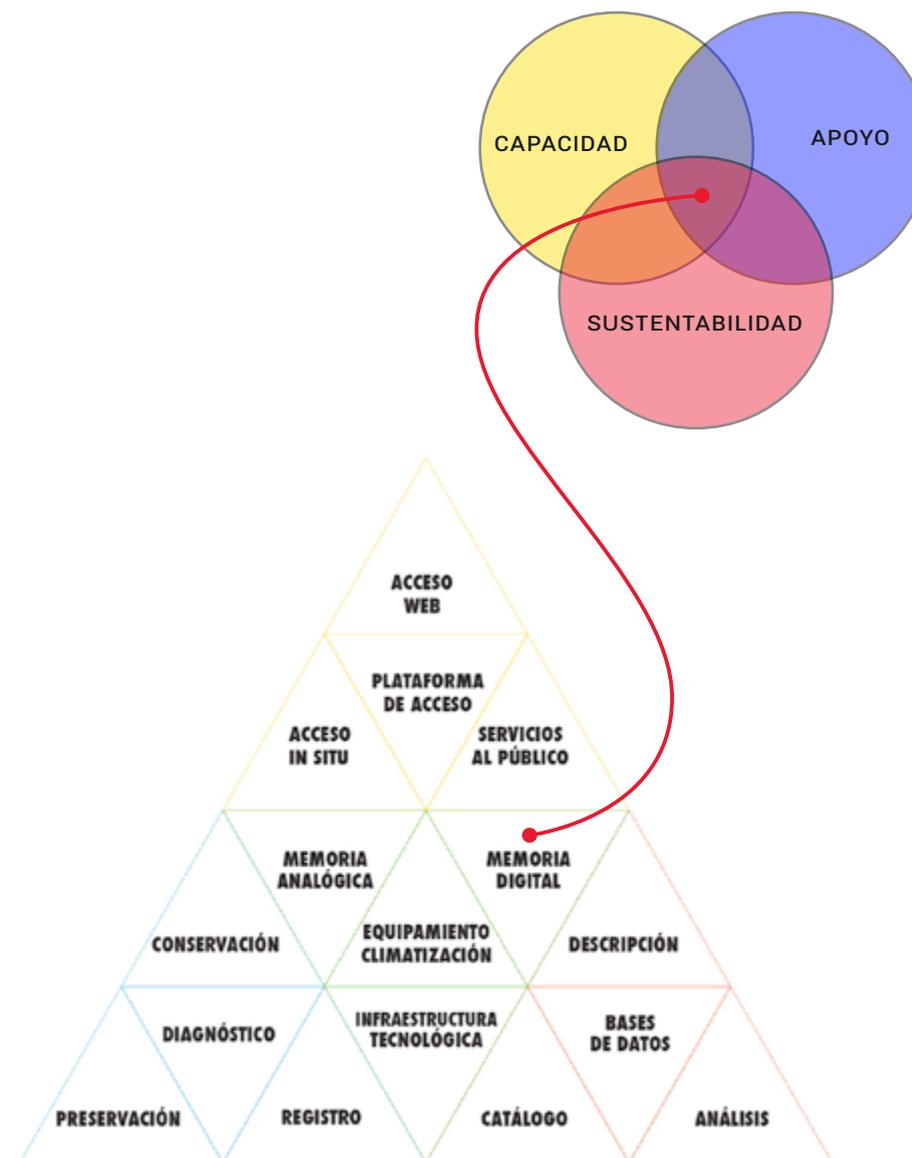


Figura 7.

Ejercer la responsabilidad de custodia es una tarea de gestión compleja que incide directamente en el desarrollo de la vida de un archivo. El hecho de conocer a fondo las colecciones implica tener control de las colecciones y así incrementar su esperanza de vida en beneficio de la memoria y del imaginario colectivo propios del patrimonio audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

- + AASBØ, Kristin y otros. *Sepiades recommendations for cataloguing photographic collections*. Amsterdam, 2003.
- + Adelstein, Peter Z. *IPI Media Storage Quick Reference*, 2nd ed., published by Image Permanence Institute. Rochester, NY, 2010. <https://www.imagepermanenceinstitute.org/imaging/storage-guides>. Consultado el 28 de agosto de 2015.
- + Barra Moulain, Paula Alicia. *Normas catalográficas*. México: Sistema Nacional de Fototecas, 2005.
- + Bereijo Martínez, Antonio y Juan José Fuentes Romero. "Los soportes fílmicos, magnéticos y ópticos desde la perspectiva de la conservación de materiales" (2001). *Anales de Documentación*, 4, 2001, 7-37.
- + Boadas, Joan, Lluís-Esteve Casellas y M. Àngels Suquet. *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG Ediciones - Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2001.
- + Derrida, Jacques. *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta, 1997.
- + González Romero, R. *Esquema de metadatos de Dublin Core*. México: Red de Acervos Digitales, UNAM, 2010.
- + ISAD(G) *Norma Internacional General de Descripción Archivística*, 2da ed. Madrid, 2000; Updig Universal Photographic Digital Imaging Guidelines, <http://www.updig.org>.
- + Lavédrine, Bertrand, with the collaboration of Jean-Paul Gandolfo and Sibylle Monod. Translated from the French by Sharon Grevert. *A Guide to the Preventive Conservation of*

Photograph Collections. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2003.

+ Pavao, Luis. *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

+ Proyecto de Norma Mexicana –NMX- 2014. Norma Mexicana. Documentos fotográficos. Lineamientos para su catalogación. Versión PDF en Acervos: Seminario de Imagen y Catalogación, Centro de la Imagen, <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/>. Consultado en agosto de 2015.

+ Reilly, James et al. *New Tools for Preservation: Assessing Long-Term Environmental Effects on Library and Archives Collections*. Published by The Commission on Preservation and Access, The Commission of Preservation and Access. Washington, D.C., 1995. ISBN 1-887334-46-7.

+ Ritzenthaler, Mary Lynn & Vogot-O'Connor with Helena Zinkham, Brett Carnell & Kit Peterson. *The Society of American Archivist*, third printing. Chicago, 2010.

+ Unesco. Programa Memoria del Mundo. Fundamental principles of digitization of documentary heritage <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage/>.

+ Unesco/UBC Vancouver Declaration (PDF). The Memory of the World in the Digital age: Digitization and Preservation 2012. Consultado el 24 de septiembre de 2015. Vease <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/resources/>

[documents-prepared-by-the-sub-committee-on-technology/](#)

+ Lost Memory: libraries and archives destroyed in the twentieth century by Hans van der Hoeven and Joan van Albada

[CII.96/WS/1](#), 1996

+ Risks associated with the use of recordable CDs and DVDs as reliable storage media in archival collections: strategies and alternatives by Kevin Bradley CI/INF/2006/1 REV., 2006

+ IFLA Unesco Survey on Digitisation and Preservation by Richard Ebdon and Sara Gould 1970

+ Memory of the World: a survey of current library preservation activities by Jan Lyall 1996

+ Memory of the World: safeguarding the documentary heritage: a guide to standards, recommended practices and reference literature related to the preservation of documents of all kinds By George Boston [CII.98/WS/4](#), 1998

+ Van Bogart, John W. C. *Magnetic Tape Storage and Handling. A Guide for Libraries and Archives*. The Commission on Preservation and Access. Washington, D.C., 1996.

+ Créditos: Gráficos de Saúl Ruelas.

ANEXOS

►LIZABÉ LAMBRECHTS,

An Encounter with the Archive: Dealing with the Challenges of Representing a History

INTRODUCTION

Archives and archivists were historically accepted as the impartial guardians of truth and evidence. However, with the increasing awareness of the political and social implications of archival work this understanding of an un-biased archive was challenged through new understandings of how the archival record is formed and of the role played by the archivist in selecting the documentary heritage. Increasingly scholarship on archives started to draw attention to its complicity in the history-making process, calling for work that considers archives as 'material' to be analysed and critically studied. Within postcolonial studies and work on the apartheid archive for example, archives were shown not just as repositories, but repositioned as technologies of rule, used to filter the selection of memory, marginalising, censoring and destroying traces they did not approve of.¹

If we are therefore, as Peter Fritzsche pointed out, to understand the archive as a "machine that manufactures the pertinence of particular kinds of evidence and particular casts of historical

.....

¹ For examples see, Lara-Ann Stoler, 'Colonial Archives and the Arts of Governance: On the Content in the Form'. In *Refiguring the Archive*, edited by Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michelle Pickover, Graeme Reid & Razia Saleh. Cape Town: David Philip Publishers, 2002. pp.83-102; Nicholas Dirks, 'Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History'. In *From the Margins: Historical Anthropology and its futures*, edited by Brian Keith Axel. Durham: Duke University Press, 2002. pp.47-65; Helena Pohlandt-McCormick, 'In Goods Hands: Researching the 1976 Soweto Uprising in the State Archives of South Africa'. In *Archive Stories. Facts, Fictions, and the writing of history*, edited by Antoinette Burton. Durham & London: Duke University Press, 2005. pp. 299-324; Verne Harris, *Archives and Justice: a South African Perspective*. Chicago: Society of American Archivists, 2009; Carolyn Hamilton, Verne Harris, Graeme Reid, 'Introduction'. In *Refiguring the Archive*, edited by Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michelle Pickover, Graem Reid, Razia Saleh. Cape Town: David Philip Publishers, 2002. pp.7-18.

actors,"² how can scholarly projects and archival interventions engage with the audio-visual collections that they encounter not only as evidence of historical events, but also as evidence of past and present processes actively constructing the archive?

This paper will look at two recent archival projects, namely an oral history project culminating in a book entitled "Eoan—Our Story" (2012)³ and an exhibition entitled "Lingering Absences: Hearing Landscape Through Memory" (2013). Both of these projects used the Eoan Group Collection housed at the Documentation Centre for Music (DOMUS) at Stellenbosch University. These projects, with specific focus on the exhibition, will serve as points of reflection on the uses of audio-visual material, archival encounters and the role such encounters play in determining scholarship. In order to understand the context and conceptualisation of these two projects, I will first sketch a brief historical background of the Eoan Group and the donation of their materials to the Documentation Centre for Music (DOMUS).

.....

2 Peter Fritzsche, 'The Archive and the Case of the German Nation'. In *Archive Stories. Facts, Fictions, and the writing of history*, edited by Antoinette Burton. Durham & London: Duke University Press, 2005. p. 186.

3 Eoan History Project, *Eoan—Our Story*, edited by Hilde Roos and Wayne Muller. Johannesburg: Fourth Wall Books, 2012.

BRIEF HISTORY OF THE EOAN GROUP

The Eoan Group was founded by Helen Southern Holt in 1933 as a culture and welfare organisation for the coloured community in District Six, Cape Town.⁴ A wide variety of activities were offered including elocution, ballet, folk dance, drama, singing, painting, and sewing. Led by the conductor, Joseph Manca, an Italian immigrant who worked as a bookkeeper for the Cape Town city council, the group's small choir grew into an amateur opera company who produced the first full-scale opera performances in South Africa. Despite increasingly debilitating legislation from the apartheid government,⁵ the group produced eleven annual opera seasons, two arts festivals and tours throughout South Africa and the United Kingdom from 1956 to 1975.

Initially based in the Isaac Ochberg Hall in District Six, the Group was forced to move when District Six was declared a white "group area" in 1966. By 1968 the government had bulldozed District Six to the ground and more than 60 000 residents were forcefully removed to land known as the "cape flats" which consisted mostly of sand dunes exposed to wind and flooding. In 1969, the Group moved into the Joseph Stone Theatre in Athlone. The move to

.....

4 The term coloured is a racial term used by the apartheid government. People classified as coloured were not only individuals of racially mixed descent, but included the Khoisan and individuals descended from slaves. The term coloured has a complex history that has at times included its rejection as an apartheid label and at others, its claiming as a self-referential term (see Paula Fourie, "Ghoema vannie Kaap": *The Life and Work of Taliep Petersen (1950-2006)*. Stellenbosch University: Unpublished Doctoral Thesis, 2013). I am using the term to indicate the majority of Eoan Group member's use of this term - however, it should be noted that the use of the term is not uncontested by all members of the Group.

5 See for example the Reservation of Separate Amenities Act No.49 of 1953 and the Group Areas Act No. 41 of 1955.

Athlone signalled a watershed moment for the group. It removed them from the hub of Cape Town's cultural life to the city periphery and due to a combination of dwindling audience numbers, financial constraints and rising political tension, producing opera became increasingly difficult for Eoan after 1970. They performed their last full-scale opera production in 1975.

Eoan enjoyed tremendous success during the 1960s with sold-out shows and raving reviews. However, the group became politically compromised in their own community due to their perceived complicity with the apartheid government. Initially the Group vowed not to perform to segregated audiences, but increasingly enforced racial segregation saw the prohibition of mixed audiences and Eoan complied with these requirements, applying for permits to perform. They also accepted funding from the Department of Coloured Affairs, a contentious apartheid institution that drew heavy criticism from coloured communities for its entrenchment of racist policies.⁶

THE ORAL HISTORY PROJECT

In 2006, a large collection of Eoan material was discovered underneath the Joseph Stone Auditorium stage thanks to the efforts of DOMUS's archivist, Santie de Jongh, and a process of negotiation was started with the community to ensure the preservation of this material. However, donating the Eoan collection to Stellenbosch University was complicated by the role that the

.....

⁶ For a more detailed historical account, please consult: Eoan History Project, *Eoan – Our Story*, edited by Hilde Roos and Wayne Muller. Johannesburg: Fourth Wall Books, 2012.

University played in disempowering the Eoan community in the past.⁷ In order to navigate the issues surrounding ownership of this history, the material was leased to DOMUS for a period of 99 years and an oral history project was launched to recognise the part that the Eoan Group played in South Africa's music landscape. An important aspect of the oral history project was that it would be steered by a committee consisting out of members of the community, academics and an archivist. This was seen as a vital part of the process and a step in building relationships with the community.

The committee conducted 45 interviews, and gathered additional archival material that was, along with the existing collection at DOMUS, compiled into a book entitled "Eoan – our story" (2012). Two academic members of the committee was chosen to take responsibility for structuring the book, but all decisions regarding the inclusion or exclusion of material remained with the committee, and the authors of the book are indicated as the "Eoan History Project".

In order to reflect the Group's dynamics, different opinions and memories of similar events are presented next to each other, in some cases negating the facts that are found in the archive. However, due to the structure of the process, the three community members on the book committee had the power to leave potentially contentious issues out of the final narrative in order to

.....

⁷ The University of Stellenbosch has a historical past with some of the founding fathers of apartheid including D. F. Malan, B. J. Voster and Hendrik Verwoerd, who all studied or taught at this institution (see Lindie Korf, *D.F. Malan: A Political Biography*. Stellenbosch University: Unpublished Doctoral thesis, 2010).

shape it to fit their understanding of past events. Many readings of this material are thus possible, and the book can be seen as an alternative document to the archival material kept at DOMUS. Here, voice and memory, prevents the archive from performing its systematic detachment into the realm of truth and facts, questioning what is staged, what is imagined, and what is real.

THE EXHIBITION



The installation of 24 speakers. Photograph: Antoni Schonken, September 2013.

The audio material created through the oral history project, played a significant part in the conceptualisation of an exhibition in 2013, entitled "Lingering Absences: Hearing Landscape Through Memory," curated by myself and Ernst van der Wal, a lecturer in Visual Arts at Stellenbosch University. The exhibition was created

for an international conference entitled, "Hearing Landscape Critically: Music, Place and the Space of Sound," and was therefore framed by the question of how the bureaucratic, political, personal and physical landscape shaped the Eoan Group and their performances. Our main focus was to steer away from reproducing the archive in a linear fashion, or, to present the Eoan Group's history as completely penetrable or comprehensible. Instead we chose to work with the ideas of dislocation, absence, and discomfort. The viewer's experience was deliberately obstructed through making use of a striped aesthetic, and we tried to move away from an easily consumable narrative into one that the viewer had to explore for herself. This move away from a consumable historical representation was motivated by our understanding of history as multifaceted, layered and non-linear, and also by our awareness of the institutional context, namely Stellenbosch University, wherein this exhibition was to be shown.

Briefly, the exhibition is laid out as follows: Upon arrival the viewer is given a large map which shows the three rooms allocated to the exhibition in the Sasol Art Museum.

Room 1 is dominated by a projection of archival film footage taken from the Group's 1967 opera season capturing fleeting scenes of members of the Eoan Group preparing backstage as well as audience members arriving at the Cape Town City Hall. The sound of the original archival film has been lost and the subsequent silence coupled with the intense grain of the film represents the dislocated and racialised realms of spectator and performer.

In the second room three large prints assert the bureaucratic landscape wherein the Group functioned. The first print was left blank in order to speak to the erasure and the absence of documentation on the Isaac Ochberg Hall, which was raised to the ground along with the rest of District Six. The second print shows the enforcement of racial segregation in the form of a seating plan of the Cape Town City Hall, where the group performed until they were moved to the Joseph Stone Theatre. This print shows the allocation of seats according to the classifications of "white" and "non-white." The third print, a blueprint of the Joseph Stone, starkly contrasts the opulence and privilege as it was encountered in the Cape Town City Hall.

The physical, bureaucratic landscape represented by the three prints is challenged by the personal, the intimate and the cultural landscape constructed on the opposite wall. In this installation, twenty-four speakers are set up and divided into pairs that emit twelve separate tracks, playing simultaneously in a three hour cycle. Each track has been compiled from the oral history material as well as archived recordings of the Eoan Group's operatic performances. Moving closer to the microphones the speakers' voice becomes clear, facilitating a degree of intimacy.

The last room brings together the various traces of memory, archive, and place in the "Dislocated Landscape". The viewer is confronted by a simple light cabinet that combines photographic images with sound recordings made by us of the three key sites (Isaac Ochberg Hall, Cape Town City Hall and Joseph Stone Auditorium), displayed on a light table in a darkened room. Each

image is aligned to a pair of headphones that blocks out the sound from the other installations, and it emits a ten minute unedited recording of how these places sound today. The intervention speaks to the lingering absences of the Eoan Opera Group within these spaces.

SOUND RECORDINGS



Recording the soundscape of where we estimated the Isaac Ochberg Hall to have been in former District Six, Cape Town. Photograph: Lizabé Lambrechts, July 2013.

Throughout both of these projects, the permeation of sound, its absence, or its presence through archival recordings, narrating voices or recorded soundscapes reveal the various layers of history and memory that sediments the Eoan Group's legacy.

These soundings from the past and from the present were not simply treated as acoustic documents, but as complex mediated objects, that speak to the political, personal and practical realities of living in South Africa during the rise of the apartheid

government. In the exhibition, the absence of sound in the archival film footage, for example, a genre that is seen as having a high modality of truthfulness, served to heighten the awareness of how the Group and the spaces wherein they moved were constructed. These images speak to the racial segregation of the past, while at the same time becoming a mirror to the present landscape. As such, the grain of the film coupled with the lack of sound, radiates spectres of severe distortion, speaking towards memory as erratic and always incomplete.

Similar to the loss of sound in the film footage, is the absence of sound in our recording of the Isaac Ochberg Hall's soundscape in District Six. As a site we found it impenetrable and tracing its location for the intervention was almost impossible due to a lack of documentation. Experiencing this soundscape in the exhibition, listeners thought that there was something wrong with the recording, switching it on and off, exposing the presentation of the nothing or absence as something which cannot be listened to.

In stark contrast to the interventions is the sound wall as a site where the voice, music and noise interacts, testing the interchange between the public and the private. Ricoeur has noted that remembering invokes "the situations in the world in which one has seen, experienced, learned," situations that "imply one's own body and the bodies of others, lived space..."⁸ On the sound wall you hear the tinkling of tea cups, people coming in and out, doors slamming, phones ringing, neighbours popping in – all of these things serve to remind us of the degree of intimacy and the per-

.....

⁸ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. p. 36.

sonal that escapes the frame of the official and the bureaucratic, the archive.



Exhibition opening. Photograph: Ernst Van der Wal, September 2013.

In addition, the soft volume of the sound wall focuses attention to our bodies, urging us to move closer in order to hear. This plurality of voices, impenetrable without personal interaction, stands as a direct challenge to the archive and its systems that orders and depersonalises, that regulates and creates the possibility of working through all the boxes, the illusion of knowing. It questions what we perceive to be evidence and truth, and challenge us to think about how we represent the histories we engage with.

CONCLUSION: TOWARDS REPRESENTATION

In the words of Antoinette Burton "history is not merely a project of fact-retrieval...but also a set of complex processes of selection, interpretation, and even creative invention – processes set in motion by, among other things, one's personal encounter with the archive".⁹ Our encounter with the rich Eoan Collection, the archival objects – the grain of the films and the loss of sound, the poor quality of the operatic sound recordings, the various stories and contradicting facts of the oral history recordings – raised our awareness of previous preservation strategies, political ideologies, processes of memory, and the South African landscape that shaped this archival collection. This awareness focussed our curatorial strategy, and the archival audio-visual material, the oral history recordings and the creation of new materials were used as mechanisms of discovery and experimentation rather than material/content for knowing. Through the use of collaborative research, mapping, experiential understanding and sound interventions it became possible to explore both physical and

.....

⁹ Antoinette Burton, 'Introduction'. In *Archive Stories. Facts, Fictions, and the writing of history*, edited by Antoinette Burton. Durham & London: Duke University Press, 2005. pp. 7-8.

lost localities, both the real and the imagined. Fact and evidence became entangled with the intimate and personal, and historical processes were revealed through the multiple voices, narratives and truths presented. Through embracing methodological renewal it became possible to move beyond the laws of evidence and the hierarchies and criteria of classification of the archive, to move into the realms described by Siemon Allen as sites where "configuration" will always be "giving way to reconfiguration."¹⁰

.....

¹⁰ Brendon Maart, 'Brendon Maart in conversation with artist Siemon Allen'. http://www.archivalplatform.org/news/entry/qa_with_artist_siemon_allen/, 2011.

▶JOHAN OOMEN

The many unexpected joys of being "out there"

As galleries, libraries, archives and museums have been publishing their vast collections on the web, they are discovering that the scale of their collections raises new issues: users cannot find things that they are searching for in big collections that lack adequate descriptions; where descriptions exist, they are often written from a specialist perspective. This creates a very big opportunity for crowdsourcing, not only to source more metadata (descriptions of collection objects) but also to increase end-user engagement. This chapter presents the concept of crowdsourcing in the heritage domain, and introduces two use cases in the context of a large audiovisual archive. Finally, the paper introduces a method to ensure experiments, such as the crowdsourcing use-cases can be implemented in workflows at archives.

1. INTRODUCTION

The web is increasingly social. Clay Shirky notes that the concept of 'cyberspace', where computers and networks are regarded as somewhat alien, is now disappearing: 'Our social media tools aren't an alternative to real life, they are part of it.' He adds that [these tools] 'are increasingly used as the coordinating tools for events in the physical world' (Shirky 2010). Henry Jenkins notes that 'the growth of networked communication, especially coupled with the practices of participatory culture, provides a range of new resources and facilitates new interventions for a variety of groups who have long struggled to have their voices heard'. (Jenkins, 2013) New platforms create openings for social, cultural, economic legal and political change.(Johnson, 2012) This has

an enormous impact on present day society (Rushkoff, 2013). On the web, users are active creators, creating and sharing for instance stories, photographs and videos. These are examples of the transformation of the web to what Howard Rheingold calls the 'social web' (Rheingold, 2000). Galleries, libraries, archives and museums (abbreviated hereafter to 'GLAMs') are also making use of the opportunities presented by the social web.

The mass digitisation of analogue holdings creates the potential for GLAMs to become an integral part of the web. In the case of fragile media (such as magnetic tapes and chemical film) digitisation is a means to ensure long-term preservation of the information. Digitisation is also a precondition for creating new access routes to collections.

Once published on the web, cultural artefacts can be shared, recommended, remixed, mashed, embedded and cited. Collections become an integral part of what Tim Berners-Lee calls the Giant Global Graph by adding metadata to information objects such as web pages and images to enable links, and creating the relationships that conceptually or semantically link the information objects to each other.

Through publication and linking online, attention can be brought to even the most obscure artefacts. One of the unique properties of GLAM collections is their richness in the breadth and variety of objects and topics they cover, and the quality of contextual data about them. The web provides the opportunity for this richness to surface and to satisfy needs not only based on popularity, but also based on ad hoc interests. In an online context where

sharing is the norm, it becomes almost a necessity for GLAMs to make their collections available online in order to retain and support community interest. In effect, GLAMs and their audiences are now also part of what Abraham Bernstein et al. call the 'global brain', the intelligent network formed by users, together with the information and communication technologies that connect them (Bernstein, 2012). New services are being launched that explore opportunities this brings to GLAMs (Berners-Lee, 2007).

2. TYPES OF CROWDSOURCING

GLAMs are exploring crowdsourcing, and how specific types of crowdsourcing, can be applied to meet concrete challenges of audiovisual archives online.

The term outsourcing – finding labour outside the organisation – has been redefined on the web as the crowdsourcing phenomenon: 'the act of a company or institution taking a function once performed by employees and outsourcing it to an undefined (and generally large) network of people in the form of an open call' (Howe, 2006). One key attribute is that most crowdsourcing activities are small (micro-) tasks that can be carried out by large numbers of people. GLAM crowdsourcing initiatives today also aim to have long-lasting effects on the way institutions operate. For instance, users are being challenged to add tags to collections, help with transcribing historical texts, share contextual knowledge in collaborative wiki environments and so on. Crowdsourcing has a profound impact on the workflows of heritage institutions through identifying micro-tasks that can be

outsourced to the crowd (Lankes, 2006). These activities can be carried out by end-users remotely and can reduce operational costs. New forms of usage of collections (beyond access) can also lead to a deeper level of involvement with the collections (Huvila, 2008)

One of the key success factors for these practices is shaping and executing them so that both the users and the institutions find them beneficial. In earlier work, the authors have analysed a great variety of cultural heritage crowdsourcing projects, and defined a classification of six types of crowdsourcing (Table 1) (Oomen, 2011)

TABLE 1: CLASSIFICATION OF CROWDSOURCING INITIATIVES.

TYPE	DESCRIPTION
Correction and transcription tasks	Inviting users to correct and/or transcribe outputs of digitisation processes
Contextualisation	Adding contextual knowledge to objects, e.g. by telling stories or writing articles/wiki pages with contextual data
Complementing collection	Assembling additional objects to be included in a (web) exhibit or collection

Classification	Gathering descriptive metadata related to objects in a collection. Social tagging is a well-known example
Co-curation	Using inspiration/expertise of non-professional curators to create (web) exhibits
Crowdfunding	Collective cooperation of people who pool their money and other resources together to support efforts initiated by others

The Digital Content Life Cycle model used by the National Library of New Zealand serves as the baseline model for mapping these types to common work processes at GLAMs.¹ This model encapsulates the main activities carried out by heritage organisations, from selecting to creating, managing, discovering, using and reusing (including licensing) to preservation. The model is cyclical, but it needs to be noted that the order can often vary in daily practice. For instance, the cataloguing process of adding descriptive metadata to heritage objects (i.e. Classification) is often executed in consecutive phases, as part of the initial ingest

.....

¹ Make it Digital – DigitalNZ, <http://www.digitalnz.org/make-it-digital>.

and when reused later in different contexts. As the use cases will show, metadata can also be added by end-users as part of publishing collections online.

Mapping the stages in the Digital Content Life Cycle model and the types of crowdsourcing shows that crowdsourcing can play a role in all stages of the model: from selection and creation of content to describing, discovery and use. This underlines the enormous potential of crowdsourcing for GLAMs.

Below, we highlight types of crowdsourcing. The context the Netherlands Institute for Sound and Vision - a leading audiovisual archive with a growing fully digitized collection of 1.9 million objects (ranging from film, television and radio broadcasts, music recordings and web videos) and a museum that attracts ~250.000 visitors annually. Born-digital assets are ingested in a state-of-the-art digital repository and accessible online and in the museum. Sound and Vision has ensured the successful transition to the digital domain after completing a seven year, 90 million Euro programme to digitise its analogue assets.

3. USE CASE TYPE 'CLASSIFICATION': WAISDA?

Adding tags to multimedia content is now a regular feature on media sharing platforms. Media-focused sites such as YouTube, Vimeo and Tumblr allow end-users to add tags to multimedia content they share online. Other platforms focused on professionally created content, such as Last.fm, offer end-users the ability to add tags to content created by third parties. Experimental systems such as LabelMe , CoVida and Anvil allow the creation of time-based, fine-grained annotations.

A number of platforms use games as a means to engage users to annotate time-based media. Examples include Yahoo!'s Video Tag Game, PopVideo and TagATune. However, these examples have not matured beyond the experimental stages and are not deployed widely. The concept of the Waisda? video game was conceived by the Netherlands Institute for Sound and Vision and Amsterdam's VU University in the context of the PrestoPRIME research project and the game was developed by an external software development company, Q42. So far, two pilots have been executed: each with a single broadcaster as the supplier of the collection and marketing power. As in the ESP Game developed by Von Ahn, players receive points if their tag matches a tag that their opponent has typed in. In this chapter, we refer to this game mechanic that tracked when two players had entered the same tag as 'user agreement'. On the home page visitors are invited to choose any of the four TV genre-based channels. In each of the channels (reality TV, talk show, newsreels, documentary) a number of videos are running in a continuous loop. After the player chooses a channel, the game interface is launched (Figure 1). Here, users are encouraged to tag what they see and hear. To date close to a million tags have been added using this tagging game. These terms are added to the Sound and Vision catalogue.



figure 1. Game interface.

4. USE CASE COMPLEMENTING COLLECTION: SOUND OF THE NETHERLANDS

'Sound of the Netherlands' (<http://www.geluidvannederland.nl>) makes a sound archive from the collection of The Netherlands Institute for Sound and Vision available to a wide audience. The total collection contains over 10,000 sound recordings from the 1950s to the 1990s, showing the evolving soundscape of the Netherlands. Sounds include horse driven trams, street vendors and recordings from the 'Eleven Cities' ('Elfstedentocht') ice skating match.

Since the service launched in 2012, it added approx. 400 crowd sourced sounds to its repository of 2,100 sounds from the sound archive of Sound and Vision. They are available through a 'sound map' (Figure 1). This interface provides an overview of the national coverage of the sound archive, both in space and time, and is used to encourage users to add their own sound to complement the archive.



figure 2. Sound of the Netherlands

We approach field-recording communities and other interested parties and invite them to contribute to the project by uploading

their sounds. Sounds can be uploaded directly through the website. To this end, Sound of the Netherlands makes use of the infrastructure of SoundCloud, a widely used social music sharing platform. We have created an interface that makes it straightforward for users to upload their sounds.

All contributions are available under either a Creative Commons - Attribution-ShareAlike (CC BY-SA) or a Creative Commons - Attribution license (CC BY). CC BY gives explicit permission to remix and distribute sounds, as long as the creator of the recording is mentioned. CC BY-SA also has this requirement, and adds to this requirement that results of remixes are made available under the same license.

5. FROM USE-CASES TO REGULAR BUSINESS.

GLAMS benefit from fostering a 'culture of innovation' - as a way to effectively manage ever-changing expectations of user groups, and at the same time make the most of new opportunities offered by technology. The fundamental challenge is how to achieve the public missions, i.e. supporting a myriad of users to utilize heritage collections so that they can actively learn, experience and create. As Douglas Rushkoff notes "It's not about how digital technology changes us, but how we change ourselves and one another now that we live so digitally" (Rushkoff, 2014). For this, it is essential for museums to have access to technical infrastructure that allows not only to manage digital assets but also to "pursue contemporary objectives" (Johnson, 2015).

For instance, using new channels for content distribution, (e.g. YouTube, Instagram) to engage with new user groups; or using technologies (e.g. linked open data, NLP) to enrich and optimize work processes; or allow for creative ways to access collections. In this paper, we propose how innovation is fostered by introducing the concept of 'two-speed IT' and the organisational structure to realise it for heritage organizations.

As the Netherlands Institute for Sound and Vision was making its transition to the digital domain over the past two years, a new mission statement, a new strategic plan and a new organisational structure were defined and implemented. A guiding principle was the conviction that the success of memory organisations lies in their ability to make the notions of 'smart', 'connected' and 'open' integral part of their strategies (Oomen 2011).

In redesigning its organisational structure, Sound and Vision adopted 'two-speed IT'; a strategy that accommodates two tracks simultaneously a 'slow' foundational and a 'fast' innovative tracks. In the case of Sound and Vision, an off-the shelf asset management system forms the foundation, next to a more agile layer of tailor made solutions for distinct functionalities, notably open source search and automatic metadata extraction. This is the layer where output of research can be implemented in production workflows. Following this strategy, in 2014, Sound and Vision successfully deployed speaker labeling. In 2015 technology to extract names of people, places, events and organisations from subtitle files was also implemented. In both cases, spin off

companies from Universities are playing an important role. At present, plans are underway for a major revision of the access strategy. Using the off-the-shelf asset management system as backend, three distinct access scenarios will be supported (1) providing unified access to the collections (2) present the collections in on-line and on-site exhibits (3) access to 'open' collections through API's. This will be the ultimate test case for the 'two-speed IT' approach as it impacts multiple departments and requires significant investments in the supporting infrastructure. The technologies behind use cases mentioned in Sections 3. and 4. will be implemented in the Sound and Vision infrastructure as part of these access scenario's. When this step is completed (2016-2017) crowdsourcing is a step closer to becoming "business as usual" As GLAMS are operating in an online context where sharing is the norm, we see this as an essential step to continue to have impact in society by offering meaningful and engaging services.

REFERENCES

- + Berners-Lee, Tim. 'Giant Global Graph | Decentralized Information Group (DIG) Breadcrumbs'. Blog, November 21, 2007. <http://dig.csail.mit.edu/breadcrumbs/node/215>.
- + Bernstein, Abraham, Mark Klein and Thomas W. Malone, 'Programming the Global Brain'. *Communications of the ACM* 55, no. 5 (2012): 41–3. doi:10.1145/2160718.2160731.
- + Howe, Jeff. 'Wired 14.06: The Rise of Crowdsourcing'. June 2006. <http://www.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html>.
- + Huvila, Isto. 'Participatory Archive: Towards Decentralised Curation, Radical User Orientation, and Broader Contextualisation of Records Management', 2008. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-112786>.
- + Jenkins, Henry. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press, 2013.
- + Johnson, L., Adams Becker, S., Estrada, V., and Freeman, A. (2015). *NMC Horizon Report: 2015 Musem Edition*. Austin, Texas: The New Media Consortium.
- + Johnson, Steven. *Future Perfect: The Case for Progress in a Networked Age*. New York: Riverhead Books, 2012.
- + Lankes, R. David. *Participatory Networks: The Library as Conversation*. [Chicago]: American Library Association, 2006.
- + Oomen, J, & Aroyo, L. (2011). Crowdsourcing in the Cultural Heritage Domain: Opportunities and Challenges. In *C&T '11, Proceedings of the 5th International Conference on Communities and Technologies*
- + Rheingold, Howard. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- + Rushkoff, Douglas. *Present Shock: When Everything Happens Now*. New York: Current, 2013.
- + Shirky, Clay. *Cognitive Surplus: Creativity and Generosity in a Connected Age*. New York: Penguin Press, 2010.



MINISTERIO DE CULTURA

MINISTRA

Mariana Garcés Córdoba

VICEMINISTRA

Zulia Mena García

SECRETARIO GENERAL

Enzo Rafael Ariza Ayala

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA

DIRECTOR

Daniel Castro Benítez

SUBDIRECTORA

Ana María Cortés Solano

SECRETARIA EJECUTIVA

Ligia Mendoza Suárez

PLANEACIÓN Y CONTROL PRESUPUESTAL

Rosario Rizo Navarro

Diego Camilo Charry Sánchez

CURADURÍA DE HISTORIA

María Paola Rodríguez Prada

Libardo Hernán Sánchez Paredes

Santiago Robledo Páez

Naila Katherine Flor Ortega

SECRETARIA EJECUTIVA

Bertha Aranguren

CURADURÍA DE ARTE

Rodrigo Trujillo Rubio

Ángela Gómez Cely

Alexandra Mesa Mendieta

Samuel León Iglesias

SECRETARIA EJECUTIVA

Bertha Aranguren

CURADURÍA DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOGRAFÍA

(EN CONVENIO CON EL ICANH)

Margarita Reyes Suárez

Blanca Victoria Maldonado

Diana Marcela García Sierra

Gina Catherine León Cabrera

Irene del Mar Gónima Olaya

María Victoria Gálvez Izquierdo

Nicolás Bonilla Maldonado

Patricia Ramírez Nieto

SECRETARIA EJECUTIVA

Sandra Patricia Castañeda Bustos

GESTIÓN DE COLECCIONES

Fernando López Barbosa

ÁREAS DE REGISTRO Y DOCUMENTACIÓN

Adriana Patricia Nieto Triviño

María José Echeverri Uribe

Sandra Milena Ortiz Cardona

Pedro Pablo Méndez Aguacía

Samuel Monsalve Parra

Andrés Rodríguez Escallón

ÁREA DE CONSERVACIÓN

María Catalina Plazas García

Ángela María Sánchez Barajas

Yeni Liliana Sánchez Gómez

Carlos Andrés Ortiz Guerrero

Mayra Alejandra Forigua Garzón

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO

Antonio Ochoa Flórez

EXPOSICIONES ITINERANTES

Natalia Barón Quiroga

Andrea Carolina Plata Quiroga

MUSEOGRAFÍA

Germán Eduardo Lemus Rincón

Nury Espinosa Vanegas

Laura María Ortiz Escobar

Natalia Iriarte Guillén

MONTAJE MUSEOGRÁFICO

Miguel Antonio Sánchez Montenegro

Jesús Roberto Gómez León

SERVICIOS EDUCATIVOS Y CULTURALES

Carlos Eduardo Serrano Vásquez

SECRETARÍA EJECUTIVA

Diana Marcela Gómez Bernal

PROGRAMACIÓN CULTURAL

Nancy María Avilán Dávila

MONITORES PERMANENTES

Cristian Alejandro Suárez Caro

Iván Andrés Otálora Orjuela

Johana Marcela Galindo Urrego

Juan Ricardo Barragán Aguilar

María Margarita León Merchán

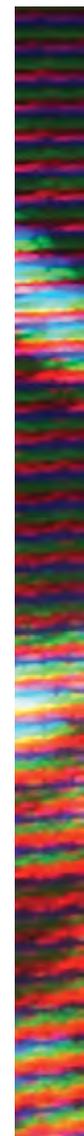
Walter Mauricio Martínez Rosas

APOYO LOGÍSTICO

Gina María López Durán

Stephanie Liseth Gómez Velásquez

Saida Patricia Lengua García





COMUNICACIONES

María Andrea Izquierdo Manrique

Felipe Lozano Ortega

Elkin Rivera Gómez

Diana Morales Barrera

Sandra Patricia Vargas Jara

Rocío Ramírez Rizo

ASESORÍA JURÍDICA

María Clara Fajardo Atuesta

SECRETARIA EJECUTIVA

Dayana Reyes

INFORMÁTICA

Giovanny Andrés Espitia Roa

Diego Andrés Díaz Gómez

Jorge Salazar

EVENTOS ESPECIALES Y MERCADEO

María Virginia Rodríguez de Valdenebro

Diana Granados Lesmes

AUDITORIO TERESA CUERVO BORDA

Julián Erazo López

ADMINISTRACIÓN

Jorge Augusto Márquez Pabón

Jesús Ignacio Narváez Maya

AUXILIAR ADMINISTRATIVA

Mileidy Johana Orjuela Monroy

BOLETERÍA

Juan Carlos Galarza Pinto

CONDUCTOR

Jorge Bernal Muñetón

MENSAJERO

Miguel Antonio Hurtado Espinel

SEGURIDAD

Andiseg - Compañía Andina de Seguridad.

ASEO

Eminser Ltda

PROGRAMA FORTALECIMIENTO DE MUSEOS

Abimelec Enoc Martínez Robles

Elsa Janneth Vargas Ordóñez

Ilsa Nohemí Pineda Morela

Jennifer Cortés Giraldo

José Bernardo Acosta Narváez

José Emmanuel Quispe Segura

Juan Carlos Cipagauta Acosta

Julián Roa Triana

Mónica Clavijo Roa

SECRETARIA EJECUTIVA

Berenice Cristancho Vera

PASANTES

Laura Camila Martínez Marín

Valentina Nieto Ceballos

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL

PRESIDENTE DE LA JUNTA DIRECTIVA

Jorge Cárdenas Gutiérrez

DIRECTORA EJECUTIVA

María de los Ángeles Holguín Pardo

ADMINISTRACIÓN

Alexandra Mora Hurtado

Édgar Suárez Vega

Tatiana Lara Romero

Deiby Yusef Chapuesgal Chaguezac

Felipe Castillo Camacho

TIENDA

Leonardo Enrique Flórez Montes

Andres Camilo Parra Cifuentes



A photograph of a museum display featuring several large, vintage film reels. One reel is a vibrant orange color, while others are a muted, aged brown. The reels are arranged on shelves and in front of a white projector. The background shows various museum artifacts, including a small Christmas tree and a bottle of beer. The overall lighting is warm and focused on the film equipment.

**MEMORIAS XIX CÁTEDRA ERNESTO RESTREPO
PATRIMONIO AUDIOVISUAL EN COLOMBIA COMO FUENTE DE ANÁLISIS HISTÓRICO**

María Isabel Abad Londoño / *Edición y coordinación editorial*

Elkin Rivera / *Corrección de estilo*

Andrés Fernando Casanova Mosquera / *Traducción*

División de Comunicaciones, Museo Nacional de Colombia / *Diseño*

Ana Collazos / *Diseño editorial*

Primera edición digital: Bogotá, abril de 2016 ©
Museo Nacional de Colombia issn 2422-4677

