



POLÍTICAS PÚBLICAS Y MARCO LEGAL PARA LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO SONORO Y AUDIOVISUAL EN IBEROAMÉRICA

EXPERIENCIAS DE CASO

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz
Mónica Maronna Giordano

Coordinadoras



Historia de los
Medios de Comunicación
Patrimonio
Sonoro



Facultad de
Información y
Comunicación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

POLÍTICAS PÚBLICAS Y MARCO LEGAL PARA LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO SONORO Y AUDIOVISUAL EN IBEROAMÉRICA. EXPERIENCIAS DE CASO

© 2023, Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales y Universidad de la República

Programa Iberoamericano de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo (CYTED)
Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA)
Historia de los Medios de Comunicación | Patrimonio Sonoro, Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República (FIC-Udelar)
historiadelosmedios.fic.edu.uy

Coordinadoras: Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Mónica Maronna Giordano

Los capítulos que integran este libro fueron sometidos a un proceso de evaluación doble por pares.

Producción editorial:
Doble clic • Editoras
doble.clic.editoras@gmail.com
www.dobleclic.uy

ISBN: 978-9974-747-78-4

Montevideo, enero de 2023

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
Mónica Maronna Giordano y Perla Olivia Rodríguez Reséndiz	
ACERCAMIENTOS AL MANEJO DE DERECHOS DE AUTOR Y POLÍTICAS DE PRESERVACIÓN DIGITAL EN PUERTO RICO: DOS CASOS DE ESTUDIO	8
Mirerza González Vélez · Mila Aponte-González	
PROPUESTA PARA LA NUEVA LEY DEL SISTEMA NACIONAL DE ARCHIVOS EN EL ECUADOR: UN RETO ENTRE LA NECESIDAD SOCIAL Y LOS OBSTÁCULOS BUROCRÁTICOS	24
Matteo Manfredi	
LA RELEVANCIA DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS Y EL MARCO LEGAL ANTE EL RIESGO DE PÉRDIDA DEL PATRIMONIO SONORO Y AUDIOVISUAL EN MÉXICO	45
Perla Olivia Rodríguez Reséndiz	
LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y LA RED DE FILMOTECAS ESPAÑOLAS: UNA APROXIMACIÓN AL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN 2022.....	60
Pedro Razquin Zazpe	
UN DILEMA EN EL ACCESO A LA INFORMACIÓN DIGITAL: LA PROPIEDAD INTELECTUAL CONTRA UN MODELO DE ACCESO DEMOCRÁTICO COLABORATIVO	77
Francisco Miranda Fuentes	
ESTRATEGIAS Y POLÍTICAS PÚBLICAS PARA LA PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA SONORA Y AUDIOVISUAL EN CUBA	93
Otto. E. Braña González · Wency Hojas Mazo	

CONSTRUYENDO UNA POLÍTICA DE PRESERVACIÓN DIGITAL DEL
PATRIMONIO SONORO Y AUDIOVISUAL PARA CATALUÑA..... 103
Eugènia Serra Aranda

LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS SONOROS Y
AUDIOVISUALES Y SU CONTRIBUCIÓN AL DESARROLLO DE POLÍTICAS
Y MARCOS LEGALES PARA LA PRESERVACIÓN DIGITAL115
Ilse Assmann · Pedro Félix · Judith Opoku-Boateng · Margarida Ullate i
Estanyol

INTRODUCCIÓN

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA, por sus siglas en inglés) emitieron en 2019 el Proyecto Alerta de Cinta Magnética para advertir de la amenaza de perder el acceso a los soportes de este tipo producidos en los últimos sesenta años. De acuerdo con este llamado, se estima que los materiales grabados en cintas magnéticas desaparecerán si no se digitalizan antes del año 2025, debido a la degradación de los contenidos y a la obsolescencia de la tecnología, lo que significa que los contenidos grabados en cintas magnetofónicas deben ser la prioridad para la digitalización frente a otro tipo de soportes.

No obstante su importancia para la salvaguarda del patrimonio sonoro y audiovisual, sabemos que la digitalización es un proceso tecnológico que se ha desarrollado de forma desigual en el mundo. De hecho, existe una brecha que separa a los países que han logrado digitalizar sus colecciones de aquellos que aún no han concluido o emprendido esta tarea. En América Latina, por ejemplo, son contadas las iniciativas de digitalización y las experiencias de creación de archivos digitales para garantizar la preservación de los materiales digitalizados y de los nacidos digitales.

En atención a este panorama, a través de la Red Iberoamericana de Preservación Digital Sonora y Audiovisual (RIPDASA), desde 2019 se han formulado iniciativas para hacer frente a este rezago.

En capacitación, se crearon vínculos entre la comunidad científica y profesional de archivistas mediante un programa de *webinars*, llevado adelante con acceso abierto y de forma gratuita. Por medio de estos *webinars* se compartieron métodos de trabajo entre archivistas de la región y se contó con la participación de especialistas europeos. Además, se creó el Observatorio Iberoamericano de Archivos Sonoros y Audiovisuales, gracias al cual se han identificado seiscientos archivos sonoros y audiovisuales, y, con ello, se les ha conferido visibilidad y valor social.

Además, las publicaciones de los investigadores de la RIPDASA permitieron la edición de bibliografía en español que da cuenta de la situación y las perspectivas de la preservación digital sonora y audiovisual en la región. Estos libros son invaluable material a disposición de la comunidad académica y profesional. Por otra parte, se registraron y se ofrecen en acceso abierto videos de los *webinars* y *podcasts* sobre temas relativos a la preservación sonora y audiovisual, para que los profesores, estudiantes e investigadores los utilicen en las universidades. Con base en lo anterior, entre las universidades que forman parte de la RIPDASA se han fortalecido los programas de posgrado de Uruguay, Ecuador y México, entre otros. Se han realizado conferencias, coloquios y foros iberoamericanos en México, Ecuador, Colombia y Uruguay, que han permitido acrecentar los niveles de reflexión y análisis sobre temas esenciales que hacen a la preservación de los archivos.

No obstante, el riesgo de pérdida subsiste y representa un desafío complejo y difícil de resolver si no se cuenta con la voluntad política y el marco legal que comprenda, asegure y reconozca la importancia de la preservación del patrimonio sonoro y audiovisual. Las acciones cotidianas de los archivistas, bibliotecólogos y documentalistas que protegen esta herencia son insuficientes si no se encuentran respaldadas por las políticas públicas y por un marco legal que reconozca que la preservación digital es continua y que debe ser prioridad nacional.

Por ello, en este libro se presentan diferentes experiencias de caso ocurridas en Cuba, Chile, Ecuador, España, Puerto Rico y México, así como la perspectiva de la IASA. Los enfoques y puntos de vista reunidos en este libro enriquecen la mirada sobre asuntos cruciales acerca de los cuales será necesario seguir indagando. Por tanto, esta no es una publicación concluyente, pero propone la reflexión en torno a la situación actual y la necesaria revisión tanto del marco legal como de las políticas públicas para ser soporte de la salvaguarda de la herencia sonora y audiovisual en Iberoamérica.

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz
Mónica Maronna Giordano

ACERCAMIENTOS AL MANEJO DE DERECHOS DE AUTOR Y POLÍTICAS DE PRESERVACIÓN DIGITAL EN PUERTO RICO: DOS CASOS DE ESTUDIO

Mirerza González Vélez¹ · Mila Aponte-González²

INTRODUCCIÓN

A pesar de que el archipiélago de Puerto Rico cuenta con su propia Constitución, su condición de territorio no incorporado de los Estados Unidos sujeta toda su jurisprudencia local al marco legal vigente estadounidense y muy en particular a aquel que ordena la propiedad intelectual y los derechos de autor, y que se aplica en la preservación digital³ de acervos sonoros y audiovisuales. Debemos destacar que el marco legal estadounidense parte de una

-
- 1 Doctora en Medios Masivos de Comunicación y Periodismo de la Universidad de Iowa y magíster en Teoría de la Comunicación. Es catedrática del Programa de Lingüística y Comunicación adscrito al Departamento de Inglés de Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras), codirectora del Centro para las Humanidades Digitales de dicha universidad, miembro del Colectivo para el Estudio del Caribe Digital e investigadora principal del capítulo de Puerto Rico en la Red Iberoamericana de Preservación digital de Archivos sonoros y audiovisuales (RIPDASA). Sus intereses académicos más recientes se relacionan a las humanidades digitales y la preservación digital de acervos patrimoniales en Iberoamérica.
 - 2 Humanista digital, archivista, educadora e investigadora puertorriqueña. Es egresada de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras) y de la New York University, con grados completados en Literatura Comparada, Drama, Estudios de Performance y Ciencias y Tecnologías de la Información. Se ha enfocado en la investigación y la gestión de proyectos digitales que documentan y difunden el quehacer cultural y pedagógico de comunidades interdisciplinarias, con miras a salvaguardar el patrimonio cultural y promover el acceso a recursos únicos de formación e investigación.
 - 3 Por preservación digital nos referimos a la preservación de recursos digitales especializados, lo cual se relaciona con, pero no es lo mismo que, la digitalización como medida de preservación.

lógica de mercado y no de la preservación del patrimonio, puesto que la Constitución de Estados Unidos autoriza específicamente al Congreso a promulgar leyes para «fomentar el progreso de la ciencia y las artes útiles, asegurando a los autores e inventores, por un tiempo limitado, el derecho exclusivo sobre sus respectivos escritos y descubrimientos» (Estados Unidos, Constitución, art. 1, sección 8, cláusula 8). El derecho de autor es un tipo de protección provisto por las leyes estadounidenses, según establecido en el Título 17 del Código de los Estados Unidos, a los creadores de «obras originales de autor», tales como obras literarias, dramáticas, musicales, artísticas y algunas otras obras intelectuales, como las arquitectónicas y los sitios web, que también son protegidos por la ley. Esta protección está disponible tanto para las obras publicadas como para las no publicadas. Es decir, una obra está protegida por el derecho de autor «en el momento en que se crea y se fija de forma tangible que sea perceptible, ya sea directamente o con la ayuda de una máquina o dispositivo» (Estados Unidos, Oficina de Copyright, 2022, pp. 2-4) y no es requisito registrar una obra en la Oficina de Copyright de los Estados Unidos para que esté protegida por dicha ley. De hecho, «en general, el registro es voluntario. El derecho de autor existe desde el momento en que se crea la obra. Sin embargo, tendrá que registrar su obra si desea entablar una demanda por infracción de una obra estadounidense» (Estados Unidos, Oficina de Copyright, s. f.).

La sección 106 de la Ley de Derechos de Autor de 1976 concede generalmente al titular de derechos de autor el derecho exclusivo de llevar a cabo y de autorizar a otros a gestionar acciones variadas con los contenidos. Es decir, los derechos de autor pueden originarse desde el marco legal como un derecho estatutario que delega un creador de contenidos a ciertas instituciones para preservar sus materiales dentro de su jurisdicción. Los derechos también pueden ser contractuales, en forma de acuerdos de licencias que permiten todas o algunas acciones de preservación. Sin embargo, en los Estados Unidos no fue hasta 1990 que

se adoptó un acercamiento civil y moral al derecho de autor, al integrarse al Convenio de Berna. Por otro lado, el marco legal estadounidense también intenta proteger la propiedad intelectual, entendida esta como «uno de los fundamentos de la empresa moderna» (ShareAmerica, 2018). Los dos principales aspectos de la Ley de Derechos de Propiedad Intelectual establecen, entonces, que hay un período de derechos exclusivos, seguido por la subsecuente libertad de uso. No hay derechos a perpetuidad que permitan el control total de acceso a un producto cultural (OMPI, 2016).

En Puerto Rico hay una gran variedad de instituciones de la memoria encargadas de preservar el patrimonio sonoro y videodocumental, entre las que se encuentran organizaciones gubernamentales, con y sin fines de lucro, así como archivos comunitarios. Instituciones del gobierno de Puerto Rico, tales como el Instituto de Cultura y el Archivo General de Puerto Rico, constituyen las instituciones que desde la oficialidad son responsables de la ejecución de prácticas para la preservación digital de los acervos patrimoniales. Por otro lado, las organizaciones no gubernamentales desarrollan también meritorias y novedosas prácticas de preservación digital de acervos patrimoniales con base en las premisas de acceso abierto y manejo democrático de acervos. Este trabajo propone una reflexión comparativa sobre cómo estos distintos tipos de instituciones ejecutan la preservación digital para el acceso abierto a acervos, mientras se manejan las políticas y marcos legales sobre derechos de autor y propiedad intelectual. Para esto presentaremos algunas prácticas del Archivo General de Puerto Rico y del Archivo Digital Comunitario de Casa Pueblo.

ESTADO DE SITUACIÓN

Puerto Rico está localizado en el centro del arco de las Antillas, es la mayor de las Antillas menores y la menor de las Antillas ma-

yores. Tiene 78 pueblos o municipios, incluyendo entre ellos 2 islas municipio, Vieques y Culebra. Al presente no hay un estudio panorámico que identifique el riesgo de pérdida y los niveles de degradación de los objetos y soportes magnéticos, radiofónicos, fílmicos, televisivos y digitales en Puerto Rico (Ayala-González, 2019). Indudablemente, la ubicación geográfica de la isla, su condición de archipiélago tropical (con factores particulares de temperatura, humedad y exposición a radiación solar), así como los desastres naturales relacionados con el cambio climático, presentan un desafío en la preservación de la integridad estructural de nuestros acervos patrimoniales, puesto que inciden en el riesgo de su pérdida. Resultados preliminares de investigaciones en curso identifican otros factores de riesgo, como las condiciones inadecuadas para la conservación de los acervos, la falta de recursos humanos, de tecnologías y de infraestructura para la preservación, y la carencia de presupuestos recurrentes que apoyen estos esfuerzos. La transferencia de contenidos en soportes analógicos a digitales prevalece como método de preservación, pero la digitalización para fines de preservación patrimonial no está contemplada de manera clara en la Ley de Copyright, por lo que dependemos de precedentes establecidos bajo la dispensa de «uso justo», lo que pone gran peso sobre las instituciones patrimoniales.⁴ Por otro lado, nuevos contenidos ya se originan de manera digital, lo que implica un crecimiento exponencial de estos objetos y nuevos desafíos para su preservación. En el contexto de las colecciones audiovisuales de corte patrimonial, esto se evidencia claramente en la cantidad de contenido de origen digital generado por los medios de radiodifusión pública en Puerto Rico. Para dar un ejemplo, la Fonoteca de Radio Universidad de Puerto Rico se enfrenta al desafío de preservar alrededor de 2670 horas de nuevo contenido generado digitalmente cada año

4 Sobre las tensiones inherentes a balancear los requisitos legales de reproducción, digitalización y uso justo en el contexto archivos, según se establece en las secciones 107 y 108 del capítulo 1 del título 17 del Código de Estados Unidos, consultar Hirtle *et al.* (2009) y Behrnd-Klodt y Prom (2015).

(González Vélez *et al.*, 2020). Por tanto, aunque se cuente con un marco legal que normaliza prácticas para la accesibilidad de contenidos mientras se salvaguardan los derechos de autor, también se necesita establecer una infraestructura de digitalización para el resguardo, el mantenimiento y la actualización costo-efectivo y ecoamigable. Es imperativo que estas valoraciones resulten en políticas y procedimientos que se añadan al marco legal existente para que se normalicen la conservación de archivos analógicos en formatos digitales y la preservación de archivos digitales. Al presente se carece de tal política.

EL ARCHIVO GENERAL DE PUERTO RICO

Los esfuerzos desde la oficialidad del gobierno de Puerto Rico para preservar la memoria sonora y audiovisual son liderados por el Archivo General de Puerto Rico, fundado en 1955 en el marco del Instituto de Cultura Puertorriqueña (Instituto de Cultura Puertorriqueño, s. f.), y la Biblioteca Nacional. Al presente, el Archivo cuenta con cerca de 12.000 objetos resguardados por el Archivo de Imágenes en Movimiento y el Archivo de Música y Sonido. Entre los soportes de sonido más antiguos se encuentran cilindros Edison de Amberol, evidencia del temprano acceso que se tuvo en Puerto Rico a las tecnologías para la producción local de grabaciones musicales, que ocurrió entre 1909 y 1913, el establecimiento de la primera estación de radio, en 1922, y un plan concertado de parte de los gobiernos locales entre los años 1940 y 1960 para utilizar medios sonoros y audiovisuales como instrumentos políticos y educativos (Rosario Albert, 2006, pp. 198-199).

El Archivo General se rige por el marco legal sobre propiedad intelectual y protección de derechos de autor de los Estados Unidos; sin embargo, también responde al marco legal del gobierno de Puerto Rico que aún mantiene los conceptos de derechos patrimoniales y derechos morales por herencia del modelo legal español que prevaleció en la isla hasta 1898, y aún al día de

hoy se hace presente en áreas no atendidas por el marco legal estadounidense.

En relación con el acceso, solo existen las restricciones mínimas posibles a la consulta de algunas colecciones de naturaleza oficial-gubernamental, cuando así lo solicita la agencia de origen o si tienen carácter controvertible sobre asuntos recientes. La consulta es totalmente gratuita. Cabe destacar que, aunque en Puerto Rico aplica el Copyright Act de 1976, los derechos morales que no contemplaba la Ley Federal eran reconocidos por la Ley de Propiedad Intelectual española de 1879, que nunca fue revocada expresamente. Con la aprobación de la Ley n.º 96, del 15 de julio de 1988, según enmendada, conocida como Ley de Propiedad Intelectual, Puerto Rico adoptó su propio estatuto para regular los llamados derechos morales. Dicha ley se basó en la legislación española. Esta luego se revisó y atemperó con la Ley n.º 55, del 9 de marzo de 2012, conocida como Ley de Derechos Morales de Autor de Puerto Rico.

Para efectos del Archivo General de Puerto Rico, las prácticas para la gestión de contenidos deben incluir metadatos de preservación y de derechos, según establece el modelo Preservation Metadata: Implementation Strategies (PREMIS) de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. La norma establece que todo proceso de preservación digital debe proveer metadatos que den cuenta de información crucial para la preservación digital del ítem u objeto. Como parte de sus iniciativas de digitalización de patrimonio documental, el Archivo General ha adoptado la práctica de no solo recopilar y documentar metadatos de preservación y derechos (tal como se define en la versión de mayo de 2021 del estándar de metadatos PREMIS) (Coyle, 2006), sino además embeberlos en los recursos digitales o digitalizados bajo su custodia, en concordancia con los lineamientos de la Federal Agencies Digital Guidelines Initiative (FADGI) (Federal Agencies Audio-Visual Working Group, 2009). En el caso particular de los ítems *audiovisuales* digitales o digitalizados, el Archivo Ge-

neral utiliza los esquemas de metadatos Dublin Core Metadata Initiative y PBCore (tomando en consideración algunos campos locales para atender las idiosincrasias en la descripción de los recursos) (Ayala-González, 2021).

En términos más teóricos, los metadatos de derechos se basan casi por completo en una visión de los derechos de conservación como permisos explícitos. Es decir, pueden existir permisos de uso cuando existe un contrato entre los titulares de la propiedad intelectual con terceros para acciones de preservación, donde se ceden derechos para la divulgación del recurso. Esta es una situación común hoy en día en universidades y sus repositorios digitales institucionales, que recopilan, preservan y brindan acceso a las obras creadas por las facultades y sus estudiantes. Estos metadatos también habilitan el uso justo de los acervos preservados digitalmente (University of the Free State, s. f.).

Puesto que entre los elementos propios del marco legal estadounidense se encuentra un acercamiento pragmático y desde la lógica del mercado a los derechos de autor y la protección de la propiedad intelectual, el Archivo General ha tomado acciones importantes encaminadas a la preservación digital de la mayor cantidad posible de sus acervos sonoros y audiovisuales para hacerlos accesibles en plataformas web. El marco legal al que responde el Archivo General de Puerto Rico incide en el manejo de objetos digitales, tanto aquellos analógicos transferidos a formatos digitales como los creados digitalmente. Así como muchas instituciones están tomando medidas para la preservación de sus acervos digitales, o tienen la intención de preservar digitalmente, el Archivo se enfrenta a los desafíos que implica asegurar en igualdad de condiciones los derechos de los usuarios al acceso de los acervos patrimoniales a la vez que se protege el derecho de autor. Esto sucede con mayor frecuencia en proyectos de preservación digital, donde hay obras para las cuales no es posible el otorgamiento de permisos de reproducción, uso o difusión digital vía web a través de un contrato o se enfrenta la ausencia

de los titulares de los derechos de obras que no están disponibles para otorgar permisos, así como en ocasiones en que la institución que está involucrada en una amplia actividad de preservación digital carece de los recursos para reunir permisos, por lo que esto no es factible. Por lo tanto, así como otras instituciones de salvaguarda de la memoria, el Archivo General de Puerto Rico confía en la ley y las políticas públicas como salvaguardas para sus acciones de preservación digital. En este sentido, el Archivo mantiene un balance entre cumplir de manera estricta con la política de protección de los derechos de autor y gerenciar la posibilidad de los usuarios de acceder con facilidad a los contenidos del acervo patrimonial sonoro y audiovisual.

Asimismo, hay en la isla una cantidad significativa de instituciones de la memoria sonora y audiovisual cuyas estructuras corresponden a la tipología identificada en los países iberoamericanos como «organizaciones no gubernamentales», descritas en informes recientes de la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA). Muchas de estas organizaciones no gubernamentales manejan políticas de acceso abierto a sus acervos sin poner en riesgo la protección de los derechos de autor o la propiedad intelectual. Este es el caso del Archivo Histórico de Casa Pueblo.

ARCHIVO DIGITAL COMUNITARIO DE CASA PUEBLO

El Archivo Histórico de Casa Pueblo es una iniciativa conceptualizada a partir del cuadragésimo aniversario de la fundación del proyecto de autogestión comunitaria Casa Pueblo, en Adjuntas, Puerto Rico. Este proyecto digital tiene como objetivos preservar y hacer disponible a usuarios locales e internacionales los documentos y materiales sonoros y audiovisuales que han sido gestionados desde todos sus proyectos comunitarios. Entre 2020 y 2021 su principales líderes y cofundadores, Tinti Deyá (QEPD) y Alexis Massol, junto a otros colaboradores, se dieron a la tarea de

recopilar toda la documentación relacionada con sus luchas, activismo y proyectos sociales, que hoy se agrupan como proyectos concretos en Casa Pueblo, a saber: la lucha antiminera, el Bosque del Pueblo, el Bosque Escuela La Olimpia, la lucha contra el gasoducto del norte, la Radio Casa Pueblo, el Cine Solar, el Café Madre Isla y la Escuela de Música, así como documentación de las «carpetas» (Microjuris, 2015) de la policía contra los movimientos comunitarios. Este archivo cuenta con colecciones documentales para acceso abierto, disponibles en su sitio web.⁵ Los documentos públicos incluyen volantes, hojas promocionales, fotos, cartas y carteles de las actividades celebradas en Casa Pueblo.

Indica el portal web del Archivo Histórico de Casa Pueblo que este

se conceptualiza como una gestión de conservación y difusión de los acervos materiales, culturales y de saberes que como comunidad hemos alcanzado con el pasar de los años. [...] En otras palabras, se piensa el archivo como un espacio de memoria, donde se preservan los conocimientos que como comunidad hemos alcanzado para impulsar la autogestión comunitaria.

Al presente, Casa Pueblo trabaja en la preservación digital de sus colecciones sonoras y de imagen en movimiento, a saber: la colección en formato vhs sobre la lucha antiminera en Adjuntas y una vasta colección de audiocasetes que documentan las conferencias y reportajes sobre Casa Pueblo y sus luchas en defensa del medioambiente y contra de la explotación minera y el uso del gas natural. Custodia además una serie de videos cortos grabados en formato digital sobre autogestión comunitaria,⁶ el rol de las mujeres en las luchas en defensa del ambiente y el proceso de

5 <https://archivohistoricocasapueblo.org/>

6 Luego del paso del huracán María, se realizaron dos documentales sobre Casa Pueblo: *After the dark*, producido por Google Earth (<https://www.youtube.com/watch?v=kF6fficXegk>) y *Nuestra insurrección energética*, del cineasta puertorriqueño Rhett Lee García (<https://casapueblo.org/index.php/nuestra-insurreccion-energetica/>).

energización solar en el pueblo de Adjuntas. El archivo, a su vez, custodia toda la programación de la emisora comunitaria Radio Casa Pueblo.⁷ Los ejes temáticos de este archivo comunitario se centran en temas ambientales, autogestión comunitaria, energía solar y educación.

El Archivo Histórico existe en formato digital y utiliza la plataforma de manejo de contenidos (de acceso abierto) Omeka S. Su repositorio de contenidos también está localizado en un servidor ubicado en la sede de Casa Pueblo en Adjuntas. En la preservación digital de sus colecciones prima la salvaguarda del acceso abierto a los usuarios sin menoscabo de los derechos de autor ni de la propiedad intelectual. Esto se logra por varias vías:

1. La gestión del archivo, consistente en la creación y publicación de *datasets* / inventarios de metadatos únicos para el archivo,⁸ usando renglones flexibles del esquema de Dublin Core, sin atar los metadatos a los vocabularios controlados para la descripción de recursos.
2. La creación de guías para dar orden y dirección al proceso de digitalización de materiales,⁹ y la creación de inventarios e ingesta de metadatos¹⁰ desde y por miembros de la comunidad.
3. La creación y publicación de una política del archivo para citar al utilizar sus contenidos como materiales de referencia en publicaciones, según el modelo de «uso justo».¹¹

7 <https://casapueblo.org/index.php/radio-casa-pueblo/>

8 https://archivohistoricocasapueblo.org/s/archivo-historico-de-casa-pueblo/index/search?fulltext_search=dataset

9 <https://archivohistoricocasapueblo.org/s/archivo-historico-de-casa-pueblo/item/1427>

10 <https://archivohistoricocasapueblo.org/s/archivo-historico-de-casa-pueblo/item/1431>

11 <https://archivohistoricocasapueblo.org/s/archivo-historico-de-casa-pueblo/page/propiedad-intelectual>

4. El desarrollo, en colaboración con un grupo de educadoras puertorriqueñas, de módulos instruccionales que informan a los usuarios escolares en el uso responsable y pertinente del acervo para fines educativos y de investigación sobre temas como la autogestión comunitaria, la importancia de preservar la naturaleza y la preservación de la cultura, según indica el sitio web del Archivo.¹²
5. La creación y publicación de prácticas de acceso a contenidos que contemplan a usuarios con diversidad funcional.¹³
6. Las medidas de preservación digital, consistentes en la implementación de una estrategia de resguardo «redundante» de los ítems digitalizados o digitales (y sus metadatos correspondientes) en múltiples localizaciones geográficas: en los servidores usados para el alojamiento web de Omeka S,¹⁴ en un servidor ubicado en la sede de Casa Pueblo y en la Biblioteca Digital del Caribe¹⁵ (dLoc, por sus siglas en inglés).

El modelo de manejo de contenidos de este archivo comunitario cumple con el marco legal vigente relacionado con derechos de autor y la protección de propiedad intelectual. Sin embargo, su objetivo principal es divulgar ampliamente sus acervos documentales desde la lógica de la democratización del acceso a la información. A diferencia de otras iniciativas similares (Proyecto Territorio Archivo, s. f.), este archivo comunitario no utiliza el modelo de licencias de Creative Commons, de amplio uso en los Es-

12 <https://archivohistoricocasapueblo.org/s/archivo-historico-de-casa-pueblo/item/1434>

13 <https://archivohistoricocasapueblo.org/s/archivo-historico-de-casa-pueblo/page/accesibilidad-web>

14 <https://www.reclaimhosting.com/>

15 <https://dloc.com/es/collections/ahcp>

tados Unidos, las cuales son utilizadas por la UNESCO¹⁶ para asegurar el respeto a los derechos de autor de sus materiales.

La creación y publicación de una política de uso justo y derechos de autor por parte del Archivo Histórico Casa Pueblo permite a la organización comunitaria democratizar el acceso a sus contenidos, a la vez que responsabiliza al usuario del uso ético de los materiales. Igualmente, permite a la organización normalizar la protección de sus acervos sin limitar el acceso a ellos.

CONSIDERACIONES FINALES

El año 2017 fue muy significativo para Puerto Rico. El paso del huracán María (categoría 5) (Estadísticas.PR, s. f.) marcó un momento importante en la archivística puertorriqueña. Todo Puerto Rico quedó sin servicio eléctrico, los sistemas de telecomunicaciones colapsaron y el agua potable escaseó por falta de electricidad en las plantas de tratamiento. Vida y patrimonio se vieron seriamente afectados. Aproximadamente 4.645 personas fallecieron a causa del huracán (Kishore *et al.*, 2018). Aunque nuestros archivos, bibliotecas y museos estaban acostumbrados a lidiar con planes de respuesta a emergencias ante desastres naturales, nunca habíamos experimentado un evento natural de esta magnitud. A partir de ese momento la preservación digital de acervos documentales sonoros y audiovisuales tomó un nuevo significado en las gestiones de protección del patrimonio nacional.

Tanto el Archivo General de Puerto Rico como el Archivo Histórico de Casa Pueblo proponen modelos para la gestión de contenidos digitales que salvaguardan los derechos de autor y la propiedad intelectual sin menoscabo de la preservación y el acceso de los usuarios a sus acervos patrimoniales. Utilizando estrategias diversas, ambos archivos enfrentan los desafíos de la gestión,

16 <https://en.unesco.org/open-access/creative-commons-licenses>

desde los embates del cambio climático, pasando por la crisis fiscal y las incertidumbres pandémicas, hasta la reducción significativa del recurso humano diestro para el manejo efectivo de las colecciones.

Estos desafíos, comunes a instituciones de la memoria sonora y audiovisual de Puerto Rico y otros países de Iberoamérica, también representan oportunidades para la innovación y la colaboración. A pesar de que se experimenta una mayor valorización de estos acervos, y con ello el interés de las comunidades en aportar a su preservación desde la experiencia del voluntariado, lo cierto es que se necesita conocimiento y dominio de las nuevas tecnologías, así como manejo de prácticas archivísticas efectivas, de modo de garantizar la preservación de la mayor cantidad de contenido en resguardo (González Vélez *et al.*, 2020).

Sin embargo, también es necesario contar con un marco conceptual claro que permita una efectiva preservación digital para democratizar el acceso a los acervos patrimoniales sin menoscabo de los derechos morales y patrimoniales que nuestros pueblos tienen sobre ellos. Esto es tan importante como desarrollar prácticas sustentables para garantizar la integridad física de los acervos culturales que se protegen (Tansey, 2015), una realidad apremiante que no es exclusiva de nuestra isla, sino de toda la comunidad iberoamericana.

REFERENCIAS

Ayala-González, H. T. (2021). Digitalización en el Archivo General de Puerto Rico: El establecimiento de un centro de digitalización en tiempos de pandemia. *ArchiData*, 19(1): 14-17. <https://archiredpr.files.wordpress.com/2021/12/archidata2021-1.pdf>

- Ayala-González, H. T. (2019). La respuesta de la Red de Archivos de Puerto Rico luego del paso del huracán María. *ArchiData*, 16(1): 17-22. <https://archiredpr.files.wordpress.com/2019/06/archidata-16.pdf>
- Behrnd-Klodt, M. L. y Prom, C. J. (2015). *Rights in the digital era*. Chicago: Society of American Archivists.
- Coyle, K. (2006). *Rights in the PREMIS data model. A report for the Library of Congress*. Washington: Library of Congress. <https://www.loc.gov/standards/premis/Rights-in-the-PRE-MIS-Data-Model.pdf>
- Estadísticas.PR (s. f.). *Datos del huracán María*. <https://estadisticas.pr/en/datos-del-huracan-maria>
- Estados Unidos, Oficina de Copyright (s. f.). *El derecho de autor en general*. Washington: Oficina de Copyright. <https://www.copyright.gov/espanol/faq/derecho-de-autor.html#registrar>
- Estados Unidos, Oficina de Copyright (2022). *International copyright relations of the United States*. Washington: Oficina de Copyright. <https://www.copyright.gov/circs/circ38a.pdf>
- Federal Agencies Audio-Visual Working Group (2009). *Embedding metadata in digital audio files. Introductory discussion for the Federal Agencies guideline*. https://www.digitizationguidelines.gov/audio-visual/documents/Embed_Intro_090915.pdf
- González Vélez, M.; Ríos, N.; Ayala, H. y Santiago, J. (2020). Archivos sonoros y audiovisuales en Puerto Rico: Compromiso, preservación y resiliencia. En Rodríguez Reséndiz, P. O. y Manfredi, M., *Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica: retos y alternativas para el siglo XXI*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar

- Sede Ecuador, pp. 152-173. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7868>

Hirtle, P. B.; Hudson, E. y Kenyon, A. T. (2009). *Copyright and cultural institutions: Guidelines for digitization for U.S. libraries, archives, and museums*. Nueva York: Cornell University Library. <https://hdl.handle.net/1813/14142>

Instituto de Cultura Puertorriqueña (s. f.). *Archivo General de Puerto Rico*. <https://www.icp.pr.gov/archivo-general/>

Microjuris (2015). Accesibles al público las «Carpetas de la Policía» en el Archivo General de Puerto Rico. *Microjuris*, 7 de julio. <https://aldia.microjuris.com/2015/07/07/accesibles-al-publico-las-carpetas-de-la-policia-en-el-archivo-general-de-puerto-rico/>

Kishore, N.; Marqués, D.; Mahmud, A.; Kiang, M. V.; Rodríguez, I.; Fuller, A.; Ebner, P.; Sorensen, C.; Racy, F.; Lemery, J.; Maas, L.; Leaning, J.; Irizarry, R. A.; Balsari, S. y Buckee, C. O. (2018). Mortality in Puerto Rico after hurricane Maria. *The New England Journal of Medicine*, 379: 162-170. <https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/nejmsa1803972>

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) (2016). *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*. Ginebra: OMPI. https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_909_2016.pdf

Proyecto Territorio Archivo (s. f.). *Proyecto Territorio Archivo*. <https://www.territorioarchivo.org/about/>

Rosario Albert, Luis. (2006). Telecomunicaciones con un propósito. *Centro Journal*, XVIII(11): 190-213. <http://radio.ut.pr/sites/radio.ut.pr/files/uploads/pdf/Telecomunicaciones-con-un-proposito.pdf>

ShareAmerica (2018). Propiedad intelectual: Proteger las ideas es bueno para los negocios. *ShareAmerica*, 6 de noviembre. <https://share.america.gov/es/propiedad-intelectual-proteger-las-ideas-es-bueno-para-los-negocios/>

Tansey, E. (2015) Archival adaptation to climate change. *Sustainability: Science, Practice and Policy*, 11(2): 45-56.

University of the Free State (s. f.). *Digital preservation*. <https://ufs.libguides.com/c.php?g=1113411&p=8118665>

U. S. *Const.* Art. I, § 8, cl. 8.

PROPUESTA PARA LA NUEVA LEY DEL SISTEMA NACIONAL DE ARCHIVOS EN EL ECUADOR: UN RETO ENTRE LA NECESIDAD SOCIAL Y LOS OBSTÁCULOS BUROCRÁTICOS

Matteo Manfredi¹

INTRODUCCIÓN²

A lo largo de su historia, el patrimonio documental ecuatoriano ha sufrido graves problemas de conservación y preservación. Podemos incluso afirmar que, debido a una pluralidad de factores, dicho patrimonio ha estado y en cierta medida sigue estando en constante riesgo. Entre estos factores podemos destacar: la persistente expoliación, la dramática ausencia de recursos económicos y humanos, y una generalizada falta de profesionalización (Porrás Paredes, 2019) del personal técnico que suele custodiar la documentación en los archivos y en los demás centros de documentación. Por estas razones, es posible afirmar que, a pesar

1 Docente y coordinador de la Maestría en Archivística y Sistemas de Gestión Documental de la Universidad Andina Simón Bolívar - sede Ecuador. Doctor en Historia de América por la Universidad del País Vasco (Euskal Herriko Unibersitatea), magíster en Archivística y Sistemas de Gestión documental por la Escuela de Archivística y Sistemas de Gestión Documental de la Universidad Autónoma de Barcelona y licenciado en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidad de Nápoles L'Orientale.

2 Un avance de este capítulo fue publicado en el trabajo de titulación profesional elaborado por la magíster María Fernanda García en el marco de la Maestría profesional en Archivística y Sistemas de Gestión Documental de la Universidad Andina Simón Bolívar - sede Ecuador, cuyo título es *Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales: propuesta de diagnóstico integral de los archivos sonoros y audiovisuales de la ciudad de Quito*.

de que el Ecuador cuente con una enorme riqueza documental, lamentablemente poco se ha hecho para encarar y solucionar estos graves problemas de carácter endémico y estructural. Y, tal como hemos indicado en anteriores publicaciones, la situación incluso se vuelve más crítica, aun cuando nos aproximamos al estado en que se encuentran los archivos específicamente destinados a la custodia de la documentación audiovisual y sonora.

Sobre la base de estos antecedentes, este trabajo tiene dos objetivos concretos: 1) analizar la legislación vigente, el marco normativo y las políticas públicas que se han dado en materia de archivos en el Ecuador; y 2) presentar la nueva propuesta de Ley para el Sistema Nacional de Archivos del Ecuador.

MARCO NORMATIVO ECUATORIANO EN MATERIA DE ARCHIVOS

Para aproximarnos a la realidad archivística ecuatoriana es, de hecho, imprescindible referirnos previamente al marco legal vigente en el país en materia de archivos. En este sentido, hay que destacar que, en el Ecuador, durante el siglo xx y las primeras décadas del xxi, se han producido muchas normas en materia archivística. Pese a ese interés estatal sobre la materia archivística, hay que destacar que, lamentablemente, estas normas terminan siendo por lo general incumplidas, ya que suelen expresar ciertas contradicciones entre sí.

Las normas más relevantes en materia de archivo son: aquella destinada a la creación del Archivo Nacional de Historia (1938); la Ley de Patrimonio Artístico (1945), la Ley del Sistema Nacional de Archivos (1982)³ y su reglamento (1983); la Ley Orgánica de Trans-

3 Ley n.º 92, del 10 de junio de 1982, del Sistema Nacional de Archivos: se trata de una legislación de alcance general y que se estructura con base en 3 capítulos, 25 artículos y 5 disposiciones transitorias, ofreciendo un planteamiento básico inherente a toda ley de carácter general.

parencia y Acceso a la Información Pública (2004);⁴ el Instructivo de Organización Básica y Gestión de Archivos Administrativos (2005); la Constitución de la República del Ecuador (2008);⁵ la Ley Orgánica de Cultura (2016); el Código Orgánico Administrativo (2017); y la Norma Técnica para la Organización de Archivos Públicos (2019), que anula la precedente norma técnica, expedida en 2015. Vamos a analizar más en el detalle esta legislación.

La legislación que ampara a los documentos y archivos en el Ecuador se caracteriza por haber tenido durante muchos años una visión meramente patrimonialista, es decir, marcada por un enfoque principalmente historicista y también por una estrecha relación con el patrimonio artístico, que se concretó en la propiedad y dominio del Estado de objetos calificados como tesoros. Esto quiere decir que los archivos no se entienden como una actividad propia e independiente, sino en la medida en que se relacionan con su relevancia histórica o artística.

A pesar de que en la Constitución Política del Ecuador de 1979 (y su codificación en 1984) no existía ninguna referencia a los documentos o archivos, en 1982, con la promulgación de la Ley del Sistema Nacional de Archivos, se dio un cambio importante. De hecho, a partir de ese momento se permitió, por primera vez en la legislación ecuatoriana, que los archivos fuesen considerados como una actividad independiente de la historia y del patrimonio artístico, sin que ello signifique que no tengan relación.

4 Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública: plantea el desafío de facilitar y promover el acceso de los ciudadanos a la información pública y en sus artículos 3, 5 y 9 evidencia la importancia de los documentos como elementos sustanciales para el cumplimiento real de las determinaciones de la ley.

5 Constitución de la República: la carta magna ecuatoriana, en sus artículos 18, 92, 379 y 380, enfatiza y realza de manera general el carácter patrimonial y el interés social de los archivos, menciona que debe valorarse adecuadamente ya que se trata de un pronunciamiento positivo en el marco de la ley de leyes y, en este sentido, supone un notable reconocimiento a los archivos como elementos estructurales del patrimonio, la identidad y el conocimiento de la nación.

La creación del Sistema Nacional de Archivos se presentó como una oportunidad para garantizar la conservación, la organización, la protección y la administración del patrimonio documental. Sin embargo, a causa de una estructura institucional pesada, muy burocratizada y poco práctica, no se logró cumplir los objetivos de la ley. Todo esto, sumado a una nula política pública en materia de archivos, no permitió el desarrollo de una cultura archivística en el país. La Ley del Sistema Nacional de Archivos, de hecho, tampoco pudo consolidar la relación, que para esa época exigía la sociedad, entre archivos, información pública y transparencia.

La Constitución Política del Ecuador de 1998, en los artículos 81 y 94, hace mención a los archivos públicos dentro de lo que se define el *derecho al acceso a las fuentes de información* y el *habeas data*, respectivamente, pero no desarrolla todos los conceptos previstos en la Ley del Sistema Nacional de Archivos y la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública.

A inicios del siglo XXI y con la expedición de la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública (2004), se pudo consolidar el *principio de acceso a la información pública* y la *transparencia institucional*, en relación con los archivos. Esta ley establece normas específicas sobre custodia de documentos y determina sanciones administrativas, civiles y penales por su incumplimiento. A pesar de todo, ello no generó un cambio institucional suficiente para que la sociedad reconociese que los archivos son el repositorio de la memoria y también una garantía para la vigencia de la democracia. Analizando el texto de la ley, podemos evidenciar la intención del legislador de armonizar las disposiciones de esta ley con la Ley del Sistema Nacional de Archivos. Lamentablemente, tan solo podemos resaltar la intención, ya que el evento que nunca sucedió.

En 2008, en la nueva Constitución de la República del Ecuador se reconoce el *derecho de acceso a la información* generada en entidades públicas y privadas que manejen fondos del Estado, y

también se establece que los documentos y archivos son parte del patrimonio cultural tangible, en atención a su relevancia histórica. El nexo jurídico entre el acceso a la información pública y la necesaria organización archivística se desarrolla en la Ley Orgánica de Acceso a la Información Pública (2004), pero constitucionalmente los archivos son reconocidos como memoria social y parte del Sistema Nacional de Cultura.

El texto constitucional crea un Sistema Nacional de Cultura integrado por instituciones del ámbito cultural, que reciben fondos públicos, y por personas y colectivos, y establece que los documentos y los archivos son patrimonio cultural tangible, siempre que tengan relevancia o valor histórico. La Constitución de 2008 considera que los bienes patrimoniales culturales del Estado — entre estos se encuentran los documentos y archivos— son inalienables, inembargables e imprescriptibles, es decir, adquieren dos características jurídicas adicionales a las previstas en la Ley del Sistema Nacional de Archivos, pero con un contenido patrimonial diferente. A partir de 2012 se legisló mediante decretos ejecutivos. Así, con el Decreto Ejecutivo 985, publicado en el Registro Oficial 618 del 13 de enero de 2012, se reorganiza el Sistema Nacional de Cultura y contextualmente se suprime el Sistema Nacional de Archivos como institución y se dispone que el Archivo Histórico Nacional (AHN) funcione como unidad desconcentrada del Ministerio de Cultura. Es decir, se vulneran disposiciones constitucionales y, mediante decreto ejecutivo, se elimina el Sistema Nacional de Archivos previsto en la ley del mismo nombre y todas sus competencias y atribuciones pasan a las unidades de gestión desconcentrada del Ministerio de Cultura.

Con la eliminación del Sistema Nacional de Archivos, en febrero de 2015 se expide la que a todos los efectos es la única norma que se aplica en materia de archivos en el Ecuador, es decir: la Norma Técnica de Gestión Documental y Archivo. Esta norma se aplica obligatoriamente a todas las entidades de la administración pública central, institucional y dependiente de la Función Ejecutiva.

Con la expedición de la Ley Orgánica de Cultura (2016) se consolida una parte de la estructura prevista en la Constitución de 2008. Se definen los fondos y repositorios documentales, archivísticos y bibliográficos históricos como bienes del patrimonio cultural nacional, que forman parte del subsistema de la memoria social y el patrimonio cultural, dentro del Sistema Nacional de Cultura. Curiosamente, no se deroga expresamente la Ley del Sistema Nacional de Archivos, lo que de manera evidente ocasiona interpretaciones sobre su vigencia o aplicación tácita. Con la expedición del Código Orgánico Administrativo en 2017 se pretende normar las actividades archivísticas en las administraciones públicas, dotándolas de herramientas tecnológicas que permitan el acceso a la ciudadanía. Cabe mencionar que este contenido normativo —necesario, por cierto— no tiene relación con el Sistema Nacional de Cultura previsto en la Ley Orgánica de Cultura, menos aún con la Constitución de 2008. El Código Orgánico Administrativo dispone la expedición de una Regla Técnica para la Organización de Archivos Públicos (2019), que en el año 2019 derogó la Norma Técnica de Gestión Documental y Archivo de 2015. En el contenido de la regla técnica se incorpora la mayoría de las disposiciones de 2015, así como textos referentes a documentos electrónicos y digitales. Esta nueva regla técnica, que se expide mediante acuerdo ministerial, rige para todo el sector público. Por lo expuesto, se evidencia que las normas que rigen los archivos tienen contradicciones, anomías, antinomias, lagunas normativas, lagunas axiológicas e interpretaciones que atentan contra la seguridad jurídica. Estas imprecisiones normativas exigen la aprobación de una nueva ley, que fomente el desarrollo adecuado de la actividad archivística.

¿Y dónde quedan los archivos audiovisuales y sonoros en este maremágnum legislativo? Únicamente en la Ley del Sistema Nacional de Archivos de 1982. De hecho, el artículo 1 de dicha ley establece que dentro de lo que es el patrimonio del Estado encuentra cabida también la así denominada documentación audiovisual y sonora.

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

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

conjunto de documentos sean cuales sean su fecha, su forma y su soporte material, producidos o recibidos por toda persona física o moral, y por todo servicios u organismo público o privado, en el ejercicio de su actividad, y son, ya conservados por sus creadores o por sus sucesores para sus propias necesidades, ya transmitidos a la institución de archivos competente en razón de su valor archivístico. (Walne, 1988, p. 221)

Nos encontramos, por lo tanto, frente a una ley que tiene una visión parcial de lo que puede definirse como patrimonio documental del país y que, en cierta medida, lo desvincula de los archivos entendidos como las instituciones que por su naturaleza se hacen responsables de la custodia y el tratamiento archivístico de los fondos documentales. La Ley del Sistema Nacional de Archivos, además, desde que fue promulgada nunca ha sido objeto de una revisión o actualización, pero, sin embargo, se han sumado otras normativas, lo que, como resultado, ha generado mayor confusión jurídica en materia archivística. Por último, se ha de

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

A pesar de sus evidentes límites, la Ley del Sistema Nacional de Archivos se ha de considerar como nuestro referente normativo imprescindible. Es, de hecho, la norma sobre la cual —en tiempos relativamente recientes— se han podido desarrollar los primeros intentos de política pública en materia de archivos.⁶ A raíz de lo que establece la Ley del Sistema Nacional de Archivos hoy en día, de hecho, contamos con dos importantes trabajos antecedentes destinados a la identificación de los principales acervos documentales del país: por un lado, el Catastro de Archivos y Bibliotecas, realizado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio (2009), y, por otro, el Censo de Archivos Históricos, realizado por el Ministerio Coordinador de Conocimiento y Talento Humano (2015).⁷ Pese a que ninguna de las dos iniciativas estuvo específicamente destinada a los archivos audiovisuales y sonoros del país, se pueden considerar no solo como los principales antecedentes en política pública ecuatoriana en materia de archivo, sino también como importantes referencias metodológicas para el desarrollo de

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

7 Concretamente, por la Gerencia de Innovación de Archivo y Biblioteca Nacionales del Ministerio Coordinador del Conocimiento del Talento Humano, a cargo de María Elena Porras Paredes (2014-2016).

nuestra investigación. Estas iniciativas pioneras de aproximación estatal a la realidad archivística ecuatoriana se dieron después de la declaratoria de emergencia de los bienes culturales (Ecuador, Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2008), promulgado por la Presidencia de la República después del robo de la así denominada Custodia de Riobamba.⁸ Ese acontecimiento, además de evidenciar la extrema fragilidad en la que se encuentra el patrimonio cultural ecuatoriano, ha marcado en cierta medida un antes y un después en el destino de los bienes culturales y, por lo tanto, también documentales en el Ecuador.⁹

POLÍTICA PÚBLICA

De acuerdo a la ya indicada declaratoria de emergencia de los bienes culturales, en mayo de 2008 tuvo inicio el Programa de Rescate y Puesta en Valor del Patrimonio. Este programa estaba liderado por la Unidad de Gestión de Emergencia del Patrimonio Cultural de la dirección del entonces Ministerio Coordinador de Patrimonio¹⁰ y contó también con la participación del Ministerio de Cultura y del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC).

-
- 8 El 21 de diciembre de 2007, como consecuencia del robo de la Custodia de Riobamba, se emitió el Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural. A partir de ese momento surgió el Programa de Emergencia del Patrimonio Cultural, liderado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio, con el apoyo del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Algunas de las causas y efectos del problema que atravesaba el sector patrimonial fueron resaltadas en el Plan de Recuperación del Patrimonio Cultural del país, identificando como problemática central el abandono, la destrucción y la expoliación del patrimonio cultural ecuatoriano (Ecuador, Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2008).
 - 9 La Custodia de Riobamba, hito del patrimonio religioso colonial del país, fue robada el 13 de octubre de 2007 del Museo de las Madres Conceptas de Riobamba. En el año 2003, la custodia ya había sido objeto, de una tentativa de robo, afortunadamente desarticulada por la policía (Juillard, 2007).
 - 10 El Ministerio Coordinador de Patrimonio quedó suprimido en mayo de 2013, mediante Decreto Ejecutivo 1507, y sus competencias, atribuciones, delegaciones y personal pasaron a las carteras coordinadoras de Sectores Estratégico, Conocimiento y Talento Humano y Desarrollo Social (El Telégrafo, 2013).

Con este auspicio se dio paso —tal como hemos dicho en el precedente apartado— al Catastro de Archivos y Bibliotecas y, sucesivamente, al Censo de Archivos Históricos. Hasta aquel entonces el patrimonio documental ecuatoriano nunca había sido inventariado, por lo que este programa constituyó un ejemplo pionero en su categoría.

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

Los principales resultados que se consiguieron en materia audiovisual pueden ser así sintetizados: se identificaron 1400 bienes de patrimonio fílmico, 1750 bienes de patrimonio sonoro¹¹ y 2311 bienes de patrimonio fotográfico (Ecuador, Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2008). Como consecuencia de estas intervenciones, se realizó un primer inventario de la documentación cinematográfica y audiovisual del Ecuador, ejecutado por el Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural, y el Consejo Nacional de Cinematografía (CNCINE) y también el Informe final

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

inventario del patrimonio sonoro, realizado por la Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMUSICA).¹²

Con respecto al primer inventario de la documentación cinematográfica, su lectura y análisis se puede resumir de la siguiente manera. Cuantitativamente, se registraron 8175 fichas de contenedores del inventario nacional, que contienen la memoria de imágenes en movimiento del Ecuador durante el siglo xx. El registro abarcó las colecciones públicas y privadas, en los géneros documental, argumental, experimental y de origen doméstico. Se abordó también el patrimonio fílmico de corto y mediano plazo y largometrajes en soporte de celuloide de la primera mitad del siglo xx. El proceso investigativo de ese trabajo se enfocó también en la elaboración de un diagnóstico de la infraestructura cinematográfica y audiovisual y de un inventario nacional, así como la valoración de la memoria cinematográfica del país, que geográficamente cubrió ocho provincias (Carchi, Imbabura, Pichincha, Tungurahua, Chimborazo, Azuay, Loja y Guayas).

El *Informe final inventario patrimonio sonoro*,¹³ en cambio, comportó la realización de 1750 fichas de patrimonio sonoro, que incluye partituras, discos de pizarra, documentos musicales y cintas. Fue realizado en las siguientes provincias: Pichincha Imbabura, Chimborazo, Cotopaxí, Guayas, Azuay, Esmeraldas, Manabí, Pastaza, Loja, Napo y Sucumbíos. Fue intervenida la documen-

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

13 La investigación fue realizada *in situ* y abarcó instituciones artísticas, musicales, culturales, casas disqueras, productoras independientes, musicotecas y fonotecas. Asimismo, se intervino en archivos de personas naturales de músicos nacionales e investigadores y coleccionistas nacionales y extranjeros. El personal que participó en este trabajo tiene mucha experiencia en el medio musical y, además, cuenta con una gran trayectoria en investigaciones y estudios culturales y sociales. La gran cantidad de bienes registrados en la intervención provenientes de las diferentes etnias de las regiones de la costa, la sierra y la Amazonía ratifica que el Ecuador es un país multiétnico y pluricultural dotado de una enorme riqueza cultural muy variada y diversidad étnica.

tación perteneciente a las comunidades indígenas de la costa, la sierra y la Amazonía.¹⁴

Los informes indican que la situación es crítica con respecto a estos bienes. El nivel de desorganización y descuido evidenció el alto nivel de deterioro, con pocas excepciones. Asimismo, salió a relucir la debilidad de la Ley del Sistema Nacional de Archivos y la Ley de Cultura, debido a la falta de gestión de los organismos que las ejecutan. En líneas generales, podemos observar que, a pesar de que valoramos positivamente estos resultados y estos esfuerzos pioneros, que han dado inicio a una aproximación estatal a la criticidad en las que se encuentran los archivos ecuatorianos y más específicamente aquellos que conservan la documentación audiovisual y sonora, hay que destacar que estas iniciativas quedan en cierta medida afectadas por los mismos límites que hemos identificado en la Ley del Sistema Nacional de Archivos y, más en general, en el marco normativo ecuatoriano en materia de archivos. Es decir, estas iniciativas no están destinadas a la elaboración de un diagnóstico integral de los archivos en cuanto instituciones responsables de la gestión de los fondos, sino que están dirigidas, más bien, hacia la identificación de los bienes documentales entendidos como bienes patrimoniales. Ese tipo de aproximación no es archivísticamente correcto, ya que proporciona información parcial y que no permite cumplir con los principios teórico-conceptuales sobre los cuales se fundamenta la ciencia archivística.

14 Las colecciones comunitarias de Esmeraldas, Valle del Chota y Mira; las culturas de la Amazonía (Shuar, Achuar, Huaorani, Siona-Secoya, Cofanes); las culturas indígenas de la región andina (quichuas norte, centro y sur); las culturas indígenas de la costa (Awa, Chachi, Tsáchila).

LA PROPUESTA DE LA NUEVA LEY ORGÁNICA PARA EL SISTEMA NACIONAL DE ARCHIVOS DEL ECUADOR

Por lo expuesto, se evidencia que las normas que rigen los archivos tienen manifiestas contradicciones que atentan contra la seguridad jurídica. Estas imprecisiones normativas exigen la aprobación de una nueva ley, que fomente el desarrollo adecuado de la actividad archivística. En la medida en que el Estado busque fortalecer el sistema democrático, garantizar el derecho a la participación política, el acceso a la información, la participación ciudadana y el ejercicio pleno de los derechos culturales, y promover el reconocimiento, la valoración y el desarrollo de las identidades, se hace inminente la necesidad de contar con un renovado cuerpo normativo que regule el Sistema Nacional de Archivos, pues los archivos cumplen una triple función social: probatoria, perpetuadora y garantizadora de derechos.

En este contexto, en diciembre de 2020, instituciones y organismo públicos, privados, de la academia y universitarios, que han trabajado durante muchos años en diferentes ámbitos de los archivos, emprendieron una labor multidisciplinaria y cooperativa para estructurar una nueva norma. El objetivo fue poner en debate una propuesta de nueva Ley Orgánica del Sistema Nacional de Archivos, con la participación de abogados, archiveros, historiadores, gestores y especialistas en archivos, tanto nacionales como internacionales, de manera de promover el diálogo y la reflexión entre los profesionales de la archivística y contar con un texto consensuado y adecuado a la realidad del Ecuador y las exigencias actuales en el manejo de la información, la protección del patrimonio documental y la transparencia en la administración pública del Estado.

La comisión que se ocupó de esta tarea fue integrada con representación de las siguientes instituciones: Presidencia de la República, a través de la Dirección de Archivo de la Administración Pública; Ministerio de Cultura y Patrimonio, a través de la

Coordinación General de Asesoría Jurídica hasta noviembre de 2021, y del Archivo Histórico Nacional; Archiveros sin Fronteras - Ecuador; Red de Archivos Ecuatorianos Universitarios (REDAUE); Universidad Politécnica Salesiana; Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador; Pontificia Universidad Católica del Ecuador, hasta abril de 2021; Asociación Ecuatoriana de Archiveros (AEA), hasta abril de 2021; y especialistas-expertos en derecho, archivística y gestión documental, conservación documental, patrimonio y archivos electrónicos.

Con este ejercicio participativo, representativo y de concertación, se espera que sea posible satisfacer las expectativas de la sociedad civil y comprometerla. Corresponde, sin embargo, al ámbito político sostener la política pública de transparencia, acceso y salvaguarda de la memoria colectiva, y garantizar el cumplimiento de la ley que se promulgue, mediante la asignación de responsabilidades y recursos.

En la tabla 1 se delinea la estructura de la nueva propuesta de ley.¹⁵

15 El texto integral de la propuesta de ley está disponible en https://uasbeduec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/matteo_manfredi_uasb_edu_ec/EZmG6AV2GFdNj1_ywJnt6i8B_rLpTrC5uLHszMZvGrLjVQ?e=gRiaGf

Tabla 1. Estructura de la nueva propuesta de ley

Capítulo I			
Objeto, ámbito, definiciones, principios y obligatoriedad	Principios que regirán a los archivos públicos y privados y funciones y atribuciones de los organismos que integran el Sistema Nacional de Archivos en los 5 poderes del Estado	6 artículos	Definiciones y principios archivísticos
Capítulo II			
Documentación propiedad del Estado, protección y control	De la propiedad, titularidad y posesión de los documentos Del patrimonio documental del Estado De la protección y el control de los documentos (transferencias y salida del patrimonio documental)	2 secciones y 11 artículos	Régimen general de protección de los documentos
Capítulo III			
Del Sistema Nacional de Archivos	Definición, organización y funcionamiento del Sistema Nacional de Archivos Del Archivo General de la Nación (AGN) (funciones y funcionamiento y de su dirección) Del Consejo Nacional de Archivos (estructura y funciones) De la Comisión Nacional de Evaluación y Selección Documental	5 secciones y 20 artículos	Creación del ente rector con la fusión del AHN y la Dirección de Archivo de la Administración Pública-Presidencia de la República Definición de las características arquitectónicas del edificio y equipamiento del AGN Presentación de los requisitos profesionales para ser director del ente rector

Capítulo IV			
De la gestión documental y archivística	Clasificación de los archivos, flujos y transferencias Del Sistema de Gestión Documental y archivo De la gestión y administración de archivos (procesos e instrumentos) De los archivos históricos y su acceso	5 secciones y 25 artículos	Coordinación entre la gestión documental (GD) y las actividades y procesos archivísticos
Capítulo V			
Conservación documental	De la conservación (preventiva y restauración) Del edificio del ACN y su equipamiento De la planificación y gestión de riesgos	13 artículos	De la infraestructura básica y equipamiento de los archivos
Capítulo VI			
Talento humano	De la profesionalización del archivero De la formación y capacitación De la certificación por competencias	2 secciones y 8 artículos	Reconocimiento del profesional de archivo
Capítulo VII			
Acceso a la información pública	Definición, alcance y principios Restricción de la información	5 artículos	

Capítulo VIII		
Documentos electrónicos	Definición y cualidades De su gestión y acceso Seguridad y conservación de la información digital	9 artículos
Capítulo IX		
De las sanciones	De los daños al patrimonio documental archivístico	1 artículo
Disposiciones generales (4)		
Disposiciones transitorias (10)		
Disposiciones reformatorias y derogatorias (2)		

Fuente: Elaboración propia.

CONCLUSIONES

La necesidad del Ecuador de contar una nueva Ley del sistema Nacional de Archivos nace de una coyuntura en la que se vinculan los procesos de las actividades gubernamentales y los cambios normativos, e incluso los procesos sociales. Por lo tanto, hay razones jurídicas, técnicas y académicas para que el Ecuador tenga una nueva ley al respecto.

¿Qué pretende aportar esta nueva ley? ¿Cuáles son los elementos sustanciales que la distinguen de la anterior ley, de 1982? Para contestar a estas preguntas hay que destacar que en el Ecuador nunca se había dado un proyecto en materia archivística con tan elevado nivel de participación de actores procedentes de diferentes sectores y con un marcado enfoque multidisciplinario. Esa participación se ha de considerar como un valor añadido, como una virtud mediante la cual se ha logrado la realización de esa

propuesta de ley. El origen de esta propuesta es, por lo tanto, participativo, multidisciplinario y de todos los sectores (académico, técnico, público y privado) que se han involucrado en primera persona para solventar esta imprescindible necesidad social. El trabajo de redacción de la nueva propuesta duró casi dos años e incorporó las experiencias previas de asociaciones, así como el trabajo y la experiencia de personas, tanto públicas como privadas. Esos aportes remarcan la fortaleza técnica, jurídica y académica y, más en general, el alcance del documento elaborado. Con estos antecedentes, podemos afirmar que la nueva propuesta de ley toca los diferentes ámbitos en los que se desempeña nuestro quehacer archivístico.

En ese sentido, se han de resaltar tres temas fundamentales.

Primero, la propuesta de ley es el resultado de la experiencia adquirida como profesionales en los últimos cuarenta años, es decir, desde que se promulgó la vigente Ley del Sistema Nacional de Archivos. La nueva propuesta de ley tiene la virtud de recoger toda la información y la experiencia que se han desarrollado en materia archivística en las últimas cuatro décadas. Sobre la base de esta experiencia, uno de los principales objetivos de la norma es la creación de un organismo, que es el ente rector del Sistema Nacional de Archivos, así como la creación de un Consejo Nacional de Archivos y de un Consejo de Evaluación Documental. Es decir, esta nueva propuesta de ley crea una estructura administrativa adecuada, pequeña pero necesaria para poder administrar un sistema nacional de archivos en un país como el Ecuador. La norma, por lo tanto, pretende dar forma a la institucionalidad necesaria que el país nunca ha tenido en el campo archivístico.

Segundo, el ámbito de aplicación de la norma está relacionado con todos los actores en materia de archivística. Este también es un punto muy importante, sobre todo si miramos retrospectivamente, a 1982 y al contexto jurídico de ese entonces, que, como hemos ya subrayado, tenía una visión muy parcial de los archi-

vos. La propuesta actual tiene, en cambio, una visión muy amplia en la que se involucran organismos públicos y privados, todas las funciones del Estado, los gobiernos autónomos, los organismos parroquiales, organismos educativos (escuelas, colegios, universidades), centros religiosos, incluso empresas públicas y empresas privadas, delegatarias de servicios públicos, concesionarias de servicios públicos, entre otros. Este ámbito general permite tener una visión mucho más amplia de la importancia de los archivos en el sector público y en el sector privado y de cómo estos actores se involucran en la norma a través de lo que ha sido denominado como Consejo Nacional de Archivos.

Tercero, la norma también tiene la virtud de incorporar definiciones y conceptos muy claros referentes a los archivos y la gestión documental.¹⁶ Se han definido funciones claras para cada uno de los entes de control. Se ha definido también el modelo relacionado con el Sistema Nacional de Archivos. Se ha determinado quién administra, quién es el ente rector, quién emite la política pública, cuál es el ciclo de vida del documento y cómo se establecen los elementos de conservación de los documentos en cada fase del ciclo de vida. También se ha destinado una parte importante de la ley a lo que es la gestión del talento humano en los archivos, así como las sanciones y reformas normativas relativas a aquellos cuerpos normativos.

En fin, además de los tres puntos indicados, podemos también subrayar una última virtud que caracteriza a la propuesta de la nueva ley y concretamente nos referimos al hecho de que esta norma permite, por fin, aglutinar en un solo cuerpo normativo todas las disposiciones relacionadas con los archivos. Actualmente, la propuesta de la nueva Ley del Sistema Nacional de Archivos se encuentra en proceso de revisión en el Gabinete Jurídico de

¹⁶ En este sentido, se ha trabajado teniendo en consideración las legislaciones de otros países, entre los que destacamos las de Colombia, Perú y México.

la Presidencia de la República, antes de su envío a debate en la Asamblea Nacional.

REFERENCIAS

Alberch, R. (2015). *Propuesta de normativas para el Sistema Nacional de Archivos que armonicen con el marco legal archivístico existente en el país*. Inédito.

Ecuador, Asamblea Nacional (2016). Ley Orgánica de Cultura. *Registro Oficial*, 913, 30 de diciembre.

Ecuador, Asamblea Nacional (2004). Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública. *Registro Oficial*, 334, 18 de mayo.

Ecuador, Asamblea Nacional (1982). Ley del Sistema Nacional de Archivos. *Registro Oficial*, 265, 16 de junio.

Ecuador, Instituto Nacional de Patrimonio (2009a). *Bienes documentales. Inventario nacional de bienes culturales. Región litoral y Galápagos. Fichas de campo*. Provincia de los Ríos: ESPOL-CONAH.

Ecuador, Instituto Nacional de Patrimonio (2009b). *Inventario nacional de bienes culturales. Informe final de fichaje período septiembre 2008 a mayo 2009*. Documento de trabajo. Provincia Napo: Instituto Nacional de Patrimonio.

Ecuador, Ministerio Coordinador de Patrimonio (2008). *Decreto de Emergencia del Patrimonio Cultural. Un aporte inédito al rescate de nuestra identidad*. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio. <http://patrimoniocultural.gob.ec/decreto-de-emergencia-del-patrimonio-cultural/>

- El Telégrafo (2013). Desaparece el Ministerio Coordinador de Patrimonio. *El Telégrafo* [en línea], 9 de mayo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/informacion/1/desaparece-el-ministerio-coordinador-de-patrimonio>
- Juillard, G. (2007). *Robo de la Custodia de Riobamba*. <https://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/noticias/denuncias-y-aten-tos-al-patrimonio/309-robo-de-la-custodia-de-riobamba?-format=pdf>
- Porras Paredes, M. E. (2019). La profesionalización de la archivística en el Ecuador. Síntesis histórica y apuntes para un nuevo desafío en la región. Archivística sin fronteras. En Porras Paredes, M. E. y Zúñiga M., D. (eds.), *Reflexiones sobre políticas de gestión, formación e investigación en archivos*. Quito: Consejo de la Judicatura, Archivos sin Fronteras y Universidad Nacional Simón Bolívar - Sede Ecuador, pp. 97-110.
- Walne, P. (ed.) (1988). *Dictionary of archival terminology: English and French with equivalents in Dutch, German, Italian, Russian and Spanish*. Múnich, Nueva York, Londres y París: K. G. Saur.

LA RELEVANCIA DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS Y EL MARCO LEGAL ANTE EL RIESGO DE PÉRDIDA DEL PATRIMONIO SONORO Y AUDIOVISUAL EN MÉXICO

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz¹

INTRODUCCIÓN

El riesgo de pérdida del patrimonio sonoro y audiovisual es una sentencia que se repite de forma recurrente en la era de la información y sustenta las iniciativas encaminadas a la identificación y la salvaguarda de este tipo de recursos. Contrario a lo esperado, en el ecosistema digital del siglo XXI, determinado por la abundancia de contenidos en una amplia gama de lenguajes y formatos, enfrentamos la pérdida irremediable de contenidos que fueron grabados en soportes analógicos durante el siglo pasado.

La alerta de riesgo de pérdida de más de 200 millones de horas de contenidos sonoros y audiovisuales (Wright, 2011) fue el *leit-*

1 Investigadora y docente de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Coordina la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA) del Programa Iberoamericano de Ciencia y Tecnología para el Desarrollo (CYTED). Es vicepresidenta de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA). Recibió el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz 2019, otorgado por la UNAM. Fue subdirectora de Producción en Radio Educación y coordinó el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora (LEAS). Coordinó el Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales de 2001 a 2013 y, a partir de 2015, organiza el Congreso Internacional de Archivos Digitales, llevado adelante por la UNAM. Coordinó al equipo que fundó la Fonoteca Nacional de México y en esta institución fue directora de Promoción y Difusión del Sonido entre 2008 y 2013. Ha publicado cuatro libros de autoría individual.

motiv a partir del cual se llamó la atención y se movilizó a los archivistas y a los responsables de instituciones de la memoria en torno a la protección de este tipo de materiales.

Así, desde que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) reconoció y recomendó la salvaguarda del patrimonio audiovisual (UNESCO, 1980) a finales del siglo pasado, se han formulado diversas iniciativas, proyectos y llamados internacionales encaminados a proteger este tipo de herencia documental. Entre otros, en 2001 se celebró el Convenio Europeo para la Protección del Patrimonio Audiovisual; en 2003 se publicó la Carta sobre la Conservación del Patrimonio Digital; en 2004 la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT) emitió el Llamado de París; y en 2006 la UNESCO instauró el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual.

Las proclamas internacionales han sido citadas en proyectos e iniciativas de salvaguarda local y nacional. Las peticiones de ayuda se fundamentaron en los mandatos y recomendaciones formulados por organismos y organizaciones internacionales. La colaboración internacional ha sido esencial para emprender las acciones de salvaguarda. No obstante, persiste la condición de peligro de desaparición que afecta a este tipo de herencia.

Investigaciones recientes documentan que hemos perdido una parte significativa de la herencia sonora y audiovisual de nuestros pueblos. En particular, en regiones como América Latina han desaparecido las primeras grabaciones o incunables sonoros y audiovisuales. Se sabe que, por ejemplo, son contadas las películas silentes que se resguardan en las filmotecas y cinetecas. Las grabaciones sonoras registradas en cilindros de cera se preservan solo en algunos archivos. Y las series de radio y televisión, en muchos archivos latinoamericanos, se preservan a partir de la década de los setenta. Además, prevalecen en los archivos los soportes caseros (como el casete o los vhs) como medios de

resguardo de grabaciones sonoras y audiovisuales en fonotecas y videotecas (Rodríguez Reséndiz, 2020).

A primera vista el panorama puede parecer desolador, porque la magnitud del desafío parece infinita, porque hay mucho que hacer sin recursos económicos, tecnología ni personal capacitado.

Frente a esta situación, en los últimos años se ha reconocido la importancia de la conservación de este tipo de materiales y la necesidad de proporcionar acceso abierto a los contenidos, sean digitalizados o de origen digital. Sin embargo, el acceso abierto tanto a datos como a objetos culturales ha devenido en un ámbito incierto, aun cuando constituye uno de los pilares sobre los cuales se sostiene la preservación. Ni la conservación ni el acceso están claramente definidos en los instrumentos legales y las políticas públicas de diferentes países, sobre todo en América Latina. Es posible que esta ausencia tenga su origen en el desconocimiento sobre el valor patrimonial de los documentos sonoros y audiovisuales, así como en las limitaciones, contradicciones y falta de actualización del conjunto de leyes vigentes en los diferentes países. A partir de esta consideración, en este capítulo se ofrece una serie de reflexiones en relación con la situación del tema en México.

POLÍTICAS PÚBLICAS

Las políticas para la preservación digital de archivos sonoros y audiovisuales se sitúan en dos niveles. El primero se refiere a las que guían y documentan el marco y el plan de acción para asegurar la preservación a largo plazo de los documentos sonoros y audiovisuales en cada institución de la memoria, por ejemplo, en una fonoteca, videoteca o centro de documentación. Este tipo de políticas «proporciona el marco para la acción y la planificación que asegure el mantenimiento y la preservación a largo plazo de los

documentos de archivo de una organización» (Interpares, 2017, p. 16).

Las políticas de preservación digital se crean para establecer los procesos, lineamientos y acciones necesarios para que los objetos digitales permanezcan a largo plazo. Entre otros aspectos, las políticas de preservación deben garantizar:

1. La autenticidad e integridad de los documentos digitales que son preservados.
2. La permanencia de los contenidos a largo plazo y de forma sustentable.
3. La producción, la conservación y la usabilidad de los documentos digitales a largo plazo.
4. El empleo de normas, estándares y buenas prácticas.
5. La credibilidad y la confianza del archivo.

Cada institución u organización debe elaborar sus políticas de preservación digital y definir cómo garantizará la permanencia de sus contenidos digitales. Esta es una tarea compleja pero necesaria. En México son escasas las experiencias de creación de políticas de preservación digital en instituciones de la memoria que salvaguardan colecciones sonoras y audiovisuales. Es en el ámbito de los repositorios institucionales donde se han comenzado a diseñar este tipo de herramientas que guían las acciones de preservación digital a largo plazo.

Por otra parte, la noción de políticas públicas se refiere a los instrumentos a través de los cuales los gobiernos garantizan la preservación de los archivos sonoros y audiovisuales y, con ello, protegen esta forma de patrimonio. Asimismo, proporcionan las bases para posibilitar el acceso a estos contenidos y así garantizar el derecho a la verdad y a la memoria de una nación.

Se elaboran políticas públicas porque los gobiernos reconocen el valor patrimonial de los documentos sonoros y audiovisuales y saben de su riesgo de pérdida. Las políticas públicas se relacionan con el marco legal, es decir, con las leyes que sustentan las tareas de preservación, que en cada país son diferentes.

En el caso de México, el reconocimiento y la protección del patrimonio sonoro y audiovisual en una política pública fueron tardíos. Recién a principios del siglo XXI, con el Plan Nacional de Cultura 2001-2006, se impulsó la creación de la Fonoteca Nacional. Desde entonces, no se ha publicado de forma explícita una política pública en favor de esta forma de patrimonio.

En el Programa Sectorial de Cultura, derivado del Plan Nacional de Desarrollo 2020-2024, elaborado por la Secretaría de Cultura, las referencias al patrimonio sonoro y audiovisual se citan en el «Análisis del estado actual», apartado que, a modo de diagnóstico, sustenta el documento. Se reconocen desafíos y oportunidades en «la preservación de bienes muebles e inmuebles, de registros fonográficos y audiovisuales, de bienes artísticos y documentales, así como de implementación de acciones de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (PCI), entre otras» (Secretaría de Cultura, 2020, p. 8).

Aunque el documento no lo señala de forma explícita, se infiere que cuando se establece como objetivo prioritario «proteger y conservar la diversidad, la memoria y los patrimonios culturales de México mediante acciones de preservación, investigación, protección, promoción de su conocimiento y apropiación» (Secretaría de Cultura, 2020), está incluido el patrimonio sonoro y audiovisual.

En el anexo «Términos comunes utilizados por organismos y áreas del sector cultura» se enlistan la Fonoteca y la Cineteca como espacios que tienen como misión recopilar, catalogar, preservar y difundir el patrimonio sonoro y fílmico respectivamente,

y no vuelve a mencionarse de forma clara y contundente al patrimonio sonoro y audiovisual.

MARCO LEGAL

El marco legal relacionado con la preservación de este patrimonio comprende:

- El artículo 6, sobre libertad de expresión y derecho a la información, de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.
- La Ley General de Transparencia y Acceso a la Información Pública, de 2015 y actualizada en 2021.
- La Ley General de Archivos, de 2018.
- La Ley General de Bibliotecas, de 2021.
- La Ley Federal de Derechos de Autor, de 1996 y actualizada en 2020.

El artículo 6 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos establece que «el derecho a la información deberá ser garantizado por el Estado» (Estados Unidos Mexicanos, 1917) y que toda persona tiene derecho al libre acceso a la información, es decir, a buscar, recibir y difundir información (Estados Unidos Mexicanos, 1917). Se infiere, entonces, la responsabilidad que tiene el Estado en garantizar, además del acceso a los materiales tradicionales, el acceso a los registros sonoros y audiovisuales.

Por su parte, la Ley General de Transparencia y Acceso a la Información Pública, promulgada en 2015 y actualizada en 2021, establece los principios y procedimientos a través de los cuales se garantiza el acceso a la información en posesión de cualquier autoridad que ejerza un cargo público. Una de las nociones más

relevantes de esta ley es la promoción de la cultura de la transparencia en la función pública, el acceso a la información y la participación de los ciudadanos. En esta norma se entiende por documento:

los expedientes, reportes, estudios, actas, resoluciones, oficios, correspondencia, acuerdos, directivas, directrices [...] o bien cualquier otro registro que documente el ejercicio de las facultades, funciones y competencias de los sujetos obligados, sus servidores públicos e integrantes, sin importar su fuente o fecha de elaboración. Los documentos podrán estar en cualquier medio, sea escrito, impreso, sonoro, visual, electrónico, informático y holográfico. (Estados Unidos Mexicanos, Congreso General, 2021a, art. 3, inciso VII, p. 3)

En esta ley se reconoce de forma genérica que los documentos sonoros y audiovisuales forman parte de la información generada por las instituciones públicas y pueden ser consultados por cualquier persona. En la práctica, los documentos sonoros y audiovisuales producidos por las instituciones públicas en pocas ocasiones son preservados por su valor como recurso de información pública. En general, la salvaguarda de la información se refiere a comunicaciones impresas o digitales.

En tanto, en la Ley General de Archivos, publicada en 2018, se establecen los principios para la conservación, administración y preservación de los archivos en posesión de cualquier autoridad, así como el funcionamiento del Sistema Nacional de Archivos.

Se define al documento de archivo como: «aquel que registra un hecho, acto administrativo, jurídico, fiscal o contable producido, recibido y utilizado en el ejercicio de las facultades, competencias o funciones de los sujetos obligados, con independencia de su soporte documental» (Estados Unidos Mexicanos, Congreso General, 2022, p. 4).

No obstante, en este instrumento legal subsiste la idea de que son documentos de archivo los materiales impresos o digitales que son probatorios de la actividad pública. Probablemente por ello, en muchos archivos públicos son escasas las colecciones sonoras y audiovisuales. Los archivos que han identificado sus colecciones se encuentran en condiciones de riesgo porque no se los consideraba en las tareas archivísticas de salvaguarda.

Por otra parte, conviene destacar que cada país debe proteger las grabaciones que, de acuerdo con la normativa y la legislación, constituyen el patrimonio nacional. La Ley de Depósito Legal es el marco normativo a partir del cual se determinan los alcances en la protección de la herencia documental sonora publicada.

En México, la Ley de Depósito Legal data de 1813, cuando se estableció que «los impresores y estampadores de la corte entregarán dos ejemplares de todas las obras y papeles que se impriman para la Biblioteca de las Cortes» (Estados Unidos Mexicanos, Cámara de Diputados, 2021). En 1991, se estableció la obligatoriedad para depositar tanto en la Biblioteca del Congreso como en la Biblioteca Nacional de México: a) dos ejemplares de libros, folletos, revistas, periódicos, mapas, partituras musicales, carteles y otros materiales impresos de contenido cultural, científico y técnico; y b) un ejemplar de micropelículas, dispositivos, discos, disquetes, audio, video casetes y de otros materiales audiovisuales y electrónicos que contengan información de las características señaladas en el inciso anterior (Estados Unidos Mexicanos, Cámara de Diputados, 2021).

En estas indicaciones se observan imprecisiones. Se enumeran de forma confusa soportes, como videocasetes, con lenguajes como el audio y el audiovisual, y formatos, en el caso de las micropelículas. Se nombra de forma genérica a los materiales audiovisuales. Estas imprecisiones son producto de la carencia de conocimiento sobre la naturaleza documental de los documen-

tos sonoros y audiovisuales, porque subsiste la idea anquilosada que los refiere como otros materiales o documentos especiales.

Contrario a la idea de contar con actualizaciones del marco legal que fortalezcan el reconocimiento del patrimonio sonoro y audiovisual y definan con precisión las cualidades documentales, en la recientemente actualizada Ley de Bibliotecas llama la atención la inserción del Capítulo x «Del depósito legal», que en su artículo 33 establece:

Se declara de interés público la recopilación, integración, almacenamiento, custodia y conservación de toda obra de contenido educativo, cultural, científico, técnico o de esparcimiento, distribuida para su comercialización o de manera gratuita en formatos impreso o electrónico, analógico o digital en territorio nacional. El conjunto de obras depositadas constituye el Depósito Legal. (Estados Unidos Mexicanos, Congreso General, 2021b, párr. 4)

Como parte de las obras a las que se refiere el depósito legal cuando se citan a los documentos sonoros y audiovisuales encontramos «fonogramas, discos y cintas. Obras audiovisuales, micropelículas, diapositivas y fotografías». Es decir, a pesar de ser una actualización de la ley, se desconocen los nuevos soportes de origen digital. Se generalizan las nociones y, con ello, se evidencia el desconocimiento en torno a esta forma de patrimonio.

Llama la atención que en esta ley se haya incluido a la Biblioteca de México como institución depositaria. Solo en el artículo 41 se establece que

en el caso de materiales distintos a los bibliográficos entregados a la Biblioteca de México, la Dirección General podrá destinarlos a instituciones especializadas para su conservación y uso, como es el caso de la Fonoteca Nacional y de la Cineteca Nacional. (Estados Unidos Mexicanos, Congreso General, 2021b)

Estas instituciones sí cuentan con bóvedas para el almacenamiento de los soportes.

La obligatoriedad que tienen los productores y editores de obras fonográficas de entregar un ejemplar para su preservación en la Biblioteca Nacional o en la Biblioteca del Congreso, y ahora también en la Biblioteca México, omite a los programas de radio y de televisión. Solo se refiere a las grabaciones editadas.

Además, las grabaciones científicas quedan excluidas de esta legislación y, en consecuencia, desprotegidas, aun cuando estos materiales, que se obtienen como resultado de la producción científica, son bienes culturales, recursos de información y testimonios de valor patrimonial. Derivado de esto, el riesgo de pérdida de este tipo de documentos es un problema latente y las propuestas de acceso siempre se topan con disquisiciones entre la propiedad intelectual, el uso y aprovechamiento de los contenidos y el dominio público de los bienes culturales sonoros y audiovisuales. La propiedad intelectual es el derecho de explotación exclusivo de una obra artística o cultural que la ley reconoce durante un determinado tiempo (RAE, 2019). En este tipo de creaciones se inscriben las producciones sonoras y audiovisuales. El dominio público, por su parte, es la cualidad que adquieren las obras para ser reproducidas, presentadas y editadas una vez que ha vencido el plazo del derecho de explotación por parte del autor de la obra (RAE, 2019). Para dar visibilidad a los archivos que han sido guardados durante décadas es necesario hacerlos accesibles, disponibles para el uso y reaprovecharlos. Esta posibilidad solo aplica para las colecciones cuyo plazo de explotación ha expirado. En el caso de México pueden escucharse o verse obras que fueron producidas hace cien años. Por ello, los derechos de autor de una obra sonora y audiovisual representan un tema de preocupación recurrente en la comunidad archivística. Su complejidad conlleva, en muchas ocasiones, la paralización de las instituciones de la memoria que resguardan colecciones.

Este no es un problema de un solo país. «La mayoría de los países carecen de una legislación y cuando cuentan con ella, está incompleta» (Kofler, 1991, p. 2) y no se expresa con precisión el tema

de los derechos de autor de las obras. En muchos casos, para hacer alusión a la protección de la propiedad intelectual se nombran los convenios internacionales reguladores de los derechos de autor. Entre otros, se citan la Convención Universal sobre Derechos de Autor, el Convenio de Berna, la Convención de Roma, el Acuerdo Trade Related Intellectual Property Rights (TRIP) y el Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción No Autorizada de los Fonogramas. Estos instrumentos, relacionados con los derechos de autor y los derechos conexos, se refieren a las grabaciones audiovisuales en general.

En México, la Ley Federal de Derechos de Autor establece los derechos morales y patrimoniales (Estados Unidos Mexicanos, Congreso General, 2020). El primero reconoce al autor como creador de la obra. Este derecho es inalienable, es decir, no se puede transmitir de un individuo a otro; es imprescriptible, que no prescribe, nunca concluye; irrenunciable, porque no se puede dimitir voluntariamente a él, e inembargable, dado que no puede ser sujeto a embargo o enajenado. En tanto, el derecho patrimonial se refiere al derecho de explotar o autorizar la presentación o exhibición de cualquier obra sin menoscabo del derecho moral. Gracias al derecho patrimonial, un autor puede autorizar la retransmisión de una obra y recibir regalías. La gestión de las prerrogativas se gestiona con especial cuidado en producciones musicales. Esta actividad se desarrolla generalmente a través de las sociedades de autores y compositores de música de cada país. Para el pago de regalías se toma en consideración lo establecido por la legislación. En el caso de México, la ley señala que los derechos patrimoniales estarán vigentes durante la vida del autor y cien años más a partir de su muerte (Estados Unidos Mexicanos, Congreso General, 1996). La legislación mexicana es más amplia si se compara con las que rigen en países de la Comunidad Económica Europea, que protegen los derechos de autor por 75 años.

La legislación también establece que los archivos y bibliotecas pueden resguardar una copia de los documentos sonoros y audiovisuales por razones de preservación y seguridad, cuando la obra se encuentre en riesgo de desaparecer (Estados Unidos Mexicanos, Congreso General, 1996). Esto contradice en cierta forma lo que establece la Convención Americana sobre Derechos Humanos (OEA, 1969), la cual señala que toda persona «tiene derecho a la libertad de pensamiento y de expresión».

Este derecho señala la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o en forma impresa o artística o por cualquier procedimiento de elección (OEA, 1969). En la práctica, el acceso a gran parte de los fondos sonoros y audiovisuales está sujeto a restricciones legales derivadas de los derechos de autor, derechos de distribución y derechos de emisión (Edmondson, 2018). La Ley Federal de Derechos de Autor reconoce como autor a la persona física que ha creado una obra artística o literaria, en obras que se generan en diferentes ramas. La ley se refiere, sobre todo, a las obras editadas y publicadas.

CONCLUSIONES

Es necesario reconocer que los documentos sonoros y audiovisuales están ausentes o mencionados de forma imprecisa en el conjunto de leyes que los citan. Más aún, el derecho de acceso a la información y el derecho a la preservación de esta modalidad de patrimonio son contradictorios con el marco legal actual. Esta ausencia debe animar a los investigadores, a los archivistas, a los responsables de los archivos y a los legisladores para revisar con cuidado dicho marco y con el conocimiento de que esta omisión puede llevar a que se incremente el riesgo de pérdida de este patrimonio. Lo deseable sería que en un futuro se formulen los cambios legislativos y se impulsen políticas públicas con una visión sustentable, de modo tal que permitan recono-

cer que hemos perdido un parte de nuestro patrimonio sonoro y audiovisual y que, por ello, es necesario revisar, adecuar e impulsar un marco legal coherente con la naturaleza y las cualidades contemporáneas de los archivos sonoros y audiovisuales. Se deberá reconocer, entre otros, que es necesario digitalizar los materiales grabados en soportes analógicos porque, de lo contrario, serán inservibles en la próxima década. Además, será necesario considerar que también los programas de radio y de televisión, especialmente los creados en medios públicos, deben ser preservados porque su producción fue realizada con recursos públicos. No omito mencionar a su vez que las grabaciones sonoras resultado del trabajo de la investigación científica deben ser preservadas. Además, el depósito legal debe proveer la infraestructura para la salvaguarda de este tipo de materiales, que son diferentes a los librarios.

Conviene recordar a las autoridades que ejercen cargos públicos que también las grabaciones sonoras y audiovisuales son testimonios del ejercicio de poder, y su preservación y acceso deben ser garantizados.

Estas medidas, más allá de ser una ordenanza jurídica, deben representar una alternativa de resguardo de las grabaciones que, por su naturaleza, son un tipo de información que debe estar disponible para el acceso y la consulta a fin de cumplir con un derecho humano, el derecho a la memoria y a la verdad. Es necesario reconocer que, ahora más que nunca, los documentos sonoros y audiovisuales son testimonios de los días de gloria y oscuridad de nuestra sociedad. Por ello, su preservación es una tarea ineludible.

REFERENCIAS

Estados Unidos Mexicanos (1917). *Constitución Política*. <https://www.refworld.org/es/docid/57f795a52b.html>

Estados Unidos Mexicanos, Congreso General (2022). Ley General de Archivos. *Diario Oficial de la Federación*, 5 de abril.

Estados Unidos Mexicanos, Congreso General (2021a). Ley General de Transparencia y Acceso a la Información Pública. *Diario Oficial de la Federación*, 21 de mayo.

Estados Unidos Mexicanos, Congreso General (2021b). Ley General de Bibliotecas. *Diario Oficial de la Federación*, 1 de junio.

Estados Unidos Mexicanos, Congreso General (1996). Ley Federal de Derechos de Autor. *Diario Oficial de la Federación*, 24 de diciembre.

Estados Unidos Mexicanos, Cámara de Diputados (2021). El depósito legal en México. Ciudad de México: Cámara de Diputados. <https://www.diputados.gob.mx/bibliot/apotec/decretos.htm#:~:text=EL%20DEP%C3%93SITO%20LEGAL%20EN%20M%C3%89XICO>

Interpares (2017). *Desarrollo de políticas y procedimientos para la preservación digital*. Ciudad de México: AGN.

Kofler, B. (1991). *Cuestiones jurídicas relativas a los archivos audiovisuales*. París: UNESCO.

Organización de los Estados Americanos (OEA) (1969). *Convención Americana sobre Derechos Humanos*. San José de Costa Rica: OEA.

Real Academia Española (RAE) (2019). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>

Rodríguez Reséndiz, P. O. (2020). *Estado de la preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Sede Ecuador.

Secretaría de Cultura (2020). Programa Sectorial derivado del Plan Nacional de Desarrollo 2020-2024. Ciudad de México: Secretaría de Cultura de México. https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5596142&fecha=03/07/2020#gsc.tab=0

UNESCO (1980). *Recomendación sobre la salvaguardia y conservación del patrimonio audiovisual*. https://dhpedia.wikis.cc/wiki/Recomendaci%C3%B3n_sobre_la_Salvaguardia_y_la_Conservaci%C3%B3n_de_las_Im%C3%A1genes_en_Movimiento

Wright, R. (2011). How can invisible files stored somewhere on masstorage-perhaps even in the cloud.ever claim authenticity? En De Jong, A. (ed.), *Zorgen voor onzichtbare assets. Over het behoud van digitale av-collectties*. Hilversum: Beeld en Geluid, pp. 168-191.

LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y LA RED DE FILMOTECAS ESPAÑOLAS: UNA APROXIMACIÓN AL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN 2022

Pedro Razquin Zazpe¹

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se hace una revisión del estado de la preservación digital del patrimonio audiovisual en España. El enfoque metodológico de este estudio es exploratorio y está determinado por la escasez de literatura científica sobre el tema tratado y por la falta de actualización de las pocas referencias existentes, por lo que se ha optado por usar como fuente principal de información las memorias de actividad publicadas por las distintas instituciones y los datos proporcionados directamente por los responsables de los centros, mediante entrevistas telefónicas o por correo electrónico. El objetivo es obtener una foto fija de la situación de un momento determinado, 2022. Además, como se indica en el título, es solo una aproximación entre las varias posibles. Por último, hay que advertir que se trata de una investigación en curso, por lo que las conclusiones podrían variar más adelante, con la inclusión de nuevos datos.

Para entender la situación en España es necesario empezar por describir la actual organización político-administrativa del país, que está articulada en tres niveles: un nivel supranacional, un ni-

¹ Doctor en Ciencias de la Información. Profesor titular de la Facultad de Documentación de la Universidad Complutense de Madrid. Técnico ayudante de archivos, bibliotecas y museos, por oposición, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

vel nacional y un nivel autonómico. Desde 1986, España está integrada a la Unión Europea, una entidad supranacional formada actualmente por 27 naciones, que constituye una comunidad política y económica con un marco jurídico y político compartido. En el nivel nacional, la actual organización territorial española, surgida tras la Constitución de 1978, es conocida como el «Estado de las autonomías». En el ordenamiento jurídico español, una comunidad autónoma es una entidad territorial que está dotada de autonomía, con instituciones propias y competencias legislativas, ejecutivas y administrativas, asimilable en ciertos aspectos a entidades federadas.

Este marco político y administrativo determina el funcionamiento del sistema de filmotecas español y tiene como reflejo directo la actual red de filmotecas españolas, constituida por una filmoteca nacional, la Filmoteca Española, responsabilidad del gobierno central, que constituye el núcleo del sistema, y, según los datos del Ministerio de Cultura y Deporte (s. f.), 16 filmotecas autonómicas, correspondientes a 16 gobiernos autonómicos (o locales). «El origen de esta pluralidad se explicaría en la insistencia de construir una identidad regional o nacional diferenciada, cristalizada con la formulación de una institución propia» (García Casado y Alberich Pascual, 2014, p. 284).

Durante el proceso constituyente, algunas comunidades autónomas —Cataluña, País Vasco y Galicia—, como comunidades históricas que ya durante la Segunda República habían llegado a aprobar estatutos de autonomía, solicitaron que se les reconociera una identidad colectiva o cultural diferenciada del resto de España, cuya identidad diferenciada se basa principalmente en contar con una segunda lengua cooficial, distinta del español.

PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y PRESERVACIÓN DIGITAL

En este contexto político-administrativo, el estado de la preservación del patrimonio audiovisual, más concretamente el fílmico, se analiza de acuerdo con un esquema propuesto por el autor, en línea con la definición de la American Library Association (ALA), que indica que «la preservación digital combina políticas, estrategias y acciones para garantizar el acceso a contenido nacido digital o reformateado, independientemente de los desafíos de las fallos de los medios y el cambio tecnológico» (ALA, 2007).

El esquema de análisis aquí propuesto es uno de los muchos posibles. Su objetivo principal es permitir una aproximación sistematizada a un fenómeno complejo. Está articulado en cuatro ejes interrelacionados: aspectos legales, aspectos económicos, aspectos técnicos y tipo de institución. En nuestro caso, es especialmente importante la perspectiva legislativa en relación con la regulación de los contenidos audiovisuales como patrimonio cultural e histórico y los derechos de autor que en España, como en muchos otros países, todavía no están adaptados a las necesidades de la preservación digital.

A pesar de que el cine fue considerado, en 1923, como el séptimo arte,² su carácter de producto comercial o industrial retrasó mucho su reconocimiento como patrimonio cultural vinculado a la memoria de las sociedades. En este sentido, coincido plenamente con Alfonso del Amo en que «una película nos dice tanto sobre un individuo, un grupo de personas, un país o una época determinada como un libro, un códice, un manuscrito o una colección de documentos» (2006, p. 4). Y, además, soy consciente de que «los principales registros de las culturas de todo el mundo, de los siglos xx y xxi están capturados en una multitud de formas, des-

2 Generalmente se atribuye la creación de esta denominación al escritor futurista Ricciotto Canudo en su *Manifiesto de las siete artes*, publicado en 1923.

de películas y programas de radio y televisión hasta grabaciones de audio y video» (Edmonson, 2018, p. VII).

Desde esta concepción, la preservación digital se entiende como un proceso continuado que se debe mantener a lo largo del tiempo. Usando las palabras de Edmonson: «Nada ha sido nunca preservado; en el mejor de los casos, está siendo preservado» (2018, p. v). Además, es un proceso complejo en el que intervienen múltiples factores interrelacionados cuya incidencia o relevancia en el proceso depende de cada proyecto concreto. Por otra parte, preservación y acceso son dos caras de la misma moneda, tan dependientes la una de la otra que el acceso puede ser visto como una parte integral de la preservación. De hecho, la preservación sin acceso sería, a mi entender, simple conservación. Asimismo, en línea con las recomendaciones de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), «se requerirán diversas medidas que incidan en todo el ciclo vital de la información digital, desde su creación hasta su utilización» (UNESCO, 2003, art. 5) y que tendrían como resultado la concepción de sistemas y procedimientos fiables que deberían plasmar-se en los planes de preservación.

A continuación, examinaremos la situación de las filmotecas españolas.

FILMOTECA ESPAÑOLA: EL NÚCLEO DEL SISTEMA

La Filmoteca Española fue creada, con el nombre de Filmoteca Nacional, en 1953. Su incorporación al movimiento de expansión de las filmotecas nacionales europeas se produjo con un retraso de unos veinte años. De hecho, cuando fue fundada ya una gran parte de las películas de la etapa muda se había perdido definitivamente. Según Borde, «más del 80% de la producción fílmica de los primeros veinte años de vida del cinematógrafo acabaron destruidos» (1991, p.13). Desde 1956 la institución es miembro de

la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). Posteriormente, en 1982, adquirió el nombre de Filmoteca Española y a partir de 1997 adquirió su actual estatus administrativo de Subdirección General del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA). En el Real Decreto 7/1997, de 10 de enero, de estructura orgánica y funciones del ICAA, se detallan sus funciones que son:

- a. La recuperación, preservación, restauración, documentación y catalogación del patrimonio cinematográfico, así como de cualquier otro elemento relacionado con la práctica de la cinematografía.
- b. La salvaguardia y custodia del archivo de las películas y obras audiovisuales en cualquier soporte y en general de sus fondos cinematográficos, tanto de su propiedad como si proceden de depósito legal, depósitos voluntarios, donaciones, herencias o legados.
- c. La difusión mediante la organización de ciclos y sesiones o cualquier otra manifestación cinematográfica, sin fines de lucro, del patrimonio cinematográfico, la edición en cualquier soporte, y cuantas actividades se consideren oportunas para difundir la cultura cinematográfica.
- d. La realización y fomento de investigaciones y estudios, con una especial atención a la filmografía del cine español.
- e. La colaboración en sus actividades con las filmotecas establecidas en las comunidades autónomas y con las que se encuentran integradas en la FIAF.
- f. La ayuda a la formación profesional en técnicas de documentación, conservación y restauración del patrimonio cinematográfico.

Vista la formulación de las funciones de la Filmoteca Española, es posible decir que ha superado la dicotomía evidenciada por dos modelos contrapuestos de filmotecas:³ un primer modelo, el del archivo fílmico con una función conservadora en lucha contra la descomposición química, representado por el British Film Institute y Ernest Lindgren, y un segundo modelo, centrado en la difusión de la cultura, representado por la Cinémathèque Française y Henri Langlois, para adquirir los rasgos de un archivo audiovisual contemporáneo. En esta concepción, ambas modalidades de deben ser complementarias, sin que la actividad museística se oponga a la programación crítica, y, en acuerdo con Nicola Mazzanti, «debemos aprovechar las posibilidades del mundo digital para el acceso a las colecciones, [...] mientras se mantenga una prioritaria política de protección y conservación del patrimonio audiovisual común» (Mazzanti, 2006, citado en Garcí Casado y Alberich Pascual, 2014, p. 63).

La Filmoteca Española, además de los fondos fílmicos, cuenta con otros documentos: libros, guiones, carteles, fotografías, etc., que conforman su biblioteca y archivo orientado a la investigación. Adicionalmente, dispone de una colección de objetos relacionados con la historia del cine y el precine: cámaras, proyectores, linternas mágicas y otros aparatos que se extienden desde el siglo xvii hasta nuestros días y que siguen esperando «la apertura de un espacio expositivo ampliado donde la ciudadanía pueda disfrutar de manera continuada de los tesoros que albergan sus fondos y colecciones» (Filmoteca Española, 2021, p. 7).

EL CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

El Centro de Conservación y Restauración de la Ciudad de la Imagen (CCR) fue inaugurado en 2014 y reúne las condiciones idóneas para cumplir los cometidos de conservación y preservación que

3 Esta dicotomía ha dividido el mundo de las filmotecas durante una parte importante del siglo xx, previa a la llegada de la digitalización.

los materiales analógicos más frágiles, como nitratos, acetatos y otros soportes similares, requieren. Sus instalaciones y equipamientos se pueden considerar de última generación, por lo cual, desde la perspectiva técnica de la preservación, se puede decir que la infraestructura es adecuada y suficiente.

Los criterios para el diseño de los archivos del CCR se elaboraron a través del desarrollo de un modelo de clasificación de materiales, en el que las condiciones de conservación —en cuanto a temperatura, humedad, ventilación y estabilidad— para cada tipo de material, se determinaron siguiendo las indicaciones establecidas en los estudios realizados por la Filmoteca con la colaboración del INCYTEP, para cada tipo de material. (Del Amo, 2013, p. 204)

El Bloque de Almacenes es el cuerpo subterráneo del edificio, consta de 3 plantas y 36 almacenes que están clasificados en 7 archivos. Los archivos se ordenan disponiendo a mayor profundidad, en el tercer sótano, los de más baja temperatura y menor uso (números 2 y 3), en el segundo sótano los archivos números 4 y 5 y el archivo 1 (100.000 latas), de congelación, y, finalmente, en el primer sótano, con condiciones climáticas menos severas pero uso más frecuente, los archivos 6 (250.000 latas) y 7. La memoria técnica con todos los detalles se puede consultar en la web.⁴

AVANCES RECIENTES MÁS DESTACABLES

MARCO LEGISLATIVO PARA LA PRESERVACIÓN

Las tres principales leyes de ámbito nacional relacionadas con la preservación del patrimonio audiovisual son la Ley del Depósito Legal, la Ley de la Propiedad Intelectual (derechos de autor) y la Ley de Patrimonio Histórico, de 1985. El director de la Filmoteca, Josetxo Cerdán, manifestó que «el principal escollo para la preservación es la Ley de Patrimonio Histórico de 1985 donde no existe

⁴ <https://www.culturaydeporte.gob.es/giec/dam/jcr:1ecf04d1-2669-463e-8b60-78eaa600bf81/ccrff.pdf>

el patrimonio audiovisual» y añadió: «La Filmoteca Española no es nada, literalmente nada, en el mundo del patrimonio», aunque «2019 también ha sido un año de mucho trabajo, en colaboración con otras direcciones generales [...], en el diseño legal de un marco de reconocimiento y protección necesario para el patrimonio audiovisual en nuestro país» (Filmoteca Española, 2019, p. 3).

La última actualización de la Ley española del Depósito Legal, de 2022, ha supuesto un importante avance porque otorga a la Filmoteca Española el carácter de centro de conservación de los materiales cinematográficos necesarios para el cumplimiento de los fines de preservación a largo plazo y su difusión como parte integrante del patrimonio cinematográfico y audiovisual. Además, especifica las características de los materiales que la Filmoteca Española y las filmotecas de las comunidades autónomas recibirán a efectos del cumplimiento de la obligación de depósito legal, especificando el formato tanto en el caso de películas cinematográficas rodadas en fotoquímico como en el de las rodadas en digital, destinadas a salas de cine. Este cambio supone una gran mejoría, porque reconoce a la Filmoteca como el destinatario y responsable de la conservación de todas las películas producidas en España y no solo de aquellas que hayan recibido ayudas estatales, como sucedía anteriormente.

En cuanto a la Ley de la Propiedad Intelectual (1996), aunque la legislación española no ha adaptado aún su legislación vigente a los requisitos de la preservación digital, existe una directiva de la Unión Europea, pendiente de trasposición al ámbito español, que tiene «por objeto lograr un justo equilibrio entre los derechos e intereses de los autores y otros titulares de derechos, por una parte, y los usuarios, por otra». Establece una serie de excepciones orientadas a

las instituciones responsables del patrimonio cultural se dedican a la conservación de sus colecciones para las futuras generaciones. Un acto de conservación de una obra u otra prestación de la

colección de una institución responsable del patrimonio cultural puede requerir la reproducción y, en consecuencia, requerir la autorización de los titulares de los derechos correspondientes [...]. En vista de estos nuevos desafíos, es necesario adaptar el marco jurídico vigente estableciendo una excepción obligatoria al derecho de reproducción para hacer posibles esos actos de conservación por esas instituciones. (Parlamento Europeo, 2019)

En otras palabras, aunque ahora mismo haya un desfase entre la ordenación supranacional y su aplicación en España, esta situación va a cambiar a corto plazo. Se permitirá a las instituciones de preservación ejecutar, en determinadas circunstancias, tareas fundamentales, como los duplicados y la puesta a disposición del público, hasta ahora restringidas por los derechos de autor.

A pesar los trabajos coordinados llevados a cabo por la Filmoteca Española y la Dirección General de Bellas Artes en la redacción de una nueva Ley de Patrimonio Histórico, sigue vigente la ley de 1985 y el reconocimiento del patrimonio cultural audiovisual se limita a una asimilación al patrimonio bibliográfico, en su artículo 50: «asimismo forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al Patrimonio Bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales u otros similares, cualquiera que sea su soporte material».

La falta de actualización de esta ley es uno de los principales problemas con que se encuentra el patrimonio audiovisual español y, lamentablemente, no hay en el horizonte próximo una previsión de que esta situación vaya a cambiar.

INVENTARIO DE CINE ESPAÑOL CONSERVADO

El Inventario de Cine Español Conservado es uno de los mayores avances de los últimos años en el control del patrimonio fílmico español. Se trata de un catálogo centralizado que pretende reunir las películas custodiadas en los diferentes archivos repartidos

por todo el país. Este proyecto, iniciado en 2015, es el resultado de un trabajo cooperativo llevado a cabo por Filmoteca Española, en colaboración con el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), el Archivo de Televisión Española y las filmotecas autonómicas, provinciales y municipales. Hasta la fecha se han inventariado un total de 5.863 títulos y 30.643 materiales fotoquímicos, aunque, como reconocen desde el proyecto, será necesario seguir nutriendo el catálogo a través de una actualización constante.

El proyecto se ha desarrollado en diferentes fases: en la primera se inventariaron los largometrajes de ficción españoles producidos entre los años 1896 y 2000 que se conservaban en los diferentes archivos, mientras que en una segunda fase, iniciada en 2017, los trabajos se centraron en el estudio del cine mudo, cuya producción comprende el período entre 1896 y 1930, una de las etapas menos conocidas de la producción cinematográfica española. Finalmente, la Filmoteca Española ha registrado todos los datos recogidos para que queden en una base de datos normalizada accesible públicamente en Internet.

Suscribimos las palabras de Guillermo Enríquez, del Instituto del Patrimonio Cultural de España: «El inventario no solo es una herramienta de búsqueda sino que es el primer paso de una estrategia de conservación; lo que no está inventariado no se puede conservar» (EFE, 2020).

ACTUALIZACIÓN DEL SOFTWARE DE GESTIÓN

Según la Filmoteca Española,

De los grandes proyectos de la institución anunciados: adquisición de un sistema documental, proyecto de digitalización de fondos, plan de recursos humanos y apertura de un espacio expositivo ampliado donde la ciudadanía pueda disfrutar de manera continuada de los tesoros que albergan sus fondos y colecciones,

solo el primero ha podido completarse; los otros siguen esperando una mejor oportunidad. (2021, p. 7)

En 2021, la Filmoteca Española adquirió Axiell Collections, un sistema de gestión documental que permitirá mejorar la gestión de sus colecciones, optimizar los flujos de trabajo y adaptarse a la normativa internacional relativa a archivos fílmicos. Este *software* sustituirá la base de datos de desarrollo propio que se venía usando y que había quedado obsoleta, además de presentar problemas de normalización. Con la adopción del nuevo sistema, tal y como ha señalado Laura Carrillo, jefa del Servicio Documentación y Catalogación de la Filmoteca, «con Axiell Collections podremos modernizar nuestro enfoque y mejorar la gestión global de nuestras colecciones, adaptándonos a las directrices de la FIAF y a la norma EN 15907 de identificación de películas y mejora de la interoperabilidad de metadatos» (España, Ministerio de Cultura y Deporte, 2021).

NORMALIZACIÓN: NORMA EN 17650:2022

En el área de la normalización, la publicación de la norma EN 17650:2022: A framework for digital preservation of cinematographic works - The Cinema Preservation Package, en agosto de 2022, es un gran avance. En 2017, la Asociación Española de Normalización (UNE), tras comprobar la necesidad de contar con una herramienta de normalización para apoyar la preservación de las obras cinematográficas digitales o digitalizadas, contactó con la Filmoteca Española y otras instituciones y organizaciones y se procedió a la creación de un subcomité, el UNE CTN 50/SC02, un comité espejo del Comité Técnico Europeo CEN/TC 457 Digital Preservation of Cinematographic Works, presidido por Luis Carrillo. Este subcomité trabaja en la definición y la estandarización de formatos de preservación digital a largo plazo para obras cinematográficas y en las especificaciones que garanticen la integridad y la calidad de las obras cinematográficas a lo largo del tiempo. La norma será aplicable tanto a películas analógicas digi-

talizadas como a contenido nativo digital. Entre sus objetivos se incluye también el desarrollo de un *software* de referencia para garantizar la interoperabilidad entre proveedores e instituciones de patrimonio (archivos fílmicos y filmotecas).

FILMOTECAS AUTONÓMICAS

El panorama de la red de filmotecas autonómicas es muy desigual. Las instituciones que la conforman varían mucho en cuanto a estructura y dependencia administrativa (unas dependen del gobierno autonómico, mientras que otras dependen del ayuntamiento), cobertura geográfica (7 de las 16, es decir, un 43,75% pertenecen a autonomías uniprovinciales, mientras otras abarcan 4 u 8 provincias), años de funcionamiento (por ejemplo, la Filmoteca Vasca se creó en 1978, mientras que la Filmoteca de La Rioja empezó a funcionar en 2012) y servicios que ofertan. Algunas de ellas, a pesar de figurar en la web del Ministerio de Cultura y Deporte, no existen en la realidad. Por ejemplo, la Filmoteca de Asturias fue derogada en 2011, por el Decreto de Estructura Orgánica de la Consejería de Cultura, o la Filmoteca Balear, que, «a día de hoy, no existe como tal la Filmoteca Balear. Lo que sí existe, uno en cada isla, es el Archivo del Sonido y de la Imagen», según palabras de Francesc X. Bonnín, del Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca.⁵

Los servicios ofertados también varían enormemente: desde una filmoteca, como la de Cataluña, con pluralidad de servicios —exhibición, conservación y restauración, publicaciones, exposiciones—, es decir, entendida como un archivo audiovisual pleno, a otras, como las de Cantabria, Murcia o La Rioja, centradas en la exhibición, labor que no debe ser infravalorada ya que han desaparecido las salas de cine en muchas poblaciones pequeñas,

5 Información proporcionada directamente por Francesc X. Bonnín al autor de este trabajo mediante correo electrónico del 11 de noviembre de 2022.

incluso en algunas capitales de provincia. Adicionalmente, la información recabada es insuficiente ya que varias de ellas (37,5%) no han respondido a la solicitud de información realizada por el investigador.

Como criterio clasificatorio «arbitrario», se ha optado por utilizar la pertenencia o no de la institución a la FIAF, entendiendo que esta pertenencia implica el cumplimiento de una serie de parámetros de calidad en cuanto a la homologación de los sistemas de conservación, restauración, proyección y realización de labores de intercambio de fondos. Con este criterio, es posible crear un grupo de filmotecas principales formado por cinco instituciones: la Filmoteca Vasca, la Filmoteca de Cataluña, la Filmoteca de Valencia (miembros de pleno de derecho), la Filmoteca de Andalucía y la Filmoteca de Galicia (miembros asociados). Como se puede comprobar, casi todas ellas cuentan con una lengua propia distinta del español y, en algunos casos, además corresponden a las zonas con mayor desarrollo económico del país.

Prácticamente todas las filmotecas autonómicas españolas tienen programas de recuperación de cine familiar y doméstico. Esta incorporación del cine familiar y doméstico a los fondos de archivo es una de las aportaciones más relevantes de las filmotecas autonómicas a la construcción de la memoria colectiva. Supone una ampliación del concepto de patrimonio audiovisual ya que las películas domésticas, los álbumes de fotos familiares y otros objetos corrientes, aunque dotados de emociones y significados profundos para las familias que hasta entonces los habían custodiado pueden ser reapropiados en este contexto patrimonial por una «comunidad» cuyos límites sobrepasa a ese núcleo doméstico y familiar que las había producido y custodiado hasta entonces.

Además, como indican López, Alcalde y Cañete,

con la migración del cine doméstico al archivo que implica, tras la donación privada, la custodia institucional de las películas y su

exhibición pública tales rituales domésticos se transformarían en rituales públicos, colectivos, cuya finalidad sería la constitución de memorias e identidades colectivas más allá de la familia, abarcando a la totalidad del pueblo, la comunidad o la nación en la que se ubica el archivo. (2020, p. 156)

Entre los proyectos más destacable, y solo por citar algunos ejemplos, están: *Mi vida* (2016), de la Filmoteca de Andalucía, *Recupera nuestra imagen*, de la Filmoteca de Albacete, e *Imatges per rescatar*, de la Filmoteca de Valencia.

REFLEXIONES FINALES

Se ha optado por titular este apartado como «Reflexiones finales», y no con la denominación habitual «Conclusiones» porque tanto la situación reflejada en este estudio como la preservación digital en sí, un proceso en continua evolución y desarrollo, hacen muy difícil aplicar el término conclusiones con su sentido de algo acabado o definitivo.

De modo muy resumido, podemos decir que la situación actual de la preservación digital del patrimonio fílmico en España es aceptable, aunque puede y debe mejorar. Actualmente está más centrada en la preservación y la restauración de los soportes analógicos de mayor antigüedad que en la salvaguarda de los contenidos nacidos digitales. Por otra parte, es notable la falta, en las instituciones responsables, de planes de preservación que establezcan claramente las políticas de actuación, asignen presupuestos específicos y garanticen la continuidad del proceso a medio plazo.

En relación con los cuatro ejes planteados para el análisis de la situación, hay que decir respecto al marco legal, dimensión especialmente relevante en el foro en el que se presentó este trabajo, que, tanto a nivel supranacional como nacional, el desarrollo legislativo refleja la importancia concedida a la preservación digital

y a la salvaguarda del patrimonio fílmico, si bien, generalmente, se precisa de unos tiempos de implantación excesivamente largos y además, en algunos casos, se produce una clara disparidad entre las recomendaciones y su aplicación real.

Sobre los aspectos técnicos, estrechamente vinculados a los aspectos económicos de la preservación, se observa que en las filmotecas se intenta actualizar las herramientas de trabajo, tanto de *software* como de *hardware*, dentro de sus posibilidades, y se concede una importancia preponderante a los desarrollos relacionados con la normalización y la interoperabilidad de sistemas. Aunque el desarrollo tecnológico actual está bastante actualizado, se constata que hay grandes diferencias entre los distintos organismos.

Respecto a la personalidad jurídica de las instituciones de preservación de la memoria, es necesario dotarlas de mayor autonomía y capacidad de actuación. Y, en el caso de las filmotecas autonómicas, sería conveniente intentar homogeneizar sus servicios y funciones y garantizar su pervivencia a lo largo del tiempo con independencia de los cambios políticos.

REFERENCIAS

- American Library Association (ALA) (2007). *Definitions of digital preservation*. <https://www.ala.org/alcts/resources/preserv/defdigpres0408>
- Borde, R. (1991). *Los archivos cinematográficos*. Valencia: Ediciones IVAC-Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Cerdán Los Arcos, J. (2019). *Políticas institucionales en torno al archivo audiovisual* [videograbación]. Salamanca, 24 de octubre.

- Del Amo, A. (2013). El centro de conservación y restauración de la Filmoteca Española. *Archivos de la Filmoteca*, 72: 201.
- Del Amo, A. (2006). *Clasificar para preservar*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Edmondson, R. (2018). *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. París: UNESCO.
- EFE (2020). La Filmoteca lanza el inventario del cine español con casi 6.000 títulos. Levante-EMV, 29 de noviembre. <https://www.levante-emv.com/cultura/2020/10/29/filmoteca-lanza-inventario-cine-espanol-22019262.html>
- España (2022). Ley 8/2022, de 4 de mayo, por la que se modifica la Ley 23/2011, de 29 de julio, de depósito legal. *Boletín Oficial del Estado*, 5 de mayo.
- España, Ministerio de Cultura y Deporte (s. f.). *Filmotecas*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/datos/directorio-cine/filmotecas.html>
- España, Ministerio de Cultura y Deporte (2021). *Filmoteca Española adquiere un nuevo sistema de gestión de colecciones fílmicas*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/comunes/noticias/2021/07/axiellcollections.html>
- Filmoteca Española (2021). *Memoria anual*. Madrid: Filmoteca Española.
- Filmoteca Española (2019). *Memoria anual*. Madrid: Filmoteca Española.
- García Casado, P. (2016). *Las filmotecas ante el paradigma digital. Retos y perspectivas de futuro de la actividad filmotecaria en la sociedad de la información*. Tesis doctoral. Universidad de Córdoba, España.

- García Casado, P. (2014). Origen y desarrollo de la actividad filmotecaria en España. Implementación y singularidad del mapa filmotecario español ante el nuevo contexto digital (1954-2012). *Historia y Comunicación Social*, 19: 279-289.
- García Casado, P. y Alberich Pascual, J. (2014). Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad filmotecaria en el nuevo escenario digital. *Profesional de la Información*, 23(1): 59-64.
- López, J. D.; Alcalde, I. y Cañete F. (2020). ¿Cosas de casa?: Una propuesta de investigación sobre la recuperación de cine doméstico en Andalucía. En Ruiz, J. C. (ed.), *Pensamiento crítico y realidad ficcionada: la influencia de la pantalla en lo cotidiano*. Sevilla: Egregius, pp. 145-164.
- Parlamento Europeo (2019). Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019 sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE. *Diario Oficial de la Unión Europea*, 17 de abril. <https://www.boe.es/doue/2019/130/L00092-00125.pdf>
- Real Decreto 7/1997, de 10 de enero, de estructura orgánica y funciones del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. *Boletín Oficial del Estado*, 24, de 28 de enero. <https://www.boe.es/eli/es/rd/1997/01/10/7/con>
- UNESCO (2003). *Carta sobre la preservación del patrimonio digital*. París: UNESCO.

UN DILEMA EN EL ACCESO A LA INFORMACIÓN DIGITAL: LA PROPIEDAD INTELECTUAL CONTRA UN MODELO DE ACCESO DEMOCRÁTICO COLABORATIVO

Francisco Miranda Fuentes¹

INTRODUCCIÓN

Hablar de la pandemia recién pasada, su impacto en las personas y el consiguiente daño que provocó en la economía mundial no resulta agradable. La mayor parte de la población ha sido afectada en su salud o en su calidad de vida debido al contagio; otros, en cambio, los menos afortunados, se han visto fuertemente perjudicados debido a la pérdida de sus fuentes laborales o de un ser querido.

Sin embargo, aparecen otras inesperadas consecuencias de gran impacto social de esta situación, en momentos en que el contacto humano fue seriamente restringido por las medidas de confinamiento a las que se sometió a la población, para evitar el aumento de contagios por el virus causante del COVID-19.

La implementación del trabajo remoto y la aparición de un nuevo escenario formado por nuevas plataformas digitales que irrum-

¹ Realizó estudios de Ingeniería Acústica en la Universidad Austral de Chile. Obtuvo el título de tecnólogo en Sonido en la Universidad Católica de Chile y un postítulo en Restauración del Patrimonio Cultural Mueble (Facultad de Artes Universidad de Chile). Trabaja en la administración de la Mediateca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, participa también en la planificación y puesta en marcha de proyectos institucionales de conservación y restauración de soportes de datos, audio y video.

pieron en el mercado del acceso a internet no solo facilitaron las comunicaciones domésticas, sino también dieron acceso remoto a contenidos digitales generados por centros de investigación, archivos institucionales, cinetecas universitarias, museos públicos y privados, y a plataformas comerciales de contenidos para el entretenimiento (Godoy, 2022).

Algunas universidades dueñas de los derechos de sus contenidos digitales los ofrecieron vía remota de manera totalmente legal, armonizando la legislación existente en materia de propiedad intelectual con la utilización de licencias Creative Commons, satisfaciendo la necesidad de consumo de contenidos multimediales en un momento crítico de la pandemia, en que gran parte de la población estaba confinada en sus hogares y requería de contenidos de acceso gratuito de carácter educativo.

Respecto al acceso a los contenidos digitales, el número de conexiones a internet, que constituye una de las dimensiones de la preservación audiovisual, entregó una señal de alerta ante el aumento de consumo de la población chilena, que fue recibida por los creadores de contenidos, quienes comenzaron a observar la necesidad de dar cumplimiento al justo pago por sus creaciones disponibles en la red.

COVID-19 VERSUS CONSUMO DIGITAL

El 3 de marzo de 2020 se identificó el primer caso de COVID-19 en Chile. Solo unos días después, el 13 de marzo de 2020, se suspendieron los actos públicos de más de 500 personas y el 15 marzo se interrumpieron las clases presenciales de manera paulatina, dando paso a la implementación de las actividades docentes en modalidad remota en prácticamente todos los recintos de educación media, técnico-profesional y universitaria del país.

El 18 de marzo el presidente de la República de Chile, Sebastián Piñera, declaró estado de excepción constitucional de catástrofe por calamidad pública (Chile, Ministerio de Salud, 2022). En todo el país, se cerraron las fronteras terrestres, marítimas y aéreas; Chile se cerró al mundo y, como consecuencia de esto, se produjo por casi dos años un detenimiento de la mayoría de las actividades productivas del país.

Dado que la población debió mantenerse confinada en sus hogares por casi un año, las conexiones domiciliarias a internet se transformaron en servicios de primera necesidad, debido a que los niños y jóvenes comenzaron a recibir sus clases a través de plataformas digitales como Canvas, Blackboard, Google Meet, Zoom, entre otras, situación que se observó también en el ámbito laboral.

A un año del primer caso de COVID-19, el impacto en las actividades económicas se reflejó en el desempleo, que alcanzó en plena pandemia un 13% (7% mayor respecto al año anterior) y en el PIB, que presentó una caída de un 6% (Baeza, 2021).

A pesar de los malos indicadores macroeconómicos, las estadísticas de consumo digital de muchas de las empresas proveedoras de internet comenzaron a reflejar un aumento de consumo de datos, que fue acompañado de un alza en la adquisición por parte de la población de modernos teléfonos o computadores portátiles y exigió la renovación o contratación de nuevas conexiones domiciliarias de internet o el cambio a planes de servicio que ofrecieran mejor estabilidad y mayor velocidad de transferencia de datos.

Según la información entregada por la Subsecretaría de Transportes y Telecomunicaciones de Chile, en el primer trimestre del año 2020 producto de la pandemia, se generó un aumento de 40% respecto al año anterior en el consumo de datos (medido en millones de terabytes en internet fija) y un aumento de un 40,7%

en el consumo de internet móvil (medido en miles de terabytes) (SUBTEL, 2020). De esta manera, las comunicaciones de la ciudadanía, las teleconferencias, el acceso a contenidos educativos y una gran cantidad de actividades productivas generadas desde los hogares se hicieron rutinarias.

El 30 de septiembre de 2021 finalizó el estado de excepción constitucional en Chile, sin embargo, el teletrabajo y la educación a distancia no fueron totalmente reemplazados por la presencialidad.

NORMATIVA CHILENA RELATIVA A LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Antes del inicio de la pandemia, desde el año 2017, comenzó a nivel del gobierno chileno el trabajo en relación con nuevas políticas culturales, reconociendo la necesidad de innovar en materia legal, especialmente en cuanto a la posibilidad de modificar la Ley de Propiedad Intelectual en beneficio de directores, guionistas y artistas de obras audiovisuales. Si bien parte de los objetivos planificados fue lograda, la pandemia retrasó los avances en esa materia.

La ausencia en Chile de una ley de archivos se contrapone con la promulgación de leyes propuestas por privados en relación con la explotación de obras audiovisuales fijadas en soportes de todo tipo, en beneficio de directores, guionistas y artistas. Antes de y durante la pandemia, grupos privados lograron proponer nuevas leyes que permiten el justo pago de los derechos patrimoniales de sus creaciones, con la finalidad de recabar el dinero proveniente de la explotación comercial que hacen de sus obras las estaciones de televisión de señal abierta, plataformas pagadas, como Netflix, y canales de cable.

Aun cuando Chile posee una Ley de Propiedad Intelectual que hace referencia a los derechos de autor, no se ha legislado espe-

cíficamente respecto a la utilización de contenidos educativos a través de internet. Razón por la cual muchas de las organizaciones educativas deben utilizar licencias de distribución Creative Commons para lograr que el acceso a dichos archivos digitales no viole la ley.

El aumento significativo de las demandas de acceso a contenidos educativos, que no pudieron ser satisfechas debido a la falta de regulación, obliga al país a revisar críticamente su legislación en miras de lograr criterios de flexibilización en su cumplimiento, mientras se proponen e implementan nuevas normativas que permitan complementar y mejorar las ya existentes. Lo anterior debe llevarse a cabo, sin perder de vista que los contenidos de las creaciones intelectuales, fijados en formatos desmaterializados que circulan digitalmente, están protegidos por la ley y los titulares de estos derechos tienen el control de su utilización, ya sea en forma directa o a través de organizaciones de derecho privado que los representan.

NORMATIVAS LEGALES RELEVANTES

Actualmente, existe una legislación referida a la propiedad intelectual y el derecho de autor, basada, en primer lugar, en la Constitución Política de la República de Chile y en otros instrumentos, tales como tratados internacionales de propiedad intelectual y el Código Civil de Chile.

Es importante mencionar que la Constitución Política de la República de Chile, promulgada en el año 1980, asegura en su artículo 19.º, n.º 25:

La libertad de crear y difundir las artes, así como el derecho del autor sobre sus creaciones intelectuales y artísticas de cualquier especie, por el tiempo que señale la ley y que no será inferior al de la vida del titular.

El derecho de autor comprende la propiedad de las obras y otros derechos, como la paternidad, la edición y la integridad de la obra, todo ello en conformidad a la ley.

Se garantiza, también, la propiedad industrial sobre las patentes de invención, marcas comerciales, modelos, procesos tecnológicos u otras creaciones análogas, por el tiempo que establezca la ley.

Será aplicable a la propiedad de las creaciones intelectuales y artísticas y a la propiedad industrial lo prescrito en los incisos segundo, tercero, cuarto y quinto del número anterior. (Ministerio Secretaría General de la Presidencia, 2022)

De la Constitución Política de 1980 resultan claves los conceptos de libertad de crear y el derecho de propiedad sobre las creaciones, pero se debe mencionar que en ella no se hace referencia al goce de los derechos patrimoniales, definidos en la Ley de Propiedad Intelectual. (Ley n.º 17336, de 1970). Dicha ley tomó como referencias las siguientes normas:

1. Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor en obras literarias, científicas y artísticas,² Decreto Supremo n.º 74, de 1955.
2. Convención Universal sobre Derecho de Autor Decreto Supremo n.º 75, de 1955.
3. Convención Internacional para la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, de los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, Convención de Roma, Decreto Supremo n.º 390, de 1974.
4. Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), Decreto Supremo n.º 265.

2 Corresponde a una de las primeras convenciones americanas de protección de derechos de autor de obras artísticas.

5. Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas, Decreto Supremo n.º 266.
6. Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Copia no Autorizada de sus Fonogramas. Decreto Supremo n.º 56, de 1977.
7. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.
8. Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales y su reglamento.
9. Acuerdo de Marrakech por el que se establece la Organización Mundial del Comercio, y los acuerdos anexos que se indican en ella.
10. Tratados de la OMPI sobre Derecho de Autor (TODA) y sobre interpretación o ejecución y fonogramas (TOIEF), aprobados ambos en Ginebra, Suiza, en diciembre de 1996.

MODIFICACIÓN DE LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Con fecha 23 marzo del año 2010 se modificó sustancialmente la Ley n.º 17336, de Propiedad Intelectual, por medio de la promulgación de la Ley n.º 20435, con el fin de conciliar el derecho de autor con el derecho de las personas a tener acceso a las obras protegidas.

La Ley n.º 20435 otorga atribuciones a las bibliotecas, archivos y museos para entregar copias de fragmentos de materiales para sus usuarios y reemplazar originales extraviados o destruidos con copias, además de permitir el acceso en la institución a sus colecciones a usuarios múltiples, siempre y cuando se garantice la imposibilidad de realizar copias electrónicas de ellas.

Todo lo anterior queda explícito en la Ley n.º 17336, artículo n.º 71, con todas sus partes. En relación con el acceso gratuito a los contenidos digitales, este artículo establece la siguiente excepción:

Las bibliotecas y archivos que no tengan fines lucrativos podrán, sin que se requiera autorización del autor o titular, ni pago de remuneración alguna, efectuar la reproducción electrónica de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución y en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones.

Cabe mencionar que esta excepción a la ley autoriza el tránsito de contenidos digitales, de forma gratuita, en instituciones sin fines de lucro, mediante el uso de la red computacional interna, condición imposible de cumplir en situación de confinamiento.

Posteriormente, en el año 2017, se volvió a modificar la Ley n.º 17366, por medio de la Ley n.º 21045, que creó el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

LICENCIAS DE USO CREATIVE COMMONS

Las licencias Creative Commons son licencias de uso bajo el concepto colaborativo que desarrolla la idea de bienes creativos colectivos. Su aplicación fue implementada en Chile el año 2005 gracias al apoyo brindado por el Sistema de Servicios de Información y Bibliotecas (SISIB) de la Universidad de Chile y la Corporación de Derechos Digitales (Universidad de Chile, s. f., Creative Commons).

Estos instrumentos legales no anulan la Ley de Propiedad Intelectual chilena, sino que ofrecen un concepto de regulación más flexible y menos restrictivo. La organización Creative Commons define seis tipos de licencias en las que un determinado material pueda ser distribuido, copiado y exhibido en internet.

SOCIEDADES DE GESTIÓN COLECTIVA

La recolección y administración de los beneficios económicos provenientes de los derechos patrimoniales devengados por la explotación comercial de obras y derechos conexos de los titulares asociados a su respectiva organización, quedan en manos de las sociedades de gestión, que corresponden a organizaciones de derecho privado, agrupadas según el tipo de derecho protegido (Chile, Departamento de Derechos Intelectuales, s. f.).

Las sociedades de gestión colectiva actualmente en funciones son las siguientes:

- Sociedad Chilena de Derecho de Autor (SCD)³
- Sociedad de Derechos Literarios (SADEL)⁴
- Entidad de Gestión Colectiva de Derechos de Productores Audiovisuales de Chile (EGEDA-Chile)⁵
- Asociación de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales (ATN)⁶
- Sociedad de Gestión de los Creadores de Imagen Fija (Crea Imagen)⁷
- Corporación de Actores de Chile (Chile Actores)⁸
- Sociedad de Productores Fonográficos y Videográficos de Chile (PROFOVI)⁹

3 <https://www2.scd.cl/>

4 <https://www.sadel.cl/>

5 <https://www.egeda.cl/>

6 <http://www.atn.cl/>

7 <https://www.creamimagen.cl/>

8 <https://www.chileactores.org/>

9 <https://profovi.cl/>

- Corporación de Directores y Guionistas Audiovisuales (DYGA)

Si bien es cierto que algunas de estas organizaciones nacieron como un acto remedial de presión a la autoridad, con el objetivo de lograr el cumplimiento la ley en cuanto a los derechos patrimoniales vulnerados por las industrias respectivas en Chile, algunas de ellas han tenido un gran impacto a nivel nacional, como lo ocurrido en el caso de la ATN, que logró la promulgación de la Ley n.º 20959, (Chile, Ministerio de Educación, 2016), también denominada Ley Larraín, que viene a complementar la Ley n.º 20243, incluyendo a nuevos actores (directores, guionistas, entre otros) como sujetos de derecho.

Ante estos antecedentes, resulta evidente la posible generación de conflictos de interés entre los representados por estas instituciones y las excepciones de la Ley n.º 17336, declaradas en el artículo n.º 71, ya mencionado.

ESTUDIO DE CASO: PROYECTO ARCHIVO ASUAR

Durante los años 2021 y 2022 la Universidad de Chile y la familia del compositor chileno José Vicente Asuar llevaron a cabo un proyecto cuyo objetivo principal fue el rescate de las cintas de trabajo del músico, su difusión y disponibilidad para acceso remoto a sus contenidos y su documentación.

Es importante destacar que esta labor se enmarca dentro del estatuto de la Universidad de Chile, que define desde el punto de vista legal, la responsabilidad de esta institución educativa, de resguardar e incrementar el patrimonio cultural de la nación. Específicamente, en su artículo tercero se detalla este mandato:

Artículo 3.º. Asimismo, corresponde a la Universidad contribuir con el desarrollo del patrimonio cultural y la identidad nacionales y con el perfeccionamiento del sistema educacional del país. En

cumplimiento de su labor, la Universidad responde a los requerimientos de la Nación constituyéndose como reserva intelectual caracterizada por una conciencia social, crítica y éticamente responsable y reconociendo como parte de su misión la atención de los problemas y necesidades del país. Con ese fin, se obliga al más completo conocimiento de la realidad nacional y a su desarrollo por medio de la investigación y la creación; postula el desarrollo integral, equilibrado y sostenible del país, aportando a la solución de sus problemas desde la perspectiva universitaria, y propende al bien común y a la formación de una ciudadanía inspirada en valores democráticos, procurando el resguardo y enriquecimiento del acervo cultural nacional y universal. (Universidad de Chile, 2004)

La sucesión Asuar, titulares de los derechos de la obras del compositor, definidos en la Ley n.º 17336, y la Universidad de Chile lograron convenir, a través de un trabajo de colaboración financiado con aportes mixtos, tanto de la universidad como de recursos estatales provenientes del Fondo de la Música, que la totalidad de las grabaciones transiten por el sitio institucional de la universidad con acceso gratuito y con fines educativos,¹⁰ sin renunciar a cualquier otro derecho patrimonial o moral que pudiera generar la explotación comercial de estos documentos. Esto ha permitido democratizar el acceso remoto sin fines de lucro a todos los usuarios, sin restricción geográfica y ofreciendo todo el contenido, a pesar de las excepciones definidas el artículo n.º 71 K de la Ley n.º 17336.

El Proyecto Archivo Asuar, mediante los procesos de restauración, digitalización, identificación y edición, permitió finalmente el acceso y la puesta en valor de 68 cintas de audio en formato de un cuarto de pulgada y de una importante cantidad de documentación y equipos construidos por el ingeniero y compositor chileno José Vicente Asuar, actualmente en poder de sus hijos (Universidad de Chile, 2022).

10 Disponible en <https://archivoasuar.uchile.cl>

CONCLUSIONES

La pandemia de COVID-19 dejó en evidencia el dilema relativo al acceso a la información digital que surge de la contraposición entre los intereses públicos y privados.

En los últimos años, se ha visto en Chile un avance en la normativa relativa a los derechos patrimoniales, incorporándose nuevos actores de la industria cultural como nuevos sujetos de derecho.

Los artistas, productores, directores y guionistas audiovisuales, a través de la Ley n.º 20959, también conocida como Ley Larraín, han conseguido valorizar económicamente sus creaciones y recabar los justos beneficios patrimoniales que estas producen por la explotación que hace de ellos la industria local, sin embargo, se observa una alta demanda de contenidos que no pueden ser legalmente transferidos en forma electrónica debido a la falta de acuerdos que permitan su utilización con fines no comerciales.

Una ley que regule la existencia de archivos y su función social es cada vez más necesaria, ya que, de ser promulgada, posibilitaría el uso escalar y complementario de la legislación ya existente con nuevas propuestas que contribuyan a una mejor administración de derechos y deberes.

En la medida que las organizaciones estatales, en especial las universidades que reciben financiamiento del Estado, sigan trabajando colaborativamente, respetando tanto los derechos de los autores como el derecho de la comunidad a acceder a la información en forma gratuita, se equilibrarán los intereses y derechos privados y colectivos.

La Universidad de Chile, a través de la ejecución del Proyecto Archivo Asuar, ha dado un importante paso en cuanto a trabajo colaborativo, logrando así superar las exigencias mínimas de la Ley de Propiedad Intelectual, descritas en el artículo n.º 71. Lo anterior posibilitó que los contenidos digitales transiten no solo por redes

locales e institucionales, sino también a través de la plataforma de internet, libre y gratuitamente, con mínimas restricciones, dando de esta manera alcance a grupos de usuarios todavía no determinados.

La respuesta al dilema que da origen al presente trabajo está condicionada por la resolución de tres problemáticas, tal como se observó en el desarrollo del Proyecto Archivo Asuar.

En primer lugar, se debe asegurar el cumplimiento de la normativa nacional en cuanto a permitir al ciudadano común el acceso, desde su hogar, a la mayor cantidad de contenidos digitales posible, especialmente en situaciones de confinamiento, debido a nuevas pandemias o a causas aún impredecibles.

En segundo lugar, se requiere armonizar el derecho que les confiere la ley a los legítimos creadores de contenidos intelectuales, con el reconocimiento y necesidad de dar acceso gratuito a ellas a la comunidad con fines educacionales y de preservación, como indica la Ley n.º 17336, de Propiedad Intelectual.

Por último, resulta imprescindible contar con un liderazgo institucional adecuado, que genere un ambiente de trabajo eficiente y eficaz y logre cohesionar las intenciones de las organizaciones de carácter privado con las políticas públicas del Estado, especialmente en materia de conservación digital de contenidos.

Lo anterior deja en evidencia la necesidad de una legislación robusta, que abarque la mayor cantidad de aristas posibles e integre de manera clara y complementaria la creación de las obras y los documentos audiovisuales, la conservación de su materialidad, la conservación del contenido en ambiente digital y la protección de sus derechos de explotación.

Finalmente, es fundamental mencionar que la República de Chile inició durante el año 2022 un proceso de modificación de su Constitución, que tiene como fecha de término el 17 de diciem-

bre de 2023. En ese nuevo escenario, se prevé que los cambios sugeridos a la legislación en materia de la propiedad intelectual y acceso a contenidos digitales generarán controversia y discusión, y requerirán una infraestructura funcional que permita la concreción de esos objetivos. Será una gran oportunidad para propiciar de mejor manera que los intereses colectivos de la población conversen armónicamente y en justo equilibrio con los intereses de los privados.

REFERENCIAS

- Baeza, A. (2021). *La pandemia que cambió nuestras vidas. COVID-19 en Chile: a 365 días del primer caso en el país*. Universidad de Chile. <https://www.uchile.cl/noticias/173263/covid-19-en-chile-la-realidad-del-pais-a-365-dias-del-primer-caso>
- Chile, Departamento de Derechos Intelectuales (s. f.). *Propiedad intelectual*. <https://www.propiedadintelectual.gob.cl/tambien-conocidas-como-corporaciones-chilenas-de-derecho-privado>
- Chile, Departamento de Derechos Intelectuales (s. f.). *Legislación*. <https://www.propiedadintelectual.gob.cl/legislacion>
- Chile, Ministerio de Educación (2022). Ley 20959. Extiende la aplicación de la ley n° 20.243, que establece normas sobre los derechos morales y patrimoniales de los intérpretes de las ejecuciones artísticas fijadas en formato audiovisual. <https://www.bcn.cl/leychile/consulta/listaresultadosimple?cadena=la%20ley%2020.959&itemsporpagina=10&pagina=1>
- Chile, Ministerio de Educación (2017). Ley 17336 Propiedad Intelectual. Modificada por Ley 21045. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28933>

Chile, Ministerio de Educación (2016). Ley 20959. Firma electrónica. Extiende la aplicación de la ley n.º 20.243, que establece normas sobre los derechos morales y patrimoniales de los intérpretes de las ejecuciones artísticas fijadas en formato audiovisual. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1096099>

Chile, Ministerio de Educación (2008). Ley 20243. Establece Normas sobre los Derechos Morales y Patrimoniales de los Intérpretes de las Ejecuciones Artísticas Fijadas en Formato Audiovisual. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=269075&idParte=>

Chile, Ministerio de Salud (2022). *Covid 19 Pandemia 2020-2022*. Santiago: Ministerio de Salud. https://www.minsal.cl/wp-content/uploads/2022/03/2022.03.03_LIBRO-COVID-19-EN-CHILE-1-1.pdf

Chile, Ministerio Secretaría General de la Presidencia (2022). *Decreto 100. Fija el texto refundido, coordinado y sistematizado de la constitucion política de la República de Chile*. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=242302>

Chile, Senado (2023). *Proceso Constituyente: definen plazo para elección y plebiscito de salida*. <https://www.senado.cl/constituyente-miercoles>

Godoy, G. (2022). *Informe anual de estadísticas culturales muestra irrupción de los contenidos digitales ante impacto de la crisis sanitaria*. Santiago de Chile: INE. <https://www.ine.gob.cl/prensa/2022/01/19/informe-anual-de-estad%C3%ADsticas-culturales-muestra-irrupci%C3%B3n-de-los-contenidos-digitales-ante-impacto-de-la-crisis-sanitaria>

SUBTEL (2020). *Tráfico total de Internet fija y móvil crece 40% a marzo de 2020 impulsado por la pandemia de COVID-19*. <https://www.subtel.gob.cl/trafico-total-de-internet-fija-y->

movil-crece-40-a-marzo-de-2020-impulsado-por-la-pandemia-de-covid-19/

Universidad de Chile (2022). *Archivo Asuar. Acerca del proyecto*. <https://archivoasuar.uchile.cl/about-the-project/>

Universidad de Chile (2020). *Creative Commons*. <https://uchile.cl/informacion-y-bibliotecas/ayudas-y-tutoriales/guia-de-aplicacion-de-los-derechos-de-autor/creative-commons#definicion>

Universidad de Chile (2004). *Proyecto de Estatuto Universidad de Chile*. <https://www.uchile.cl/presentacion/senado-universitario/documentos/proyecto-de-estatuto-universidad-de-chile>

ESTRATEGIAS Y POLÍTICAS PÚBLICAS PARA LA PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA SONORA Y AUDIOVISUAL EN CUBA

Otto. E. Braña González¹ • Wency Hojas Mazo²

La memoria de la nacionalidad cubana, su cultura, historia política, económica y social, no podría ser transmitida de generación en generación sin el concurso de la producción sonora y audiovisual que alcanzó el pasado 22 de agosto el centenario de las primeras transmisiones de radio en nuestro país.

Si bien los años cuarenta y cincuenta del siglo xx constituyen los referentes más antiguos que nos muestran registros de radio y televisión, Cuba cuenta con grabaciones del siglo xix atesoradas en una institución como el Museo Nacional de la Música, e incluso imágenes de una Habana de los años treinta registrada en rollos fílmicos dentro de los fondos de la televisión. Cada década desde entonces ha dejado joyas para el patrimonio de nuestra nación. Así mismo, la extensa tradición de amistad con otras regiones y personalidades nos permite encontrar en nuestros fon-

1 Director de Patrimonio del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Licenciado en Comunicación Audiovisual y máster en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música. Profesor del Instituto Superior de Arte de Cuba. Productor, guionista y director de programas radiales y audiovisuales. Representante de Cuba ante el programa Ibero memoria Audiovisual y Sonora, miembro de la Junta Directiva de la Red Centroamericana y del Caribe de Archivos Fílmicos y Audiovisuales (Red CCAFFA).

2 Licenciado en Sociología por la Universidad de La Habana y máster en Desarrollo Social por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Especialista principal de la Dirección de Patrimonio del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Egresado del Diplomado en Preservación del Patrimonio de Archivos Sonoros y Audiovisuales y formó parte del programa APEX-NYU (Audiovisual Preservation Exchange) 2022.

dos entrevistas inéditas, voces, escenas, pruebas perpetuadas en sonido e imágenes en movimiento del paso y la obra del resto del mundo por nuestra isla.

A partir de 1959, convertir la cultura y sus manifestaciones artísticas en un bien público, garantizar el acceso a ella y hacerla un estandarte de la transformación social que se iniciaba en ese momento, fue una constante en la agenda del gobierno revolucionario, que tuvo como principal baza para lograr esta meta la realización de la campaña de alfabetización en todo el país. Al unísono, muchas instituciones comenzaron a cambiar o surgir, y fue así como iniciaron su obra social y pública la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la Casa de las Américas, el propio Museo Nacional de la Música, el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), encabezados todos por el gobierno cubano y las principales figuras de la intelectualidad y la cultura.

La Comisión de Memoria Histórica surgió en el año 2006 a partir de un dictamen presidencial con el propósito de detener el deterioro acumulado del patrimonio documental en todo tipo de soporte. En sus inicios estuvo conformada por las principales instituciones consideradas reservas fundamentales del patrimonio documental del país.

A partir de 2017, Miguel Díaz-Canel Bermúdez, en su condición de primer vicepresidente, indicó que se integraran a esta Comisión los sistemas institucionales de gestión documental y archivo de los órganos y organismos de la administración central del estado y extender su funcionamiento a todos los territorios del país, donde serían encabezados por las principales autoridades de gobierno.

En 2020 se aprobó la adecuación del trabajo de la Comisión como programa nacional, con el objetivo de evaluar el avance en la conservación de la memoria histórica de la nación y el perfeccio-

namiento de los sistemas institucionales de gestión documental y archivos de la administración pública.

Rectorado por la Dirección General de Gestión Documental y Archivo del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, el Programa de Memoria Histórica trabaja en el perfeccionamiento y modernización del Sistema Nacional de Gestión Documental y Archivo, la organización de la atención médica a los trabajadores de los archivos afectados en su salud por los ambientes laborales y la identificación de las enfermedades invalidantes para laborar en este tipo de actividad.

El Programa Nacional de Memoria Histórica está integrado por varios proyectos, como el de «Informatización de los procesos de gestión documental y archivo», el de «Conservación de fondos y colecciones en los integrantes del Sistema Nacional de Gestión Documental y Archivos», el de «Preparación y fortalecimiento del capital humano» y el de «Conservación de fondos y colecciones en los integrantes del Sistema Nacional de Gestión Documental y Archivos».

Por ley, cada ministerio cubano y sus dependencias tienen que tener un Archivo Central, dentro del cual, en el caso del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), se ubican los archivos sonoros y audiovisuales, por ser específicos, y el Archivo Histórico y Patrimonial (documental y audiovisual). La Dirección General de Gestión Documental y Archivos del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (CITMA) rectora metodológicamente y audita a todos los archivos documentales y audiovisuales del país.

En el presupuesto general del Estado existe una partida asignada a los archivos documentales y audiovisuales. Las necesidades de cada archivo se incluyen desde el año anterior en la solicitud de los presupuestos que hacen los ministerios. Esta solicitud es aceptada por el Ministerio de Economía para ser aprobada en el presupuesto de cada ministerio, si está certificada por el CITMA.

La actualización en marzo de 2020 de la legislación archivística ha sido un punto de inflexión importante para la legitimidad de la política pública, al sancionar mediante su articulado los procedimientos para la gestión documental de los sistemas institucionales. Esta actualización hace referencia a las aplicaciones informáticas y la administración de documentos electrónicos; a la superación y capacitación del capital humano; a la seguridad y salud de los trabajadores de archivos, y, por primera vez, se describen los diferentes tipos de daños que pueden sufrir los documentos, se precisan las responsabilidades penales por causar estos daños y se definen las penalidades a imponer en esos casos. De igual manera, oficializa la Dirección de Gestión Documental y Archivos, del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, que, como parte del proceso de perfeccionamiento del organismo, se restableció como órgano rector estatal del sistema nacional para regular metodológicamente y controlar la actividad en el país y ejerce, además, las funciones de Secretaría del Programa Nacional de Memoria Histórica.

El accionar de la administración pública genera una documentación que constituye parte esencial del Programa de Memoria Histórica y que, en un primer momento, tiene un alto valor para la gestión institucional. Su articulación con el gobierno electrónico y la adopción de tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en la administración pública deben garantizar la gestión de documentos electrónicos de archivo, como parte de la obligación del Estado de ofrecer al ciudadano servicios oportunos y de calidad, que garanticen la transparencia de la administración pública y el ejercicio efectivo del control social.

El documento digital ha pasado a ser el principal activo y la tecnología a contribuir de forma significativa a la mejora de los servicios de las organizaciones. Sin embargo, existen un gran número de aplicaciones y sistemas informáticos, pero la mayoría no tienen en cuenta los requisitos de gestión documental, por lo que se trabaja en un modelo único de gestión documental, así como

se identifican los requisitos que deben cumplir estas aplicaciones informáticas.

La dificultad para la adquisición de tecnología en Cuba no radica en que no se tenga un presupuesto aprobado, sino en la capacidad real de compra debido a la falta de divisas extranjeras que tiene el país producto de su situación económica y a las trabas para acceder a tecnología por el bloqueo a que está sometida nuestra economía.

No fue hasta la década pasada que comenzó a materializarse una sinergia institucional, impulsada por la voluntad política de preservar nuestra memoria histórica, y, con ello, el patrimonio sonoro y audiovisual. Cualquier esfuerzo previo de homogenizar bases de datos, repositorios, plataformas de acceso a los contenidos o fuentes de almacenamiento quedó truncado por la obsolescencia tecnológica, la carencia de recursos financieros y la desconexión con los ambientes de preservación (principalmente digital) existentes en la región latinoamericana y el resto del mundo.

El Grupo del Audiovisual actualmente está integrado por las instituciones patrimoniales del país, que tienen bajo su custodia el patrimonio sonoro y audiovisual existente y entre sus funciones la preservación, así como asesorar en la correcta implementación de lo políticamente establecido para la protección de los archivos y fondos documentales en Cuba, específicamente en soportes especiales. Precisamente, para la redacción del Capítulo Cuba que integrará próximas ediciones del texto *Preservación digital en los archivos sonoros y audiovisuales de Iberoamérica: retos y alternativas para el siglo XXI*, de la doctora Perla Olivia Rodríguez y el doctor Matteo Manfredi, sirvió de base la información brindada por estas instituciones, con lo cual podemos afirmar que se encuentra reflejado más del 80% del fondo sonoro y audiovisual del país. La existencia del grupo anteriormente mencionado facilitó la recopilación de toda la información en apenas meses de 2022.

Los acervos existentes en la red de museos e instituciones culturales como el Instituto Cubano de Radio y Televisión, la Casa de las Américas, el Museo Nacional de la Música, el ICAIC, entre tantos, atesoran un legado que supera la cifra del millón de documentos sonoros y audiovisuales. En su mayoría, como en muchos otros países, poblaron las casas disqueras, cines y medios de comunicación del país entre los años treinta y setenta y hoy confluyen con un universo de contenidos digitales y el reto de seguir contándonos sus historias.

Actualmente el grupo inicia la elaboración de los manuales de procedimientos para la digitalización de los soportes sonoros y audiovisuales en la nación, lo cual marcará un antes y un después en lo políticamente normado en materia de gestión del patrimonio y la memoria documental.

Si bien existía en nuestro país una tradición en torno a la gestión documental, principalmente en soporte papel, fotografías e incluso manifestaciones culturales intangibles *a priori*, que han sido declaradas Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación Cubana, no ha sido así con los soportes sonoros y audiovisuales. Con la entrada en vigor del Decreto Ley n.º 3 de 2020 Del Sistema Nacional de Gestión de Archivos y el Decreto Ley n.º 7 de 2020 Reglamento del Sistema Nacional de Gestión Documental y Archivos, aparece una oportunidad para redimir el lugar de los soportes sonoros y audiovisuales y de los especialistas que durante años se han dedicado a preservar, cuidar y buscar alternativas para rescatar del deterioro, el tiempo y la negligencia con respecto a toda la cultura, la historia y la identidad nacional que desde inicios del siglo pasado Cuba ha creado.

Estas instituciones responden al Programa Nacional de Memoria Histórica y a la Comisión Nacional de dicho programa, que ejerce como órgano de coordinación del sistema nacional, tiene la misión de promover la conservación y difusión del patrimonio documental de la nación cubana y entre cuyas acciones más im-

portantes está la actualización de los lineamientos de conservación y digitalización de los archivos documentales (incluidos los soportes especiales), materializados en las resoluciones 201 y 202 de la Gaceta Oficial 55 de 2020.

En el caso específico de los archivos audiovisuales del ICRT, se encuentran en análisis otras formas de gestión que permitan una mayor libertad de acción fuera de los marcos presupuestarios aprobados por el Estado.

La Dirección de Patrimonio del ICRT, creada en 2019, es una de las direcciones de más reciente creación y es muestra del interés institucional y del país en el rescate de la memoria histórica.

Un proyecto que encamina sus acciones a la «Restauración, digitalización y difusión de los fondos sonoros patrimoniales de la Radio Cubana» fue aprobado para el Plan Operativo Anual 2021 del programa Ibermemoria Sonora y Audiovisual.

Otro espacio de socialización y capacitación es el Taller de Oportunidades y Desafíos del Audiovisual en el Contexto Regional coordinado por el ICRT y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que en 2022 llegó a su sexta edición, contando, como es habitual, con la participación de destacadas personalidades e instituciones de la región. Este encuentro ha generado contactos que resultarán en la firma de un convenio de colaboración con la Fundación del Patrimonio Fílmico Colombiano para la realización, entre otras formas de colaboración, de proyectos conjuntos de restauración de archivos audiovisuales y coproducciones.

En igual sentido se trabaja con el British Council para llevar a cabo un proyecto que permita, de manera conjunta, asumir la digitalización y restauración de la Colección Británica que resguarda el Archivo Fílmico de la Televisión Cubana.

En ese sentido, no podemos dejar de nombrar una línea de trabajo relativamente joven, pero quizás la que contiene el mayor

componente humano para con el audiovisual: la atención a comunidades y personas con discapacidades.

Desde la Dirección de Patrimonio se ha estimulado la incorporación del lenguaje de señas a programas de radio y otros proyectos. Un ejemplo positivo es la experiencia con el Taller Infantil de Radio Taíno «La casa de Tomasa», que cuenta con un programa radial de igual nombre y ha iniciado su adaptación a una fórmula audiovisual más inclusiva, con el aval de organizaciones como la Asociación Nacional de Sordos de Cuba (ANSOC) y la Asociación Nacional de Ciegos de Cuba (ANCI). Es una prolongación de la voluntad del Estado cubano y de la sociedad de acompañar y apoyar a estas personas en su acceso a los medios de comunicación, a la cultura y al conocimiento público.

Estamos convencidos de que la preservación de nuestros archivos depende, en buena medida, de la cooperación regional. Por esta razón, Cuba integra, desde 2019, el Programa Ibermemoria Sonora y Audiovisual.

Realizando un breve repaso de los últimos cinco años, hemos logrado nuestra incorporación a programas y redes profesionales y académicas, como el Programa Ibermemoria Sonora y Audiovisual, la Red Centroamericana y del Caribe del Patrimonio Fílmico y Audiovisual (Red-ccAPFA), de cuya Junta Directiva nuestro país es miembro, la red TAL y, felizmente, en 2022 hemos ingresado a la Red Iberoamericana de Preservación Digital de Archivos Sonoros y Audiovisuales (RIPDASA).

La integración internacional ha constituido la vía más sólida para lograr impulsar en nuestro país no solo la formación y la conciencia de lo urgente de salvar nuestro patrimonio sonoro y audiovisual, sino también acciones concretas de preservación, mayormente digital, en nuestros archivos.

Recientemente se celebró la primera edición del Taller Gestión y Preservación de la Memoria Audiovisual, dedicado al aniversario

30.º del Programa Memoria del Mundo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), con el objetivo de trazar una línea de trabajo conjunta para el desarrollo paulatino de la cultura de gestión de documentos audiovisuales, en el cual participaron y expusieron experiencias todas las instituciones patrimoniales de nuestro país.

Aún nos queda seguir creando redes entre las instituciones nacionales y principalmente sobre sus resultados y buenas prácticas de nuestras instituciones, consolidar las estrategias de preservación de nuestro patrimonio, nuestros archivos e incluso aquellas manifestaciones intangibles que muchas veces solo pueden ser prolongadas hacia el imaginario social desde los sonidos e imágenes atesorados en nuestras instituciones o por nuestras familias.

En pos de acercarnos más a esas metas y de colocar a nuestros ciudadanos cada vez más cerca de su historia sonora y audiovisual, debemos andar en continua hermandad, especialistas, gobiernos, pueblos, países. Debemos asegurar, a través de legislaciones y políticas, pero también del uso de esa fibra emocional que exige el trabajo con los archivos, que nuestra memoria sea el baluarte principal de la identidad regional latinoamericana y, con ello, la garantía de seres humanos más cultos, más conscientes y más libres. No seguir entregados al mundo de lo sonoro y lo audiovisual sería condenarnos a ser borrados del futuro.

REFERENCIAS

Dirección de Patrimonio ICRT (2021). *Restauración, digitalización, difusión y comercialización de fondos sonoros patrimoniales de la radio cubana*. La Habana: Instituto Cubano de Radio y Televisión.

Ferriol Marchena, M. (2022). *Programa Nacional de Memoria Histórica. Una experiencia cubana de implementación pública*. Jornada por el Día Mundial del Patrimonio Sonoro y Audiovisual, La Habana.

Hojas Mazo, W. (2022a). *Inventario de archivos audiovisuales en el ICRT. Experiencias de trabajo*. Ponencia presentada en el Taller Gestión y Preservación de la Memoria Audiovisual.

Hojas Mazo, W. (2022b). *El patrimonio cultural como base para la cooperación internacional*. Video Puente Moscú-Delhi-Cairo-La Habana.

Ministerio de Cultura de la República de Cuba (2022). *Ley General de Protección al Patrimonio Cultural y al Patrimonio Natural*. La Habana.

Ministerio de Cultura de la República de Cuba (2020a). *Del Sistema Nacional de Gestión Documental y Archivos de la República de Cuba*. La Habana.

Ministerio de Cultura de la República de Cuba (2020b). *Lineamientos Generales para la Conservación de las Fuentes Documentales de la República de Cuba*. La Habana.

CONSTRUYENDO UNA POLÍTICA DE PRESERVACIÓN DIGITAL DEL PATRIMONIO SONORO Y AUDIOVISUAL PARA CATALUÑA

Eugènia Serra Aranda¹

INTRODUCCIÓN Y MARCO GENERAL

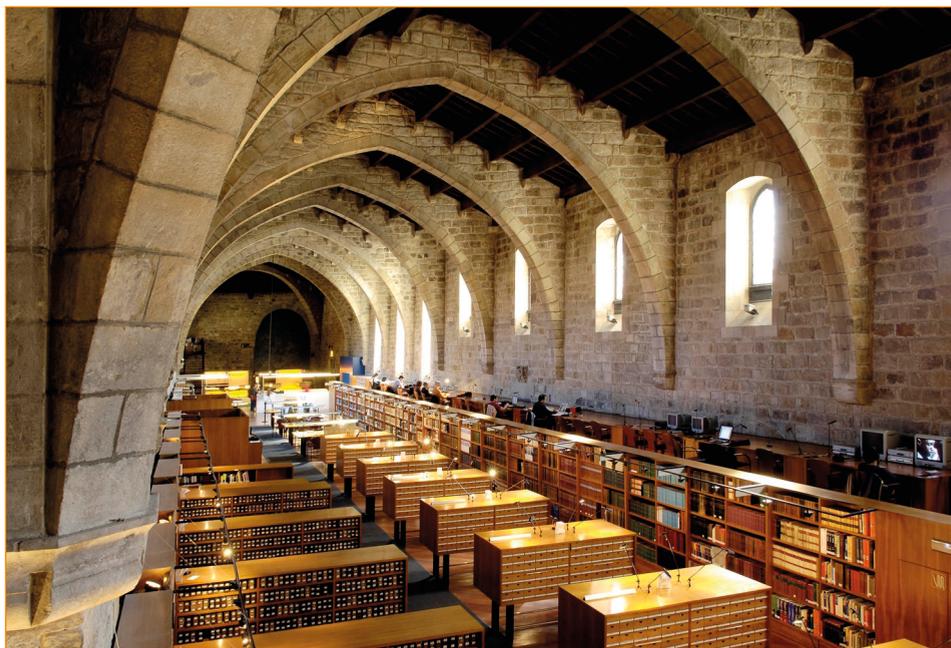
La Biblioteca de Catalunya (BC)² es la biblioteca nacional de Cataluña, creada en 1907. Tiene entre sus funciones identificar, recoger, conservar y difundir la producción bibliográfica de Catalunya.³ Es una entidad autónoma del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya (gobierno catalán).

Actualmente, cuenta con una colección de más de cuatro millones y medio de documentos de todas las épocas, tipologías y soportes, procedentes de depósito legal, compra, donativo e intercambio.

1 Diplomada en Biblioteconomía y Documentación per la Universitat de Barcelona y licenciada en Documentación per la Universitat Oberta de Catalunya. Desde junio de 2012 es directora de la Biblioteca de Catalunya, institución en la cual trabaja desde 1983 y en la que ha asumido diversas responsabilidades en las áreas de coordinación general, proceso técnico, referencia y tecnologías. Ha impulsado y coordinado la creación de portales, repositorios digitales de difusión y repositorios de preservación digital para la Biblioteca de Catalunya, de carácter cooperativo. Ha sido profesora asociada en la Universitat de Barcelona en diferentes ocasiones. Entre 2003 y 2006 fue presidenta del Col·legi Oficial de Bibliotecaris-Documentalistes de Catalunya.

2 www.bnc.cat/es

3 Funciones reguladas por la Ley 4/1993.



Sala de Ponent de la Biblioteca de Catalunya

La estrategia digital de la Biblioteca de Catalunya se definió formalmente en 2004. En aquel momento la BC tomó la decisión de adoptar la digitalización como medio, no solo para dar acceso al patrimonio, sino también para preservarlo, decisión que era aplicable a todos los tipos de documentos que forman parte de su colección (Lamarca y Serra Aranda, 2005).

El año siguiente, 2005, se trabajó en la creación e implementación de dos repositorios digitales para dar acceso abierto y gratuito a los documentos que se digitalizaban. Estos repositorios —de carácter cooperativo— son la Memoria Digital de Cataluña (MDC), para publicar monografías, y el Archivo de Revistas Catalanas Antiguas (ARCA), para revistas y periódicos. Entre las colecciones de la MDC se encuentran algunas relativas a patrimonio sonoro, como son la colección *Fons de cilindres sonors*,⁴ con 311

4 <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/sonorbc>

digitalizaciones de cilindros de cera grabados entre finales del siglo XIX y principios del XX, o la colección de 266 *Catàlegs discogràfics*,⁵ que abarca desde finales del siglo XIX hasta la década de los cincuenta del siglo XX, que constituyen una herramienta fundamental para identificar y describir documentos sonoros.

En 2008 inició el período de análisis para poner en marcha el repositorio digital, que finalmente recibió el nombre de Conservamos para el Futuro Recursos Electrónicos (COFRE) (Pérez y Serra, 2010), un repositorio de preservación digital basado en el modelo Open Archival Information System (OAIS), de carácter modular y escalable, que cumple con las rutinas y acciones necesarias para garantizar la preservación de los archivos digitales de la BC, ya sean copias de documentos analógicos o nacidos digitales. COFRE, desarrollado por el propio equipo de la biblioteca, está en funcionamiento desde 2010.

En cuanto a la colección de sonoros y audiovisuales que conserva la Biblioteca de Catalunya, cabe destacar su dimensión y variedad. Está constituida por aproximadamente medio millón de documentos que incluyen desde formatos históricos como cilindros de cera, rollos de pianola, hilos magnéticos o videos VHS, hasta formatos actuales digitales, tanto los distribuidos en soportes tangibles como los creados directamente en la red.

Precisamente, dado que algunos de los documentos históricos solo pueden ser consultados si se transforman a digital —puesto que los aparatos reproductores para los que fueron creados ya no se encuentran en uso y, además, se trata de soportes frágiles— la Biblioteca de Catalunya lleva más de quince años realizando periódicamente acciones de digitalización. Una parte de dichas acciones se realiza gracias a que la biblioteca dispone de un laboratorio de sonido y audio, principalmente para digitalizar los documentos que solicitan los usuarios. Por otro lado, de manera

5 <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/discografic>

periódica, se han llevado a cabo encargos a empresas para digitalizar diferentes formatos: cilindros de cera, cintas DAT, cintas de bobina abierta y videos U-Matic, etc. Tanto la actividad del laboratorio como la externalización han proporcionado al equipo de la biblioteca experiencia en el campo de la preservación digital de sonoros y audiovisuales.



Muestra de sonoros y audiovisuales de la Biblioteca de Catalunya

En el ámbito de la digitalización y la preservación digital, la situación de la Biblioteca de Catalunya es similar a la de otras instituciones catalanas que conservan patrimonio sonoro y audiovisual, como son archivos, museos, filmoteca, televisiones o radios. Es decir, se ha ido trabajando de manera individual, y si bien entre los profesionales de estas instituciones sí que existe la tradición de compartir o intercambiar experiencias, en Cataluña no se disponía de un foro estable y específico para el patrimonio sonoro y audiovisual, donde hacerlo de manera colectiva, ni existe una política nacional, más allá de los estándares internacionales.

LAS JORNADAS SOBRE EL PATRIMONIO SONORO Y AUDIOVISUAL

En 2018, conscientes de la conveniencia de crear un espacio de encuentro para los profesionales, técnicos, bibliotecarios, archivistas, etc., dedicados al patrimonio sonoro y audiovisual, la Biblioteca de Catalunya propuso al Arxiu Nacional de Catalunya la puesta en marcha de unas jornadas profesionales periódicas, a la organización de las cuales, a partir de la segunda edición, se sumó la Fílmoteca de Catalunya.

Hasta 2022 se celebraron tres ediciones de las jornadas, en 2018,⁶ 2019⁷ y 2021.⁸ Se destaca que en la última edición se inscribieron más de cien profesionales del sector.

Desde el inicio se planteó que las jornadas habían de ser una herramienta para identificar carencias del sector y aspectos sobre los cuales se debía incidir colectivamente, de manera que al final de cada edición se elaboran unas conclusiones que se presentan a los responsables de la política cultural del gobierno de Cataluña.

Una de las conclusiones de la primera edición fue:

Ante la indefinición actual de la legislación sobre patrimonio sonoro y audiovisual, se presenta la necesidad de crear una comisión multidisciplinaria, con miembros de las diversas instituciones que lo gestionan, para identificarlo y establecer pautas de gestión: ingreso y adquisiciones, descripción y catalogación, digitalización y preservación, etc.

6 <https://www.bnc.cat/Visita-ns/Activitats/Jornades-sobre-el-Patrimoni-Sonor-i-Audiovisual/Jornades-sobre-el-Patrimoni-Sonor-i-Audiovisual-2018>

7 <https://www.bnc.cat/Visita-ns/Activitats/Jornades-sobre-el-Patrimoni-Sonor-i-Audiovisual/Jornades-sobre-el-Patrimoni-Sonor-i-Audiovisual-2019>

8 <https://www.bnc.cat/Visita-ns/Activitats/Jornades-sobre-el-Patrimoni-Sonor-i-Audiovisual/Jornades-sobre-el-Patrimoni-Sonor-i-Audiovisual-2021>

Esta conclusión se recogió de nuevo en la jornada de 2019, dado que aún no se había creado la comisión referida.

LA COMISIÓN SOBRE EL PATRIMONIO SONORO Y AUDIOVISUAL

En 2021 se tomó la decisión de crear la Comisión sobre el Patrimonio Sonoro y Audiovisual, y se hizo en el marco del Departamento de Cultura del gobierno de Cataluña (Departamento de Cultura, Gobierno de Cataluña, 2021). La comisión, de carácter transversal, cuenta con representantes de bibliotecas, archivos, museos y medios de comunicación. La composición es la siguiente:

- El secretario general del Departamento de Cultura, que la preside.
- Dos representantes de la Biblioteca de Catalunya.
- Dos representantes del Arxiu Nacional de Catalunya.
- Dos representantes de la Filmoteca de Catalunya.
- Un representante de la Fonoteca de Música Tradicional del Departamento de Cultura.
- Un representante del Institut del Teatre. Arxiu Audiovisual de les Arts Escèniques a Catalunya.
- Un representante del Museu Nacional de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya (MNACTEC).
- Un representante del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- Un representante de Televisió de Catalunya.

- Un representante de la Xarxa de comunicació local (XAL).
- Un representante del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) del Ayuntamiento de Girona.
- Un representante del Museu de la Música.

El 8 de julio de 2021 tuvo lugar la reunión constitutiva, en la cual se aprobaron los siguientes objetivos de la comisión:

- Promover la elaboración de un censo de los fondos patrimoniales sonoros y audiovisuales que hay en Cataluña, públicos y privados.
- Definir políticas de preservación digital.
- Proponer acciones de formación multidisciplinaria que contribuyan a dotar de los conocimientos necesarios a los profesionales que trabajan con este patrimonio.
- Facilitar el intercambio y transmisión del conocimiento entre los diferentes agentes que conservan patrimonio sonoro y audiovisual, y promover su divulgación.

Para tratar dichos objetivos se consideró necesaria la creación de tres grupos de trabajo, que, en la actualidad, están desarrollando sus respectivas tareas con la previsión de finalizar en la primavera de 2023. Estos grupos son:

- *Grupo de preservación digital*, con el objetivo de «Identificar los aspectos claves para desarrollar una política de preservación digital de alcance nacional, que incluya soluciones e infraestructuras compartidas, tanto para la documentación analógica como para la digital».
- *Grupo de tratamiento y pautas de catalogación y descripción*, con el objetivo de «Elaborar unes pautes de des-

cripción con diferentes niveles y para diferentes soportes y tipologías de documentos, que puedan ser utilizadas tanto por instituciones pequeñas y/o menos especializadas como por instituciones grandes y/o más especializadas».

- *Grupo de derechos de autor, con el objetivo de «Elaborar una guía breve de aplicación de los derechos de autor a los diferentes soportes, tipologías de documentos y usos».*

GRUPO DE PRESERVACIÓN DIGITAL

Como ya se ha dicho, el objetivo de este grupo es identificar los aspectos claves para desarrollar una política de preservación digital de alcance nacional, que incluya soluciones e infraestructuras compartidas, tanto para la documentación analógica como para la digital. Para ello se constituyó el grupo con participación de:

- Dos representantes de la Biblioteca de Catalunya, que actúa como coordinadora.
- Un representante del Arxiu Nacional de Catalunya.
- Un representante de Televisió de Catalunya.
- Un representante de la Fonoteca de Música Tradicional Catalana del Departamento de Cultura.
- Un representante del CRDI del Ayuntamiento de Girona.
- Un representante del Museu de la Música.
- Un representante del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC).
- Un representante del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).
- Un asesor de un laboratorio privado de sonido.

Las dos primeras reuniones del grupo se dedicaron a compartir el estado de la cuestión en Cataluña y a analizar cinco proyectos de digitalización y preservación digital de documentación sonora y audiovisual de países europeos que pudieran servir de referencia y que tuvieran características próximas o similares a las de Cataluña:

- MEEMO (Bèlgica)⁹
- ALVIN (Suecia)¹⁰
- MEMORIAV (Suiza)¹¹
- Sound and Vision (Países Bajos)¹²
- DIGG (Suecia)¹³

A partir de este análisis, se hizo una extracción de los aspectos clave en los que se debía profundizar:

1. Alcance documental
2. Criterios de inclusión
3. Estándares
4. Digitalización
5. Preservación
6. Acceso
7. Uso

9 <https://meemoo.be/en/>

10 <https://www.alvin-portal.org/alvin/home.jsf?dswid=4179>

11 <https://memoriav.ch/en/>

12 <https://beeldengeluid.nl>

13 <https://www.digg.se/en>

8. Aspectos legales

9. Tipo de organización / dependencia administrativa

El primer aspecto que hubo que debatir fue si plantear una política de preservación únicamente para el patrimonio sonoro y audiovisual o ampliar el marco de actuación a todo el patrimonio, dado que la preservación digital del patrimonio sonoro y audiovisual tiene muchos aspectos comunes con la de los documentos de imagen fija o texto, lo que podría llevar a aconsejar una aproximación más global.

En Cataluña, en el ámbito textual y de imagen existen muchas iniciativas en curso de preservación digital del patrimonio, con una larga y satisfactoria trayectoria, por lo que, finalmente, se acordó centrar el trabajo del grupo en los documentos sonoros y audiovisuales, si bien en un futuro plan de preservación para Cataluña se podría considerar una ejecución por fases que incluya las diferentes tipologías documentales y pueda encajar con los sistemas de preservación activos.

En cuanto a los aspectos clave, hasta la fecha, el grupo ha tratado los dos primeros puntos y, provisionalmente, se han redactado, entre otras, las siguientes apreciaciones sobre ellos:

- El alcance de la política de preservación serán los documentos sonoros y audiovisuales, nacidos analógicos o digitales, que se encuentran tanto en manos públicas como privadas, así como la documentación que los acompaña si es de interés para su comprensión o gestión.
- Son objeto prioritario del plan de preservación todas las tipologías y formatos sonoros y audiovisuales que estén en riesgo, ya sea por su estado de conservación o por la obsolescencia tecnológica.

- No se considera fijar una limitación temporal, sino que han de ser objeto de preservación todos los documentos sonoros y audiovisuales antiguos y modernos que sean de interés para documentar la historia cultural, social y antropológica de Cataluña.
- En el caso de los documentos sonoros y audiovisuales generados por las propias organizaciones como resultado de su actividad, se preservarán los que se identifiquen como de interés permanente.

Paralelamente a los aspectos clave, se han identificado otros temas que también deberán ser abordados:

- La conveniencia de disponer de un mapa o censo actualizado de las organizaciones y entidades públicas y privadas que disponen de fondos audiovisuales y sonoros en Cataluña. En la actualidad existen diversas iniciativas en curso que se deberían sumar.
- La necesidad de crear una colección de aparatos históricos que tenga la doble funcionalidad de permitir la reproducción de los documentos en el entorno que fueron creados para su digitalización y preservación, y de constituir una colección museística que ilustre la historia del patrimonio sonoro y audiovisual.
- En relación con el punto anterior, a causa de la escasez de técnicos jóvenes que conozcan dichos aparatos, se recomienda fomentar la formación práctica en formatos y aparatos históricos, de modo de generar las capacidades para utilizarlos y repararlos, y promover mediante estas acciones el intercambio de conocimiento entre generaciones.

El grupo continuará trabajando hasta mayo de 2023, fecha en la que se prevé tener finalizado el documento *Aspectos clave de*

una política de preservación digital para Cataluña. En el mes de junio dicho documento se presentará a la Comisión sobre el Patrimonio Sonoro y Audiovisual, y en noviembre se expondrá en las Jornadas.

Confiamos en que las recomendaciones del grupo se implementen en un plazo no muy lejano para que Cataluña cuente con una política de preservación digital que permita garantizar la pervivencia de un testimonio de su historia tan rico como es el patrimonio sonoro y audiovisual.

REFERENCIAS

Departamento de Cultura, Gobierno de Cataluña (2021). *El Departament de Cultura crea la Comissió sobre el Patrimoni Sonor i Audiovisual*. <https://govern.cat/salaprensa/notes-premsa/411732/departament-cultura-crea-comissio-sobre-patrimoni-sonor-audiovisual>

España (1993). Ley 4/1993, del sistema bibliotecario de Cataluña. *Boletín Oficial del Estado*, 21 de abril. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1993-10384>

Lamarca, D. y Serra Aranda, E. (2005). L'estratègia de la Biblioteca de Catalunya en projectes digitals. *Ítem*, 41: 41-43. <http://www.raco.cat/index.php/Item/article/view/40866/68116>

Pérez, K. y Serra, E. (2010). *Repositori de preservació digital de la Biblioteca de Catalunya: informe descriptiu i de situació*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. <http://hdl.handle.net/2072/97251>

LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES Y SU CONTRIBUCIÓN AL DESARROLLO DE POLÍTICAS Y MARCOS LEGALES PARA LA PRESERVACIÓN DIGITAL

Ilse Assmann¹ · Pedro Félix² · Judith Opoku-Boateng³
· Margarida Ullate i Estanyol⁴

¿QUÉ O QUIÉN ES LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS SONOROS Y AUDIOVISUALES?

La Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA, por sus siglas en inglés)⁵ es una asociación profesional que se ocupa del cuidado, el acceso y la conservación a largo plazo del patrimonio mundial de audio e imágenes en movimiento.

Como asociación profesional dedicada a los archivos sonoros y audiovisuales, la IASA ha contribuido de forma significativa al es-

-
- 1 Trabaja actualmente como consultora centrada en la gestión de la información de los medios de comunicación y la transferencia de conocimientos desde la perspectiva de los archivos audiovisuales. Ha sido presidenta de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA).
 - 2 Coordinador del Equipo de Instalación del Archivo Nacional de Sonido de Portugal. Actualmente es Presidente del Comité de Embajadores y vicepresidente del Comité de Discografía de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA).
 - 3 Directora del Archivo Audiovisual J. H. Kwabena Nketia del Instituto de Estudios Africanos de la Universidad de Ghana, en Legon, y actualmente vicepresidente de comunicación de la IASA.
 - 4 Directora de la Unidad de Sonoros y Audiovisuales de la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, y actualmente vicepresidente de membresía de la IASA.
 - 5 <https://iasa-web.org>

tablecimiento de bases de conocimientos, directrices y políticas, tanto institucionales como generales, para orientar a los archivos sonoros y audiovisuales a lo largo de décadas de cambios tecnológicos y filosóficos. Además, la IASA ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo del sector sonoro y audiovisual en beneficio de toda la comunidad.

Fue creada en 1969 en Ámsterdam para funcionar como un medio para la cooperación internacional entre archivos que preservan documentos sonoros y audiovisuales.

Los miembros de la IASA representan una amplia gama de intereses de diversa índole, como la música, el folclore, la historia oral, las grabaciones históricas y la radiodifusión. Los miembros de la IASA también son líderes en el desarrollo de buenas prácticas y en la difusión de información sobre el desarrollo y el acceso a las colecciones, la documentación y los metadatos, los derechos de autor y la ética, y la conservación y la preservación.

La IASA sigue de cerca el progreso de la tecnología; sus miembros pueden recurrir a un grupo de expertos para que les asesoren sobre la digitalización y las cuestiones relacionadas con el uso de sistemas de almacenamiento digital para las colecciones del patrimonio.

La misión global de la IASA incluye el cuidado, el acceso y la preservación a largo plazo del patrimonio sonoro y audiovisual mundial. Así, promueve, alienta y apoya el desarrollo de los mejores estándares y prácticas profesionales en todos los países a través de la comunicación, la cooperación, la defensa, la promulgación, la difusión, la capacitación y la educación entre archivos o bibliotecas públicas o privadas, instituciones, empresas, organizaciones y asociaciones que comparten nuestro propósito.

Cada tres años, los miembros eligen una Junta Ejecutiva (*executive board*), que supervisa los intereses de IASA. Varios comités, secciones y grupos de trabajo se responsabilizan de desarrollar el

trabajo de la asociación, a la vez que sirven como foros de interés para la información y el debate y tratamiento de áreas específicas.

El Organising Knowledge Committee (sucesor del Cataloguing and Documentation Committee) se ocupa de las normas y reglas, así como de los sistemas, automatizados o manuales, para la documentación y catalogación de medios audiovisuales. El Comité de Discografía se ocupa de las normas y prácticas recomendadas relativas a las colecciones de grabaciones comerciales. El Comité Técnico se dedica a todos los aspectos técnicos de la grabación, el almacenamiento y la reproducción, incluidas las nuevas tecnologías de grabación, transferencia y almacenamiento. El Comité de Formación y Educación se ocupa de la formación y la educación en el campo de la archivística sonora y audiovisual. La función del Comité de Embajadores, de reciente creación, es dar a conocer la IASA y su labor, promover la afiliación, actuar como mentor tanto de los miembros nuevos como de los potenciales y contribuir al conocimiento de la asociación, mientras que el Comité de Diversidad, también de reciente creación, pretende garantizar que la IASA siga siendo relevante en un mundo en rápida evolución.

La Sección de Archivos Nacionales es donde los miembros se reúnen para considerar los problemas a los que se enfrenta este tipo de archivos, como, por ejemplo, las políticas de adquisición, el depósito legal o la gestión de grandes colecciones. La Sección de Archivos de Radiodifusión se ocupa de las responsabilidades especiales de los archivos audiovisuales en las empresas de radiodifusión. La Sección de Archivos de Investigación se ocupa de temas especiales relacionados con los archivos audiovisuales cuyos fondos incluyen colecciones de grabaciones realizadas originalmente con fines de investigación. Finalmente, el Grupo de Trabajo de Europeana Sounds trabaja para incrementar la visibilidad en línea del rico patrimonio sonoro de Europa.⁶ La IASA nombra periódicamente grupos de trabajo para investigar cuestiones

6 <https://www.eusounds.eu/>

de importancia y asesorar al Comité Ejecutivo sobre las medidas necesarias. Entre los grupos de trabajo más recientes figuran el referido a la investigación sobre la diversidad en el seno de la IASA y la importancia de los talleres de formación, mientras que los anteriores informaron al Comité Ejecutivo sobre los criterios de selección de contenidos de audio analógicos y digitales para su transferencia a formatos de datos con fines de conservación.

La IASA es una organización que ha ido creciendo a lo largo de sus más de cincuenta años de historia. Actualmente, tiene 361 afiliados de 63 países. Los suscriptores de la IASA-List, que es un foro abierto, son aproximadamente unos 300.⁷ La cifra de participantes en la última conferencia de México en septiembre de 2022 fue de 315 profesionales, sumando los presenciales y los que se conectaron en línea. La asociación también está presente en las redes sociales y cuenta con casi 3000 seguidores en Twitter.

¿CÓMO PROMUEVE LA IASA EL DESARROLLO DE POLÍTICAS Y MARCOS LEGALES?

La IASA trabaja básicamente en cuatro líneas que contribuyen al desarrollo del profesional de los archivos sonoros y audiovisuales y a su entorno normativo o de recomendaciones: las publicaciones especializadas, los tutoriales, el *IASA Journal* y su conferencia anual.

Las publicaciones especializadas incluyen recomendaciones para las instituciones y también para las empresas que se dedican a la gestión y conservación de archivos sonoros y audiovisuales. Algunas de estas publicaciones fueron pioneras en su momento y otras han llegado a considerarse normas aceptadas en todo el mundo. Algunos de estos trabajos, originariamente en inglés, se han traducido a diez lenguas, lo que indica tanto su grado de

7 <https://www.iasa-web.org/mailling-lists>

aceptación como la necesidad de las distintas colectividades lingüísticas de contar con bibliografía en la lengua propia. Estas publicaciones forman parte de un trabajo cooperativo. En ellas no solo se reúnen conocimientos adquiridos, sino también las experiencias de los profesionales que han contribuido a su redacción y publicación. Entre las publicaciones de orientación sobre políticas, podemos citar las *Copyright & Other Intellectual Property Rights*, *National Discographies*, las *Policy Guidelines for the Legal Deposit of Sound and Audiovisual Recordings* o *Ethical Principles for Sound and Audiovisual Archives*. Si nos centramos en las publicaciones de carácter más técnico, debemos citar todas las que ha venido publicando el Comité Técnico y que son conocidas popularmente por su numeración:⁸

- tc03 – *La salvaguarda del patrimonio audiovisual: ética, principios y estrategia de preservación* (4.ª edición, 2017). Traducida al alemán, checo, español y portugués, esta publicación ofrece una orientación profesional a los archiveros audiovisuales para la salvaguarda de los objetos de audio y de video, tanto físicos como digitales. Al establecer recomendaciones, sienta las bases para la creación de políticas y procedimientos por parte de las organizaciones.
- tc04 - *Directrices para la producción y preservación de objetos digitales de audio* (2.ª edición, 2009). Traducida al catalán, chino, español y francés, es, con diferencia, la publicación de la IASA más citada y ha sido aceptada como la autoridad en preservación digital de objetos de audio en el campo de la archivística, a pesar de ser un texto que requiere constantes actualizaciones.
- tc05 - *Manejo y almacenamiento de soportes de audio y de vídeo* (2014). Traducida al alemán, español e italiano. Cuando hablamos de manipulación y almacenamiento

8 <https://www.iasa-web.org/guidelines-policies>

de documentos, entran en juego muchas categorías profesionales. Algunas de ellas no han recibido nunca una formación específica. Este manual sienta las bases para reconocer, tratar y conservar los documentos físicos de audio y de video.

- *Tc06 - Guidelines for the Preservation of Video Recordings* (2018, con revisión en 2019). No tiene traducciones, por el momento. Además de definir los formatos de video analógicos y digitales y las necesidades para su preservación, el *Tc06* ofrece consejos sobre cómo realizar filmaciones de videos etnográficos, documentales y de historia oral de manera que se maximice su capacidad de conservación. Esta publicación se difundirá en dos ediciones, que tratarán respectivamente de los soportes analógicos o mixtos y los digitales. La segunda es un trabajo todavía en curso.
- *Tc07- Guidelines for the Preservation of Born Digital Video* (preparación en curso).

Otras publicaciones que, por su amplia aceptación, tienen un carácter casi normativo son las *IASA Cataloguing Rules* (1999) / *Reglas de catalogación de IASA* (2005). Esta obra pretende armonizarse con las *Reglas de catalogación angloamericanas*, en su segunda edición, y con la *Descripción bibliográfica internacional normalizada para material no librario: ISBD (NBM)*. También se han utilizado publicaciones de instituciones como la American Library Association, la Association for Recording Sound Collections, la Fédération Internationale d'Archives du Film o de la Round Table of Audiovisual Records de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). *An Archive Approach to Oral History* (1978), *Sound Archives: A Guide to Their Establishment and Development* (1983), *Selection in Sound Archives* (1984), *Task Force on Selection for Digital Transfer* (2003), o *Ethical Principles for Sound and Audiovisual Archives* (2010) también representan el esfuerzo de la IASA por

proveer de herramientas bibliográficas que contribuyan a incrementar y poner a disposición de los profesionales toda la información de la que se dispone.

Los tutoriales tienen como objetivo capacitar y apoyar a la comunidad de archiveros audiovisuales con conocimientos profesionales para gestionar sus fondos de un modo eficiente. Los tutoriales y talleres cubren una amplia gama de temas relacionados con las necesidades de los miembros de la IASA, desde la calidad de la gestión hasta los procedimientos y normas técnicas, pasando por conocimientos básicos y generales a tener en cuenta dentro de los archivos de audio y video. Estos tutoriales se realizan por distintos medios, siendo el más habitual el que se inscribe dentro de la conferencia anual de la IASA. Sin embargo, desde el lanzamiento de la primera edición del Preservation Training Programme en 2021,⁹ el Comité de Formación y Educación ha desarrollado una actividad formativa a medida de los destinatarios. Esta flexibilidad permite cubrir las necesidades específicas de una determinada región, donde, generalmente, la falta de oportunidades de formación y la dificultad de acceso a la información son comparadas por los profesionales que en ella residen.

El *IASA Journal* es una publicación bianual de acceso abierto, revisada por pares y doble ciego, que goza de gran prestigio entre los académicos y la comunidad de archivos sonoros y audiovisuales. Es el medio que utiliza la asociación para mantener al día a la comunidad que gestiona fondos sonoros y audiovisuales. Da acceso a los trabajos de investigación y a la descripción de experiencias de la comunidad mundial de archivos audiovisuales. A partir del número 51 (2021) se publica en línea semestralmente y está disponible en todo el mundo como el primer y único portal de acceso abierto para el discurso sobre la conservación y el acce-

9 La primera convocatoria se llevó a cabo en modo híbrido en Barcelona y resultó muy fructífera para los profesionales de la región ibérica (Portugal, España, Andorra). Véase la descripción y convocatorias en <https://www.iasa-web.org/preservation-training-programme>.

so a esta tipología documental.¹⁰ A través de la comunicación de experiencias reales, los artículos del *Journal* pueden contribuir a vincular experiencias ajenas con las propias, permitiendo adoptar medidas, políticas o procedimientos dentro de las organizaciones con una base profesional más sólida.

Por último, la conferencia anual es el espacio de encuentro entre los miembros de la IASA, y los profesionales, estudiantes o personas interesadas pueden entrar en contacto con las actividades y la organización de la asociación. Durante una semana laboral, se lleva a cabo un programa que incluye las reuniones de trabajo de los distintos comités y secciones, así como la Asamblea General y el programa de ponencias de la conferencia, que está abierto a todos los profesionales que deseen compartir sus conocimientos o experiencias con los otros miembros de la comunidad. La conferencia es también el espacio natural donde los vínculos profesionales y personales se estrechan, permitiendo un diálogo mucho más directo y fluido entre sus miembros.

LA IASA Y SU RELACIÓN CON ORGANIZACIONES AFINES

En un contexto profesional cada vez más globalizado, se tiende a armonizar las normas. Aunque no existe un único organismo normalizador en el entorno de los archivos sonoros y audiovisuales, la IASA está en permanente contacto con asociaciones afines que cumplen o suplen esa función, como la Audio Engineering Society (AES), la UNESCO o el Consejo de Coordinación de Asociaciones de Archivos Audiovisuales (CCAAA).¹¹ Asimismo, la IASA mantiene relaciones operativas con la UNESCO, cuya misión es «contribuir a la construcción de una cultura de paz, la erradicación de la pobreza, el desarrollo sostenible y el diálogo intercultural a través de la

¹⁰ <http://www.journal.iasa-web.org/pubs/index>

¹¹ <https://www.ccaaa.org/pages/policies-and-standards/introduction.html>

educación, las ciencias, la cultura, la comunicación y la información». En este sentido, la asociación participa activamente en dos eventos organizados por la UNESCO: el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, cada 27 de octubre, y el Registro de la Memoria del Mundo, que enumera el patrimonio documental, incluidas las colecciones sonoras y audiovisuales que han sido recomendadas por el Comité Asesor Internacional y respaldadas por el director general de la UNESCO, según criterios de selección de relevancia mundial y de valor universal excepcional. Estos son dos eventos que unen al colectivo de profesionales de los archivos sonoros y audiovisuales de todo el mundo para visibilizar y dar a conocer la problemática de sus archivos. Con ello, contribuyen a despertar el interés y la consciencia para garantizar su preservación para el futuro.

Durante sus primeros veinte años, la IASA organizó sus encuentros anuales dentro de la International Association of Music Libraries (IAML). A partir de entonces, periódicamente ha hecho coincidir su evento anual con otras organizaciones, como la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT/IFTA), la Association of Moving Image Archivists (AMIA) o la Association of Recorded Sound Collections (ARSC), entre otras.

Consciente de la brecha existente entre las diferentes comunidades repartidas por todo el mundo que se preocupan por los documentos sonoros y audiovisuales, la IASA creó el Comité de Embajadores, facultados para representar a la asociación compartiendo sus experiencias personales y prestando asesoramiento y asistencia cuando sea necesario en actividades de conservación del patrimonio sonoro y audiovisual. Su programa tiene como objetivo establecer una red de profesionales e instituciones involucrados en la salvaguarda de documentos sonoros y audiovisuales. Los embajadores de la IASA son una fuente de información fiable acerca del trabajo de sus comités y secciones, así como sobre las conferencias anuales y las publicaciones, y actúan como mentores para los miembros potenciales, los nuevos

miembros y los que ya están integrados en la asociación. En la medida de lo posible, se comprometen con organizaciones estatales oficiales, departamentos gubernamentales y sectores empresariales relevantes para atraer asociaciones alineadas con la IASA. En este sentido, su papel como facilitadores es crucial para el acercamiento mutuo entre profesionales, asociaciones u otros organismos interesados en la preservación del patrimonio sonoro y audiovisual.

CONCLUSIONES

Las políticas y normativas relacionadas con la preservación del patrimonio sonoro y audiovisual mundial pueden variar según el país, el tipo de institución y los recursos financieros y humanos de los que se disponga. Los conocimientos necesarios para elaborar políticas de preservación nacionales o regionales (ya sea de documentos analógicos o digitales) están conformados por un conjunto de circunstancias que incluyen tanto la formación y la experiencia de los profesionales como el entorno económico, social y de aspectos legales de carácter local, nacional e internacional. Solamente con esta base de conocimientos es posible desarrollar políticas específicas que cumplan con una serie de requisitos clave para una correcta gestión del patrimonio sonoro y audiovisual. Para ello será necesario también contar con el apoyo de las respectivas administraciones y de otras corporaciones, que siempre van a exigir la contribución de los expertos para asesorar o formar parte de las comisiones redactoras de políticas, normas y procedimientos con efectos sobre las funciones y responsabilidades del profesional de los archivos sonoros y audiovisuales.

Mediante la cooperación profesional, la IASA y todos sus miembros contribuyen directa o indirectamente al desarrollo y la elaboración de políticas orientadas a la salvaguarda del patrimonio sonoro y audiovisual en todo el mundo.

ISBN: 978-9974-747-78-4



9 78 9974 747784