



# Principios y técnicas en un archivo audiovisual



FUNDACIÓN  
PATRIMONIO  
FÍLMICO  
COLOMBIANO

# Principios y técnicas en un archivo audiovisual



FUNDACIÓN  
PATRIMONIO  
FÍLMICO  
COLOMBIANO

**MINISTERIO DE CULTURA****Ministra de Cultura**

Mariana Garcés Córdoba

**Directora de Cinematografía**

Adelfa Martínez Bonilla

**Coordinadora de Patrimonio Audiovisual**

Marina Arango Valencia y Buenaventura

**FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO****JUNTA DIRECTIVA**

Ministerio de Cultura

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Radio Televisión Nacional de Colombia- rtvc

Cine Colombia S.A.

Fundación Rómulo Lara

Cine Club de Colombia

Televideo S.A.

**DIRECTORA**

Myriam Garzón de García

**SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA**

Myriam Rosalba Aponte

**SUBDIRECTOR TÉCNICO**

Rito A. Torres M.

**INVESTIGACIÓN Y TEXTOS**

Rito Alberto Torres Moya

Myriam Rosalba Aponte Melo

**COORDINACIÓN EDITORIAL**

Myriam Garzón de García

Myriam Rosalba Aponte

Rito Alberto Torres Moya

**CORRECCIÓN DE ESTILO**

Carolina Loaiza Moros

**FOTOGRAFÍAS E ILUSTRACIONES**Comisión Técnica de FIAF, Filmoteca Española, Radio Nacional de Colombia,  
Juan José Escobar, Jorge Ávila Bedoya, Atanacio Martínez Sánchez y Juan Camilo Segura**APOYO EN LA INVESTIGACIÓN Y TEXTOS**

Carolina Loaiza, Jorge Moreno y Jorge Mario Durán Gutiérrez

**DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO**

Onatras LTDA.

**27 DE OCTUBRE DÍA MUNDIAL DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL**[www.patrimoniofilmico.org.co](http://www.patrimoniofilmico.org.co)

Bogotá, Octubre de 2010

Principios y técnicas en un archivo audiovisual / Rito Alberto Torres Moya (autor),  
Myriam Rosalba Aponte Melo (coautor), Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Bogotá;

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010

102 p.; fotos e ilustraciones: 21 x 28 cm

Incluye bibliografía

ISBN: 978-958.95510-7-3

1. Archivos audiovisuales - Técnicas de organización

# CONTENIDO

## PRESENTACIÓN | 7

## 1. MEMORIA Y PATRIMONIO AUDIOVISUAL | 9

### 1.1 LA MEMORIA | 9

#### 1.1.1 Memoria individual | 9

#### 1.2.1 Memoria colectiva | 9

### 1.2 EL PATRIMONIO | 9

#### 1.2.1 Naturaleza del Patrimonio Cultural | 10

#### 1.2.2 Patrimonio audiovisual | 12

#### 1.2.3 Medios audiovisuales | 13

#### 1.2.4 Obra audiovisual | 13

#### 1.2.5 Documento audiovisual | 13

## 2. CONCEPTOS BÁSICOS DE UN ARCHIVO AUDIOVISUAL | 16

### 2.1 PRESERVACIÓN | 16

#### 2.1.1 Estrategias de preservación | 17

##### 2.1.1.1 Investigación y rescate | 17

##### 2.1.1.2 Identificación de procedencia y formalización de entrada | 17

##### 2.1.1.3 Inventario especializado | 18

##### 2.1.1.4 Verificación técnica | 18

##### 2.1.1.5 Identificación y clasificación por tipo de material | 19

##### 2.1.1.6 Restauración y duplicación | 19

##### 2.1.1.7 Análisis documental: catalogación e indización | 19

##### 2.1.1.8 Consulta y acceso | 20

### 2.2 CONSERVACIÓN | 20

### 2.3 VALORACIÓN DE LOS CONTENIDOS | 21

## 3. RECUENTO HISTÓRICO DEL SURGIMIENTO DE LOS ARCHIVOS DE LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO | 22

### 3.1 EN EL MUNDO | 22

### 3.2 EN COLOMBIA | 23

## 4. LOS SOPORTES AUDIOVISUALES | 25

### 4.1 DEFINICIÓN | 25

#### 4.1.1 Cambios en la materialidad del soporte audiovisual | 25

## 4.2 CLASIFICACIÓN DE LOS SOPORTES | 26

### 4.2.1 Características físicas | 26

### 4.2.2 Los soportes fotoquímicos (fílmicos) | 26

- 1) Estructura del soporte fílmico | 26
  - a. Base | 26
  - b. Gelatina | 27
  - c. Emulsión | 27
- 2) Tipos de base | 27
  - a. Nitrato de celulosa | 27
  - b. Acetato y diacetato de celulosa | 28
  - c. Triacetato de celulosa | 28
  - d. Poliéster | 28
- 3) Tipos de emulsión | 28
  - a. Películas en blanco y negro | 28
  - b. Películas en color | 29
- 4) El color en el soporte fílmico | 29
- 5) El sonido en el soporte fílmico | 29
  - a. El sonido magnético | 31
  - b. El sonido digital | 31

### 4.2.3 Los soportes magnéticos | 31

- 1) Cintas magnéticas para audio y video | 32
  - a. Formatos de grabación magnética en audio y video (analógica y digital) | 32
  - b. Tipologías de las cintas magnéticas de audio y video | 33
- 2) Soportes magnéticos en discos flexibles y rotativos (estructura física) | 34
  - a. Discos flexibles | 34
  - b. Disco duro | 35

### 4.2.4 Los soportes ópticos | 35

- 1) Estructura física | 35
- 2) Tipologías de los soportes ópticos | 36

### 4.2.5 Los "soportes" digitales | 37

## 4.3 RECONOCIMIENTO E INSPECCIÓN FÍSICA DE LOS SOPORTES AUDIOVISUALES | 37

### 4.3.1 Reconocimiento de los soportes fílmicos | 37

- 1) Identificación por tipo de base | 37
  - a. Marcas en los bordes | 37
  - b. Fecha | 38
  - c. Olor | 38
  - d. Tacto y apariencia | 38
- 2) Identificación por tipo de emulsión | 39
  - a. Materiales en negativo | 39
  - b. Materiales en positivo | 39
  - c. Otros materiales | 40
- 3) Identificación por pietaje o metraje | 41

### 4.3.2 Reconocimiento de los soportes magnéticos y ópticos | 41

## 4.4 LA CONSERVACIÓN DE LOS SOPORTES AUDIOVISUALES | 41

### 4.4.1 De los soportes fílmicos | 41

- 1) Humedad | 41
- 2) Temperatura | 42
- 3) Luz visible | 42
- 4) Polución atmosférica | 42

### 4.4.2 De los soportes magnéticos | 43

### 4.4.3 De los soportes ópticos y formatos digitales | 44

### 4.4.4 Identificación del estado de conservación | 45

- 1) De los soportes fílmicos | 45
- 2) De los soportes magnéticos y ópticos | 45

## **5. ASPECTOS ÉTICOS Y LEGALES DE LA GESTIÓN DE LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES | 47**

### **5.1 DISPOSICIONES ÉTICAS Y LEGALES DE LA GESTIÓN DOCUMENTAL DE LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES | 47**

- 5.1.1 Selección | 48
- 5.1.2 Adquisición y recepción | 48
- 5.1.3 Legalización de las adquisiciones | 49
- 5.1.4 Deselección | 50

### **5.2 DIPOSICIONES ÉTICAS Y LEGALES DE LA CONSERVACIÓN | 50**

- 5.2.1 Reproducción con fines de conservación | 51
- 5.2.2 Puesta en servicio y acceso | 51
- 5.2.3 Servicio de venta y reproducción de imágenes | 52

### **5.3 INSTRUMENTOS JURÍDICOS PARA EL USO Y ACCESO DE LOS FONDOS DE LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES | 52**

- 5.3.1 Derechos de autor | 53
- 5.3.2 La obra audiovisual | 53
- 5.3.3 El productor audiovisual | 53
- 5.3.4 Los derechos patrimoniales | 53
- 5.3.5 Los derechos patrimoniales del autor y los autores audiovisuales | 54
- 5.3.6 Las limitaciones y excepciones al derecho de autor aplicables a los archivos audiovisuales | 54
  - 1) Derecho de cita | 54
  - 2) Reproducciones con fines de archivo y conservación | 55
  - 3) Obras de dominio público | 55
- 5.3.7 El establecimiento de políticas para la gestión documental | 55

### **5.4 INSTRUMENTOS JURÍDICOS SOBRE EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL COLOMBIANO | 55**

- 5.4.1 Ley 182 de 1995 | 56
- 5.4.2 Ley 397 de 1997 | 56
- 5.4.3 Decreto 358 de 2000 | 57
- 5.4.4 Resolución 963 de 2001 | 57
- 5.4.5 Ley 594 de 2000 | 58
- 5.4.6 Ley 814 de 2003 | 58
- 5.4.7 Decreto 1717 de 2003 | 58
- 5.4.8 Depósito Legal | 59
- 5.4.9 Ley 1185 de 2008 y decretos reglamentarios | 60
  - 1) Decreto No. 763 de 2009 | 61
  - 2) Decreto No. 2941 de 2009 | 61

## **6. GLOSARIO | 62**

## **7. BIBLIOGRAFÍA | 67**

## **8. ANEXOS | 73**

- 8.1 Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento Belgrado, 27 de octubre de 1980 | 73
- 8.2 Declaración de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos -FIAF- sobre “buen uso” y acceso a las colecciones | 81
- 8.3 ¡No bote las películas! Manifiesto del 70 aniversario de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF | 83
- 8.4 Códigos de identificación usados en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano | 85
- 8.5 Fichas de inventario, verificación y catalogación usadas en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano | 88
- 8.6 Enlaces de los sitios web de los archivos de la FIAF | 92
- 8.7 Reglamento de uso y políticas de servicio de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano | 99

## Presentación

# Salvaguardia del Patrimonio Audiovisual Colombiano

La misión de la FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, como el archivo audiovisual nacional, hace frente a enormes desafíos con el fin de preservar las colecciones que los donantes y depositantes han confiado para la salvaguardia de los registros que conforman el patrimonio nacional audiovisual.

El objetivo fundamental de la preservación del acervo de imágenes en movimiento es buscar la estabilidad de los materiales, con una expectativa de protección de la calidad de los registros, para garantizar la supervivencia a través del tiempo y así poder ofrecer a las nuevas generaciones la memoria audiovisual registrada, que se ha logrado rescatar de la terrible inflamabilidad de la base de nitrato y su descomposición, del síndrome de vinagre que se cierne sobre las colecciones en acetato y la degradación del color en los materiales en cine y video, así como de la obsolescencia de los equipos de reproducción y transferencia de las imágenes y el sonido.

Todos estos frentes simultáneos requieren de un plan estratégico que se adelanta desde hace cerca de 25 años de trabajo continuo en la FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, que permite legar al país la *Colección de Cine Silente*, así como las primeras producciones sonoras y parlantes colombianas restauradas y demás acervo que ratifica la concepción expresada en el Compendio de Políticas Culturales que señala que “el cine es el espacio para la construcción de la memoria común y vehículo para la expresión y representación de la diversidad”.

La dinamización y puesta en circulación de este Manual con el apoyo del MINISTERIO DE CULTURA Y EL CONSEJO NACIONAL DE LAS ARTES Y LA CULTURA EN CINEMATOGRAFÍA, donde se recopilan y exponen los conocimientos y experticia que el comportamiento natural de los soportes audiovisuales requiere en todos los procesos de inventario e identificación, verificación y clasificación, análisis documental y catalogación, restauración y duplicación, transferencia y preservación, requisitos de almacenamiento, valoración y ubicación histórica, así como los aspectos éticos y legales necesarios para la utilización y apropiación del patrimonio audiovisual, se ofrece al público en general y particularmente a quienes manejan y conservan obras audiovisuales en soportes que tienden a evolucionar y llegar a su descomposición y pérdida total.

La supervivencia del patrimonio cultural recogido en soportes audiovisuales debe atender la política de conservación inspirada en los lineamientos de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, a la cual está inscrita esta entidad desde 1987 como miembro activo y en la cual se señalan las condiciones técnicas de preservación, conservación y utilización del documento audiovisual. En virtud de estos señalamientos se han establecido procedimientos básicos para la inspección y manipulación, el conocimiento del estado físico y de contenido, el grado de deterioro que determina la intervención y durabilidad del soporte así como las condiciones de almacenamiento requerido.

En atención a las recomendaciones de la UNESCO donde se señala que “se deberían organizar actividades de información pública con el objeto de inculcar en general a los círculos profesionales interesados la importancia de las imágenes en movimiento para el patrimonio nacional y la necesidad consiguiente de salvaguardarlas y conservarlas como testimonios de la vida de la sociedad contemporánea”, la FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO conjuntamente con la Dirección de Cinematografía del MINISTERIO DE CULTURA y con el apoyo del CONSEJO NACIONAL DE LAS ARTES Y LA CULTURA EN CINEMATOGRAFÍA ha emprendido una campaña para dinamizar el trabajo de responsabilidad con los materiales audiovisuales y ha constituido el Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual (SIPAC) con el fin adoptar medidas compatibles con la legislación nacional y con los instrumentos internacionales para proteger la memoria audiovisual del país. Con ese objetivo se ha elaborado este documento que recoge los principales aspectos para el tratamiento de los soportes audiovisuales para que los interesados en estos materiales presten la debida atención a las normas establecidas por los organismos internacionales competentes en materia de salvaguarda y conservación de la memoria audiovisual.

Gracias a quienes dedicaron sus esfuerzos de investigación, aportaron sus conocimientos, experiencias y elaboración, a quienes apoyaron con la corrección, el diseño y edición para que este texto sea un eslabón más en la cadena de la protección y salvaguarda de la riqueza histórica, educativa, artística y cultural de los fondos audiovisuales que recogen el pasado, el presente y son fuente del devenir de los colombianos.

Myriam Garzón de García  
Directora

# 1. MEMORIA Y PATRIMONIO AUDIOVISUAL

## 1.1 LA MEMORIA

La capacidad de recordar, aunque imperfecta, es la característica esencial del ser humano. Sin ella no podríamos construir ni desarrollar una personalidad, ni tendríamos la posibilidad de comunicarnos con otros individuos. Por eso no existe un hombre o una mujer sin pasado. Lo que recordamos nos ayuda a formar una identidad propia y, a tener y acumular experiencia. Gran parte de nuestra memoria individual se configura a partir de imágenes fragmentadas, y tan sólo una pequeña parte a partir del lenguaje oral, sin embargo, la espina dorsal de la memoria individual es la oralidad.

### 1.1.1 Memoria individual

La memoria individual es volátil e inestable como la naturaleza humana, por eso sólo se recuerda lo que se quiere recordar. Es fragmentaria e intermitente, es decir, está compuesta de momentos desligados, sin un antes ni un después, y se construye a partir de una perspectiva propia –la individual–, que lleva consigo un mecanismo de selección de unos recuerdos sobre otros. Un ejemplo es la historia de una familia, que varía según la persona que la cuenta. Una es la versión de la historia que nos relata el hermano mayor de la familia y otra diferente, y en ocasiones contraria, la que nos refiere el hermano menor.

Una característica de nuestros recuerdos, que los vincula socialmente, es que son solidarios. Esto es, no son aislados y se encuentran entrelazados con los de otras personas. En el territorio de la memoria nos ligamos con la memoria del otro y vamos construyendo el tejido social.

### 1.1.2 Memoria colectiva

La memoria colectiva, en cambio, es más difícil de caracterizar porque yace en las instituciones y entidades reconocidas por un grupo social, como por ejemplo, la Nación, el Estado, la Iglesia, las empresas. Estas “entidades”, construyen memoria recurriendo a símbolos, textos, imágenes, ritos, prácticas y monumentos(1). De manera que, la memoria colectiva apunta a fenómenos comprobables empíricamente.

En la era de la información, las imágenes fijas y en movimiento, así como los sonidos grabados, son soportes primarios de la memoria colectiva y también fuente básica de la documentación histórica. Esta memoria basa su poder de recordación y permanencia en los elementos simbólicos que hacen parte de una unidad vinculante, como la que corresponde, por ejemplo, a un país en particular, con sus propios hitos y leyendas. La memoria colectiva de un país no necesita referentes externos para ser validada por el grupo social, no presta atención a que más allá de sus fronteras hayan sido escogidos puntos de referencia histórica diferentes. En ocasiones solamente con haber sido transmitida de generación en generación es aceptada.

De esta manera, la memoria colectiva es la memoria histórica de una nación, y finalmente, es el puente que conecta el pasado, el presente y el futuro.

## 1.2 EL PATRIMONIO

El término Patrimonio proviene del sustantivo latino *patrimonium* que para los romanos significaba todo lo que procedía del *pater familias*, y coincide con la primera acepción que nos ofrece el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE) del término: “hacienda que una persona ha heredado de sus ascendientes” con una clara connotación económica en cuanto a lo que es y se recibe y lo que se ha de legar a los herederos: la herencia. Herencia que el sucesor, ahora convertido en nuevo *pater* o *mater*, debe conservar para otra vez volver a legar. En la terminología jurídica, este término *pater* pasaría a ser *paternis* y *maternis* para designar los bienes según descendan

y correspondan a los provenientes del padre o de la madre. La Patrimonialidad, por lo tanto, según la Real Academia “se reconoce como un término técnico-jurídico que engloba una valoración económica de un conjunto de bienes, agrupados por su pertenencia a una persona jurídica o natural, o a un fin específico”. Es decir, ligado al concepto de propiedad privada y al ejercicio de un dominio.

Sin embargo, con el desarrollo de los Estados Modernos en Europa en el siglo XIX, se originaron las acciones que generaron un marco legal que, aunado a la creación de museos nacionales, permitió ampliar la noción de patrimonio. Porque, como lo afirma David Lowenthal en su libro *El pasado es un país extraño*(2): “será sólo en el siglo XIX cuando a partir de una búsqueda anticuaría, caprichosa y episódica que la conservación pasa a convertirse en un conjunto de programas nacionales”.

La herencia “conservada”, juzgada como valiosa por sus poseedores, debía ser defendida como parte de una tradición cuestionada por las revoluciones sociales y políticas, que por esa época también surgían. Así mismo, el progreso, producto de la misma modernidad, era un ideal que contradecía desde ese mismo momento la noción de patrimonio en su versión más preciada hasta entonces: el patrimonio Arquitectónico. Como decía Víctor Hugo en su beligerante disputa contra los prósperos constructores: “hay dos dimensiones en un edificio: su uso pertenece al propietario; su belleza a todo el mundo. Al demolerlo, el propietario se excede en su derecho”.

Se manifiesta pues una dualidad, ya que la herencia no es todo lo del pasado sino una selección del legado, una herencia dotada de un valor especial destinada a ser preservada para las futuras generaciones. En el sentido de las palabras del poeta, por encima del valor material se encuentra el valor cultural, en el cual descansa el atributo de belleza que se le otorga por una colectividad. Ambos valores, el cultural y el material (económico), están destinados a ser conservados para ser, nuevamente, traspasados a los sucesores. En su naturaleza de bien privado, también está presente un sentido colectivo, el de la belleza, que está destinado al disfrute de todo el mundo.

De esta manera, se va produciendo lentamente una separación en el concepto de patrimonio artístico como instrumento privado y cotidiano para volverse una interpretación con sentido público y universal.

### 1.2.1 Naturaleza del Patrimonio Cultural

El patrimonio es entonces una realidad política en su sentido más amplio, porque siempre concierne a la comunidad. Supone, de una parte, la identificación de un bien intemporal y posiblemente superior, como la belleza de los edificios que destaca Víctor Hugo, y que posteriormente puede ser interpretado como el testimonio de un grupo humano en una época determinada (la arquitectura, el estilo); y, de otra parte, la construcción de una identidad particular e histórica que se verifica en el disfrute, tanto de los dueños y poseedores, como de los admiradores y extraños. Lo cual permite el surgimiento de la noción de Patrimonio Cultural.

El Patrimonio Cultural vendría a ser de esta manera, además de lo mencionado arriba, una construcción social e histórica necesaria para conservar, en primer lugar, las propias formas de vida. Construimos un pasado común como sujetos modernos, le atribuimos singularidad y de esa manera lo hacemos parte de nuestro dominio. La tradición como esquema de interpretación del mundo nos da sentido de pertenencia y de identidad.

Es en la constitución de patrimonios histórico-artísticos y culturales donde las naciones modernas legitiman su identidad, al presentar a sus individuos como seres históricos y colectivos sucesores de las generaciones anteriores y responsables de las futuras. Este patrimonio no sólo es un legado de los padres, sino también un préstamo y por lo tanto hay que devolverlo si no acrecentado por lo menos en el mismo estado, determinando así un sentido de responsabilidad para quienes lo detentan y administran temporalmente.

Ahora bien, fue tan sólo después del caos y la destrucción creados por la segunda guerra mundial en Europa, cuando cobró importancia el concepto de Patrimonio Cultural. El término Bien Cultural se consignó por primera vez en el texto de la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado(3), promulgado por la Organización para las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1954. En ésta y en posteriores elaboraciones se tuvieron como pertenecientes “al patrimonio cultural de la nación los bienes que hagan referencia a la historia de la civilización”.

De esta manera, el precedente histórico que limitaba el concepto de Patrimonio Cultural al de monumento y que además suponía una identificación con entidades físicamente reconocibles, materiales, tangibles, separadas y acumulables concediéndole un altísimo valor a los productos de las actividades creativas, fue superado. Con la ayuda de la Antropología se amplió el concepto de lo que se entendía por Cultura y se fundamentó la extensión de la preservación de los Bienes Culturales a otros ámbitos no tenidos antes en cuenta.

En 1950 el gobierno de Japón inició el Programa conocido como *Tesoros Nacionales Vivientes*, como un reconocimiento a las personas que conocían técnicas ancestrales o poseían determinadas destrezas. De este modo, reconoció la importancia de un patrimonio intangible gracias al cual los maestros pudieron materializar sus habilidades. Sólo hasta 1996, la UNESCO recogería formalmente esta iniciativa al establecer los lineamientos para *la Creación de un Sistema de Tesoros Humanos Vivientes*(4).

Así pues, Patrimonio Cultural, es un concepto que se renueva y extiende continuamente, y con el tiempo ha venido incorporando cualquier manifestación o testimonio significativo de la cultura humana. Ya en los años setenta del pasado siglo, algunas instituciones incluían en sus acervos, actividades y elementos provenientes de la cultura popular. Programas tan ambiciosos como el *Proyecto para el Paisaje Sonoro del Mundo*(5), por ejemplo, se propusieron recoger el legado de sonidos en trance de desaparición; el patrimonio sonoro en proceso de extinción. Algunos de los sonidos que se registraron fueron “el ruido de las viejas cajas registradoras, el silbido de una lámpara de queroseno, el ruido de las lecheras de latón golpeándose mientras viajan en vehículos tirados por caballos, el ruido de las mecedoras sobre suelos de madera”.

De este modo, los conceptos de Patrimonio Cultural y Bien Cultural fueron ampliándose cada vez más para dar cabida a la dimensión inmaterial de la herencia social. Esto ha propiciado nuevas intervenciones de la UNESCO como la *Recomendación de la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular*(6) del año 1989, a la que se le sumó en 1997, *la Consulta Internacional sobre la Conservación de los Espacios Culturales Populares*(7) que incluyó por primera vez el concepto de Patrimonio Oral, lo que tomó fuerza con el inicio del Programa *Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial* en 1999 y se selló en la reunión de la UNESCO en París en octubre de 2003. Cuando se aprobó la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural*, que lo valoró como “crisol de la diversidad cultural y garante del desarrollo sostenible”.

Por lo tanto, hemos de entender que la noción actual de Patrimonio Cultural comprende las expresiones y formas de un grupo humano, tangibles e intangibles, materiales e inmateriales, es decir, las cada vez más diversas expresiones de la cultura. Se refiere a los bienes muebles e inmuebles y a los inmateriales, que están o se hacen presentes en el territorio como en la memoria de los habitantes de una comunidad.

Ahora bien, sólo hasta el decenio de los años ochenta la UNESCO reconoció las imágenes en movimiento como una expresión de la personalidad cultural de los pueblos, y debido a su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico, estableció que debían ser parte integrante del Patrimonio Cultural de una nación. Esto ocurrió el 27 de octubre de 1980 durante la Vigésima Primera Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunida en Belgrado.

El Programa de la UNESCO, *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del Patrimonio documental (2002)(8)*, recoge y engloba la noción de Patrimonio Cultural cuando define el concepto de Patrimonio Documental de la Humanidad como aquello donde está consignado lo que fue realizado con un propósito intelectual deliberado. Según esta definición, este patrimonio comprende elementos que son móviles; compuestos por signos-códigos, sonidos-imágenes; conservables; reproducibles; trasladables o frutos de un proceso de documentación deliberado. En estas mismas directrices se define el término Documento como aquel que consta de un contenido informativo y un soporte que es su continente, pudiendo ser de tipo textual, no textual, audiovisual y virtual. Agregando que el Patrimonio Documental es propiedad moral común de toda la humanidad sin desmedro de la propiedad legal que puede corresponder a individuos o personas jurídicas.

### 1.2.2 Patrimonio Audiovisual

A finales del siglo XIX, las bibliotecas y museos ya establecidos reconocían la importancia científica de los registros sonoros y fílmicos pero dudaban de su valor documental, en parte, debido a la fragilidad de los soportes donde se fijaban. Ray Edmondson(9) cuenta cómo el *Westminster Gazette* veía la cuestión hacia 1897:

“El funcionamiento normal de la sala de grabados del Museo Británico está gravemente perturbada por la colección de fotografías animadas que han ido cayéndole encima (...) la sala consagrada a Durero, Rembrandt y los otros maestros, cataloga renuientemente *El Derby del príncipe* (1896), *La playa de Brighton* (1897), Los autobuses de Whitehall (...) hablando en serio, ¿esta recopilación de tonterías no se está convirtiendo en una tarea absurda?”

Hoy en día la pregunta está resuelta ya que estas películas son reconocidas como los primeros cortometrajes filmados en el Reino Unido. Ha sido desde el ámbito de lo técnico y lo legal que se ha ido definiendo el concepto de obra audiovisual, y esto en virtud de ser considerada primeramente como documento objeto del depósito legal. El Depósito Legal, cuyo primer objetivo fue reunir y conservar el patrimonio bibliográfico, se amplió a los comienzos del siglo XX, cuando la Biblioteca del Congreso de Washington, comenzó a recibir películas.

La validez de las imágenes en movimiento como documentos ya había sido objeto de petición por parte del Congreso Mundial de Cinematografía que, reunido en París en 1923 solicitó “ se elabore un catálogo de películas documentales y se constituya una cinemateca general”. Así mismo, el Congreso Internacional de Bibliotecas y Bibliófilos reunido en la misma ciudad y en el mismo año, dejó consignado en su declaración final en el Deseo 11 de la 2ª Sección que, “el depósito legal se extienda a las producciones cinematográficas bajo la misma forma que el proyecto de Ley presentado ante las cámaras francesas de forma que se permita su conservación y consulta”. Curiosamente el depósito legal sólo se hizo obligatorio en Francia hasta 1977.

Los primeros archivos de filmes y cinematecas fueron creados durante el decenio de los treinta del pasado siglo, al igual que la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), conformada en 1938. Los archivos comenzaron a guardar, además de los soportes fílmicos de las imágenes en movimiento, elementos como las bandas de sonido magnético, equipos y documentos en papel.

Esta convergencia de diversos materiales provocó que en los años setenta y ochenta, en algunos países, el Estado agrupara la gestión de estos materiales tan diversos provenientes del cine y luego también de la televisión y el video, y se fusionaran los archivos de televisión y cine, creando, como en el caso de Inglaterra, el Archivo Nacional de Cine y Televisión; y en Francia el Instituto Nacional Audiovisual (INA).

Cuando el cine sonoro y parlante logró reunir en un solo soporte sonido e imagen en movimiento, no se habló de audiovisual; el término audiovisual se acuñó cuando el cine ya se había consolidado como una manifestación cultural determinante. El nacimiento de la televisión tampoco fue reconocido como un hecho audiovisual trascendente. Solamente cuando el registro simultáneo de la imagen y el sonido en cinta magnética se masificó con la aparición del video, el término audiovisual se hizo popular. Los archivos fílmicos cuyas imágenes en movimiento tenían la expresión más clásica del referente audiovisual, en realidad incluían también en sus acervos, como lo señalamos, grabaciones sonoras, elementos escenográficos, carteles, guiones, entre muchos otros.

### 1.2.3 Medios audiovisuales

Los medios audiovisuales son el resultado de la conjunción de imágenes y sonidos integrados en un soporte, reproducibles y cuyo contenido tiene una duración lineal. Su grabación, transmisión, percepción y comprensión están determinadas por la utilización de un dispositivo tecnológico, teniendo como propósito la comunicación de su contenido. Desde su etapa de registro hasta su presentación o exhibición, los medios audiovisuales son diacrónicos, es decir, se hacen y perciben a través del tiempo. Por más cortos que sean, son lineales por naturaleza y no se pueden percibir de forma instantánea. Por eso, la imagen fija, es decir, la fotografía, no estaría considerada en esta definición. Sin embargo, este es un aspecto que tiene muchas interpretaciones y deslindes. Los términos medio y material audiovisual hacen más referencia al soporte físico, a partir del cual se emite el contenido, que al contenido mismo. Una definición más amplia considera que los medios audiovisuales son en sí imágenes especulares y mecánicas de procesos y estados materiales y comprenden películas, videos y combinaciones de fotografías y grabaciones sonoras, reunidas en un mismo soporte, como por ejemplo, la multimedia.

### 1.2.4 Obra audiovisual

La convergencia y el intercambio que permiten los foros internacionales ha estimulado la reflexión teórica acerca del trabajo de los archivos y de la cada vez más diversa naturaleza de los materiales que hacen parte de su acervo. Fue así como gracias al auspicio de la UNESCO, Ray Edmondson del Archivo Nacional de Documentos Sonoros y Cinematográficos de Australia, en asocio con los miembros de la AVAPIN (una red internacional para el estudio y desarrollo de una filosofía de los archivos audiovisuales), produjo un documento capital para la comprensión de lo que llamamos Patrimonio Audiovisual:

*Filosofía y principios de los Archivos Audiovisuales(10)*. Esta obra acoge la definición propuesta por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) en su *Glosario de Derecho de Autor y Derechos Conexos*, según la cual una “obra audiovisual es aquella perceptible (que se puede comprender) a la vez por el oído y la vista y consiste en una serie de imágenes relacionadas y sonidos de acompañamiento registrados o grabados en un soporte material adecuado”.

En Colombia, la definición de obra audiovisual aceptada hace siempre referencia a la Decisión 351 del Acuerdo de Cartagena, promulgada en Lima el 17 de diciembre de 1993, según la cual, obra audiovisual es “toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas con o sin sonorización incorporada, que esta destinada esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro método de comunicación de la imagen y del sonido, independientemente de las características del soporte material que la contiene”(11).

Esta definición de origen legal cuyo fin es la protección y cumplimiento de los derechos de autor hace más evidente la mediación tecnológica y jurídica como algo intrínseco a la obra audiovisual, desde su registro y producción, hasta su presentación y conservación.

### 1.2.5 Documento audiovisual

Un documento audiovisual comprende el contenido informativo o artístico siempre en dependencia de otro elemento que lo constituye que es el soporte material donde se consignan las imágenes en movimiento y los sonidos. Puede ser un registro de secuencias de imágenes en movimiento en cualquier soporte, de carácter documental o argumental que capta un suceso o evento con la intención de informar y ser testimonio del mismo, puede ser sólo imagen por haber perdido el sonido que le correspondía, o por ser concebida sin el o por ser sólo un registro sonoro. En ocasiones no presenta un principio, fin o continuidad por ser un fragmento de una obra mayor de la cual sus otras partes no se encuentran o se han perdido.

En la misma obra citada anteriormente, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, Ray Edmondson caracteriza el documento audiovisual como aquel compuesto por contenidos auditivos, visuales o de ambos tipos y el soporte físico que los contiene, y refiere al otro texto también ya citado *Memoria del Mundo, directrices para la salvaguardia del Patrimonio documental*, el cual propone como “piezas audiovisuales”, las siguientes:



- Registros o grabaciones visuales (con o sin banda sonora): sin distinción del soporte físico y su proceso de registro o grabación, como por ejemplo películas, microfilms, diapositivas, cintas magnéticas, videogramas y discos de lectura óptica (como láser disc, CD-rom, minidisc, DVD), entre otros. Que son realizados para difusión y recepción, a través de la televisión, proyección en pantallas o por cualquier otro medio.

- Registros o grabaciones sonoras: sin distinción del soporte físico y su proceso de registro o grabación, como por ejemplo cintas magnéticas, discos de vinilo, bandas sonoras o grabaciones, discos de lectura óptica, entre otros, realizados para difusión y recepción, a través de la radio o por cualquier otro medio.

- Por lo tanto y atendiendo a este recorrido y a la definición contenida en *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, consideramos Patrimonio Audiovisual una serie de elementos que van más allá de los soportes tradicionales, de los conceptos y saberes reconocidos, ampliando el radio de acción de lo que llamamos en algún momento del siglo pasado cinemateca, filmoteca o archivo filmico.

Según las consideraciones anteriormente expuestas, el Patrimonio Audiovisual necesita tener en cuenta el contexto tecnológico, social y económico en el cual se realizan las obras y documentos audiovisuales, dado lo cual incluye, sin limitarse sólo a ellos, los siguientes elementos:

- Las grabaciones sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en video y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras, estén o no destinadas principalmente a la difusión pública.

- Los objetos materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los medios audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; comprenden tanto los materiales relacionados con las industrias cinematográfica, radiotelevisiva y de grabación, como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, la información periodística, los manuscritos y creaciones diversas entre las que se cuentan los vestuarios y los equipos técnicos que permiten la reproducción, exhibición almacenamiento.

- Conceptos como la perpetuación de técnicas y entornos caídos en desuso asociados con la producción, reproducción y presentación de esos medios.

Se entiende que la condición de Documento Audiovisual se le confiere a la obra o registro audiovisual cuando se han completado los procesos que lleva a cabo un archivo y se tiene preservada, es decir, se tienen las matrices y se describe de forma amplia su contenido y el contexto en que fue producida, se conserva y se dispone para su acceso y uso presente y futuro.

## Notas

- (1) Assman, Aleida, “La gramática de la memoria colectiva”. Revista *Humboldt* N° 137, Bonn: 2002.
- (2) Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño*, Madrid: Akal Universitaria, 1998.
- (3) Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado. La Haya: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, mayo 14 de 1954. <<http://portal.unesco.org>>, recuperado el 5 de septiembre de 2010.
- (4) Convención para la Creación de un sistema de Bienes Culturales Vivos (Tesoros Humanos Vivos). Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París: 10 de agosto de 1983. <<http://portal.unesco.org>>, recuperado el 20 de septiembre de 2010.
- (5) *The World Sound Project*. Nota redactada para el portal de Internet de la Universidad Simon Fraser, Canadá. <<http://www.sfu.ca>>, recuperado el 13 de mayo de 2010. Véase también <<http://www.archivosonoro.org/>>.
- (6) Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular. París: 15 de noviembre de 1989. <<http://portal.unesco.org>>, recuperado el 16 de mayo de 2010.
- (7) Consulta Internacional sobre la conservación de los Espacios Culturales Populares. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Marrakesch: 26 al 28 de junio de 1997. <<http://portal.unesco.org>>, recuperado el 20 de septiembre de 2010.
- (8) Edmondson, Ray. *Memoria del Mundo, Directrices para la salvaguardia del Patrimonio documental*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, División de la Sociedad de la Información, 2002.
- (9) Edmondson, Ray. *Filosofía y principios de los Archivos Audiovisuales*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2004.
- (10) Edmondson, Op. cit.
- (11) Decisión 351 del Acuerdo de Cartagena, promulgada en Lima el 17 de diciembre de 1993.

## 2. CONCEPTOS BÁSICOS DE UN ARCHIVO AUDIOVISUAL

Se define el archivo audiovisual como una entidad autónoma o dependiente de otra, como podría ser el caso de una biblioteca, que tiene como principal misión la gestión de los soportes audiovisuales y su contenido en imágenes y sonidos, así como de los elementos que los complementan y les proporcionan un contexto para su cabal comprensión.

Sus objetivos generales son acopiar, preservar, conservar, y catalogar para permitir el acceso, la consulta y la reutilización de los documentos audiovisuales con valor cultural e histórico que hacen parte del patrimonio de una nación, de una institución en particular o de una región o grupo humano.

### 2.1 PRESERVACIÓN

La preservación se entiende como el “conjunto de medidas y pasos necesarios para garantizar el acceso permanente al patrimonio documental”, tal como lo define Ray Edmondson en *Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*, publicado por la UNESCO en febrero de 2002.

Para hacer posible el acceso a las obras y registros fílmicos se debe preservar la integridad física del negativo original, lo cual permite la consulta del documento auténtico y la comprensión del valor intrínseco que como tal posee. Cuando no se han preservado los negativos originales que contienen el montaje final con el cual se divulgó una obra o registro cinematográfico –como ocurre con las producciones nacionales que con frecuencia lo que se encuentra es una única copia positiva proveniente de la exhibición–, se debe proceder a la obtención de nuevos negativos, por duplicación óptica a partir del elemento hallado.

Las copias de exhibición o proyección no son elementos idóneos para preservar una obra en cine, pues no permiten la reproducibilidad del documento original y debido a la exhibición, tienen un ciclo de vida útil limitado. Por esta razón, son necesarios ciertos procesos de laboratorio que permiten obtener internegativos e interpositivos, es decir, duplicaciones en negativo y en positivo a partir de la copia de exhibición del material, de modo que sea posible acercarse a las características que tuvo la obra cuando fue concebida y exhibida por primera vez. A partir de estos duplicados se obtiene una copia de referencia o “máster positivo”, que hace parte de los elementos apropiados para la conservación fílmica, y la divulgación del material audiovisual.

Este proceso es el ideal pero debido a los costos, tanto de laboratorio como de almacenamiento, no siempre puede aplicarse a todos los documentos cinematográficos que se quieren conservar para la posteridad.

La Comisión Técnica de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAPF) dictamina que en las restauraciones cinematográficas se deben realizar una serie de reproducciones que aunque conducen a un material nuevo, permiten encontrar en éste muchas de las cualidades del material original, cumpliendo así la premisa de integrar los momentos de una película desde cuando se hace, hasta cuando se presenta y se preserva.

La copia de un documento a un soporte diferente es útil y muchas veces necesario para el conocimiento de las obras. Sin embargo, la transferencia del contenido de un documento audiovisual proveniente de un soporte fílmico a un soporte magnético, como la cinta o el disco de video, no debe considerarse como una estrategia de preservación, debido a que este proceso entraña una pérdida de información (en cuanto a luz, color, textura entre otros) ni garantiza el acceso permanente al mismo. La transferencia de contenidos reduce la presión sobre los originales y favorece el acceso público a los mismos, pero no debe confundirse con la preservación, cuyo objeto es la conformación de un archivo, con el mismo sentido y valor de un museo, donde los documentos tienen un valor patrimonial.

La preservación que utiliza soportes electrónicos (magnéticos y ópticos) aptos para conservar las características de las películas fotoquímicas, como los dispositivos de almacenamiento de alta densidad (4K), tal como lo expresó la Comisión Técnica de la FIAF en el 60° Congreso de Hanoi en 2004, “Sólo podrán realizarse disponiendo de amplios recursos humanos y técnicos y de enormes presupuestos económicos. Los sistemas de imagen electrónica están cambiando y no podemos saber los que, en el futuro, consigan consolidarse (...) por sus deficientes características de conservación y por la inexistencia de estándares, todas las reproducciones sobre soportes electrónicos tendrán que volver a repetirse dentro de muy pocos años”.

Alfonso del Amo, por entonces, jefe de la Comisión Técnica de la FIAF, lo resumió de esta manera en el documento *Conservación y Reproducción: dos actuaciones complementarias para la preservación del Patrimonio Cinematográfico*, dado a conocer en abril de 2004: “Los Archivos están sometidos a todo tipo de presiones para iniciar inmediatamente la reproducción de materiales sobre soportes de imagen electrónica. Reciben presiones de la industria –que tiene que vender sus productos–, de las instituciones gubernamentales que piensan –sinceramente– que los medios de imagen electrónica son más baratos y satisfacen la demanda social y de toda la sociedad, que no puede aceptar limitaciones en el acceso a los materiales audiovisuales y desde luego los protocolos de conservación constituyen una severa limitación”.

## 2.1.1 Estrategias de preservación

### 2.1.1.1 Investigación y rescate

Se realiza de manera permanente para ubicar los elementos materiales de las obras y registros audiovisuales, y para conocer las características. Esta información es una ayuda para establecer las posibilidades y caminos para la preservación así como para establecer el contexto cultural e histórico en que fueron exhibidas y producidas las obras, de manera que se pueda complementar toda esta información en los ulteriores procesos de catalogación. Se recuperan los materiales mediante una negociación con los tenedores de los elementos encontrados o los titulares de los derechos patrimoniales de las obras y registros audiovisuales.

De muchas obras realizadas en los primeros años del siglo XX sólo se tiene noticia a través de fuentes secundarias como periódicos y revistas de la época, lo cual se constituye en el primer insumo para realizar el inventario de una cinematografía nacional o de una entidad en particular, e iniciar la búsqueda y el rescate de los vestigios materiales que hayan sobrevivido a partir de los títulos que se sabe existieron.

### 2.1.1.2 Identificación de procedencia y formalización de entrada

Este proceso se lleva a cabo sobre los materiales que llegan o están en depósito y que todavía no han sido formalizados en un archivo audiovisual, es decir, sobre los rollos de películas, cintas magnéticas, casetes de video y audio, discos ópticos y similares, de los cuales se presume contienen una obra o registro audiovisual. Sobre estos materiales se debe recoger el mayor número de datos acerca de su procedencia y forma de ingreso al archivo, como por ejemplo, fecha de recibo y calidad de la entrega (depósito o donación). En ocasiones y como consecuencia de la investigación, la recolección de los materiales sobre los cuales no se conocen los responsables de los derechos patrimoniales –como suele ocurrir con los materiales más antiguos–, permite reconocer que se encuentran en estado de «orfandad» pero representan, en imágenes y sonidos, contenidos de especial importancia por lo cual este aspecto debe ser tenido en cuenta al incorporarlos en el acervo de un archivo.

El estado de «orfandad» hace referencia a que no es posible ubicar las empresas productoras o personas naturales que tengan los derechos de uso y explotación sobre los materiales, y quedan expuestos a ser acogidos por los archivos que valoran la importancia de sus contenidos.

En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, mediante contrato con los titulares de los derechos patrimoniales y ateniéndose a la legislación vigente en materia de derechos de autor en Colombia, se han establecido prodecimientos generales de recibo a través de la cesión temporal o definitiva.

El Decreto No 358 de 2000, reglamentario de la Ley General de Cultura, validó la política de preservación cinematográfica mediante las disposiciones contenidas en el Capítulo Tercero que establece que el “Patrimonio Colombiano de Imágenes en Movimiento” en las obras cinematográficas y demás que integran el patrimonio cultural nacional, declaradas como bienes de interés cultural, están sujetas a un régimen especial, donde “el negativo, dupe-negativo, internegativo, interpositivo en el caso de obras en soporte cinematográfico, o por el máster u original en el caso de obras producidas en soportes diferentes, [están] destinados todos a la conservación u obtención de copias” constituyéndose como los elementos idóneos para la conservación que aseguran la preservación a largo plazo de las obras audiovisuales en cine.

### 2.1.1.3 Inventario especializado

Se incorporan al acervo los materiales como rollos de cine, casetes de video o cualquier otro elemento, mediante la elaboración de un formato inicial que contiene una descripción de los datos relevantes de cada unidad, por ejemplo, el título anunciado, es decir, el nombre consignado en el envase—que después se verifica si corresponde o no al título verdadero—, el tipo de base (nitrate, acetato o poliéster), el tipo de emulsión (si es en blanco y negro o si es en color) y el formato. También se introducen los datos correspondientes a la persona natural o jurídica que entrega o dona el material y se especifica en la casilla correspondiente. Se identifica el tipo de material que ingresa al archivo aclarando, de ser posible en ese momento, si se trata de una copia de exhibición—lo que sucede en la gran mayoría de los casos— o si se trata de negativos u otro tipo de material. Todo esto se consigna en una lista que se adjunta según la codificación que se usa en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y que se puede consultar en la sección de Anexos de este texto.

### 2.1.1.4 Verificación técnica

Mediante un análisis técnico detallado de los materiales audiovisuales, por medio de equipos especializados como sincronizador (cuentapies), en una mesa de luz—en el caso de los materiales en cine—, se verifica por ejemplo, si el título anunciado de la obra corresponde al título que se muestra cuando se verifica en la revisión del material, y se consigna el título definitivo o se le asigna uno. Por medio de un sincronizador o cuentapies se inspecciona el material para hacer una descripción de sus características físicas y determinar su longitud en pies o metros y su estado de conservación. Así mismo, para conocer su contenido y los datos de autoría, como los del equipo técnico, año de producción y demás información proveniente de los créditos. Toda esta información se consigna en un formato o ficha específicamente diseñada para tal efecto que se ingresa en una base de datos y que es útil tanto para la consulta como para el análisis documental.

FORMATO	PIES		METROS		FORMATO	PIES		METROS	
	35 mm	16 mm	35 mm	16 mm		35 mm	16 mm	35 mm	16 mm
Segundos	35 mm	16 mm	35 mm	16 mm	Minutos	35 mm	16 mm	35 mm	16 mm
1	1	3/5	0.46	0.18	1	90	36	27.45	11
2	3	1 1/5	0.92	0.35	2	180	72	55	22
3	4	1 4/5	1.37	0.55	3	270	108	83	33
4	6	2 2/5	1.83	0.75	4	360	144	109	44
5	7	3	2.30	0.92	5	450	180	137	55
6	9	3 3/5	2.75	1.10	6	540	216	164	66
7	10	4 1/5	3.20	1.30	7	630	252	193	77
8	12	4 4/5	3.65	1.45	8	720	288	219	88
9	13	5 2/5	4.10	1.65	9	810	324	247	99
10	15	6	4.57	1.80	10	900	360	274	110

Tabla de equivalencias de medidas de longitud con minutos y segundos entre los formatos de 35 mm y 16 mm.

### 2.1.1.5 Identificación y clasificación por tipo de material



Como resultado del proceso anterior, se clasifican las unidades organizándolas de acuerdo con los diferentes tipos de soportes y formatos (negativos, copias de proyección, cintas y casetes de video) y al grado de deterioro que presentan, es decir, de acuerdo con su estado de conservación, asignándoles una calificación que se detalla más adelante en el capítulo que hace referencia a las características, al reconocimiento e inspección física de los soportes audiovisuales. Por lo tanto, aquí se establecen las prioridades para la preservación. En esta etapa también se asigna un código topográfico para disponer y organizar los documentos en lugares almacenamiento de forma que se facilite su ubicación en el momento requerido.

### 2.1.1.6 Restauración y duplicación

Para la selección de los elementos a restaurar se tienen en cuenta diferentes parámetros que permiten establecer cuáles son los materiales que deben ser intervenidos con prioridad. Es así como además de la antigüedad de las producciones, también se tiene en cuenta el estado de conservación o deterioro, y la importancia cultural y artística de las producciones para reconocer cuáles deben ser atendidos primero.

En el caso de los soportes fílmicos, los elementos encontrados, casi siempre nitratos o acetatos en copias de proyección o los negativos de los registros, se disponen para la restauración física y luego, para el de proceso de laboratorio donde se lleva a cabo la restauración óptica y la duplicación.

La restauración física consiste en la limpieza de las dos superficies del soporte, tanto por el lado de la base plástica como por el de la emulsión, además de la reparación de las perforaciones que permiten el transporte de la cinta, y de los empalmes o uniones que se encuentran entre los diferentes segmentos de la cinta que conforman un rollo.

La restauración óptica por su parte, consiste en la duplicación del soporte original generando internegativos de imagen sin las imperfecciones del material original (como rayas y abrasiones), y nuevas copias en positivo para ser usadas en la exhibición.

Como métodos de restauración óptica se usan la ventanilla líquida y la ventanilla húmeda. La primera consiste en la proyección de un haz de luz a través de una película original y a través de un dispositivo (ventanilla) acuoso que por el fenómeno de refracción desvía los rayos de luz e impide que las imperfecciones queden impresas en la película nueva. La ventanilla húmeda parte del mismo principio pero en vez de usar un dispositivo acuoso, consiste en la aplicación de una solución líquida sobre la superficie de la base de la película original, de forma que la luz que recae sobre las rayas o abrasiones se desvíe por refracción evitando que queden impresos en el nuevo soporte fílmico.

Estos métodos no se han implementado en Colombia por la ausencia de laboratorios de restauración y preservación fílmica, y porque los que existieron hasta 1992 estaban dedicados al revelado y copiado únicamente. Más tarde, mediante el uso del telecine es posible transferir la película de cine a video y realizar procesos de restauración electrónica para lograr un máster usado para la divulgación en televisión y el multicopiado en video analógico o digital. Estos procedimientos están determinados hoy en día, de forma más puntual que los otros, por los recursos económicos disponibles.

### 2.1.1.7 Análisis documental: Catalogación e indización

De manera simultánea a los procesos anteriores, se elabora el formato de identificación de cada título o registro audiovisual con información más detallada de cada producción. Este proceso,

que se conoce como análisis documental, comprende dos niveles. El primero es el de la catalogación, un nivel básico en el que se ingresan los datos filmográficos arrojados por la verificación técnica, que corresponden a las menciones de responsabilidad acerca de la dirección, producción, edición, reparto, así como los responsables de la fotografía y música de la obra audiovisual, entre otras. También hace parte de la información que se ingresa a la base de datos, el año de estreno de la obra así como la enumeración y descripción de los elementos físicos (copias y matrices de preservación) que el archivo posee de cada obra. El segundo nivel corresponde a la descripción del contenido de las obras, sean éstas de ficción o de carácter documental, y a la asignación de palabras claves (descriptores) que permiten la conformación de índices de orden onomástico, cronológico, geográfico, y temático, para la consulta del contenido de los documentos audiovisuales.

Las categorías usadas en la etapa de indización son las siguientes:

- Onomástica: hace referencia al nombre de personas o instituciones.
- Cronológica: tiene que ver con periodos de tiempo o fecha.
- Geográfica: en esta categoría se consigna conceptos vinculados con lugares y sitios.
- Temática: corresponde a la representación de cualquier contenido disciplinar.

La indización hace parte de un proceso más profundo de conocimiento de la obra audiovisual e implica la descripción detallada de cada una de las secuencias y planos en el orden en que aparecen en el material audiovisual. Esto implica que, utilizando un código de tiempo, se identifican desde los encuadres y posiciones de cámara hasta las acciones y los personajes que aparecen frente a ella, para lo cual se requiere la utilización de un lenguaje documental controlado y la aplicación de los descriptores antes mencionados, con el propósito de recuperar imágenes y secuencias específicas, cuando se requiera.

### 2.1.1.8 Consulta y acceso

Como ya se ha mencionado, el objetivo de la preservación es asegurar el acceso público permanente a las obras y registros audiovisuales, para lo cual las copias de proyección en cine y las que se transfieren a diferentes formatos de video se usan para divulgar el contenido. Estos pasos se denominan hoy “socialización de los documentos audiovisuales”. Incluyen también la realización de muestras, exhibiciones con las versiones restauradas y la producción de publicaciones que contribuyan a explicar y dar a conocer de forma amplia el contexto en el cual se realizó el proceso de preservación y restauración, así como el en que se realizó y se dió a conocer la obra audiovisual originalmente. También pertenece a esta etapa el disponer de las imágenes de archivo para su reutilización en nuevas producciones.

Cada vez se registra un mayor interés por parte de los sectores académicos, tanto de nivel medio como superior que hacen uso de las películas de archivo, no sólo para apoyar la formación específica en medios audiovisuales sino también en áreas como historia, ciencia política y en general en lo que hace parte del conglomerado de disciplinas agrupadas bajo el concepto de Artes y Humanidades.

## 2.2 CONSERVACIÓN



ilustración conservación

La protección y cuidado de los soportes físicos de los documentos y obras audiovisuales resulta ser una tarea primordial de los archivos, que incluye no sólo las condiciones adecuadas para su almacenamiento, sino también un programa de revisión de cómo evolucionan los soportes de acuerdo con las características específicas de su materialidad. Por lo tanto la conservación, el deterioro y las estrategias de permanencia de la información que contienen los soportes físicos, incluyen la obtención de nuevas matrices o su conversión a otros medios, teniendo siempre en la mira

la disponibilidad del documento para consulta y uso. Para evitar el deterioro de los soportes materiales de las obras audiovisuales hay que almacenarlos en condiciones donde se controlen los factores ambientales como la temperatura, la humedad, la luz y los contaminantes presentes en el aire. Estas condiciones serán presentadas en el capítulo referido a los soportes audiovisuales, debido a que la especificidad de cada soporte amerita un tratamiento diferente de acuerdo con sus propias características físicas.

## 2.3 VALORACIÓN DE LOS CONTENIDOS

La teoría de la “puesta en valor”, en su esencia, busca que los contenidos de los archivos audiovisuales puedan ser consultados y usados por diferentes tipos de usuarios, tanto de grupos no especializados (estudiantes de enseñanza básica, público en general) como de los profesionales directamente relacionados con la producción de contenidos para los medios audiovisuales. Esta puesta en valor sólo se puede llevar a cabo mediante la adopción, como política misional para la intervención de una colección o de un acervo audiovisual, de los procesos de preservación y conservación que involucran las etapas de catalogación e indización. Esto implica, no sólo la obtención de las matrices y su aseguramiento mediante su correcto almacenamiento, sino también el de copias en los formatos en uso, con las que se posibilita el conocimiento de los materiales. El constante ingreso de información a las bases de datos a partir de los procesos de análisis documental es otro de los pilares de la puesta en valor de los contenidos almacenados en los soportes audiovisuales.

Una herramienta de trabajo para la creación de estrategias de valoración de los archivos audiovisuales es la digitalización de los fondos porque permite que los contenidos audiovisuales sean puestos a disposición y servicio en las plataformas que la convergencia de las industrias audiovisual, informática y de telecomunicaciones han desarrollado.

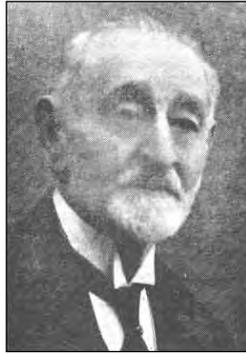
Otros instrumentos, además de las redes sociales, que sirven para dar a conocer y poner a disposición los documentos audiovisuales son las herramientas asociadas a la implementación de los archivos de la Web 2.0 en los sitios de Internet, que dan lugar a la valoración de los materiales no sólo como activos económicos, sino también como bienes culturales y documentos históricos.

En síntesis, la “puesta en valor” de los archivos audiovisuales se basa en la idea de que aquellos registros y obras audiovisuales que no están disponibles para su difusión pierden valor.

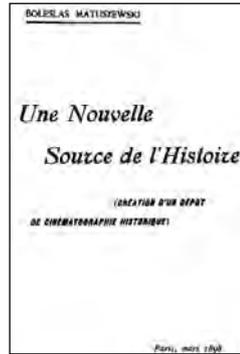


### 3. RECUENTO HISTÓRICO DEL SURGIMIENTO DE LOS ARCHIVOS DE LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO

#### 3.1 EN EL MUNDO



Boleslaw Matuszewski



La preocupación por el rescate y conservación de las primeras películas data de los mismos inicios del cine. El primero en hablar de preservación de los soportes fílmicos fue el camarógrafo polaco Boleslaw Matuszewski quien, trabajando para los hermanos Lumière, (los inventores del cinematógrafo) tuvo la idea de crear un Depósito de Cinematografía Histórica para guardar y preservar de manera sistemática archivos cinematográficos, preocupación que planteó en, *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un Depot de Cinematographie Historique)*, publicado en 1898 en París.

Matuszewski, personaje que no ha recibido el reconocimiento histórico que merece y acerca del cual, aun hoy, se desconocen muchos aspectos biográficos, ya en 1898 “solicita el establecimiento de una red mundial de archivos para adquirir y conservar el producto de esta nueva maravilla de la tecnología, esta nueva fuente de la historia”(1).

Hoy en día su inquietud es valorada como pionera y fundamental, aunque su idea no tuvo un inmediato desarrollo en la creación de archivos, sembró el germen que posibilitó el nacimiento de las cinematecas. Mientras tanto, el cine siguió avanzando y muy rápidamente dejó de ser una herramienta al servicio de la ciencia como los Lumière creían, o una simple curiosidad de feria, para convertirse no sólo en una opción masiva de entretenimiento sino en una expresión artística y cultural que ha alcanzado alturas insospechadas por parte de sus precursores.

El estreno en 1927 de la película *El cantante de Jazz*, marcó el nacimiento del cine parlante que con todas sus posibilidades expresivas y técnicas desplazó rápidamente al “arte mudo” y a muchas de las estrellas que no pudieron adaptarse a la novedad. Las películas de este periodo se convirtieron en un estorbo para los distribuidores y exhibidores ya que no producían dividendos.

Lo que en tiempo pasado fuera un éxito, más tarde se convirtió en materia prima para la obtención, a través del reciclaje, de haluros de plata de la emulsión y plástico para la fabricación de variados artículos como peinetas, a partir de la cinta perforada.

La historia no sería la misma ni se conocerían hoy en día muchas de las grandes obras del cine ni valiosos registros documentales, si no hubiera sido por quienes en ocasiones por iniciativa propia, rescataron, “atesoraron”, e impidieron la destrucción de aquellos primeros filmes. De todos los que reconocieron la importancia de coleccionar películas, el más destacado, no sólo por su voluminosa figura, fue el polémico Henri Langlois (1914–1977).

Este legendario personaje, a quien se le debe la creación de la Cinemateca Francesa en 1936, permaneció hasta su muerte obsesionado por buscar, rescatar y conservar sin distinción, todo lo que fuera cine. El apasionado Langlois es recordado con gracia, ya que en desmedro de la ducha diaria, guardaba sus filmes más preciados en el cuarto de baño, seguramente preocupado por la naturaleza inflamable del nitrato de celulosa, primer soporte en que se fijaron las imágenes cinematográficas.



Ahora bien, esta iniciativa aunque de gran importancia histórica no fue el primer intento de documentación con fines de archivo, ya que para 1899 la Academia Austriaca de Ciencias de Viena (*Osterreichische Akademie der Wissenschaften*) había impulsado la creación de una sección para recoger las primeras grabaciones fonográficas (*Phonogrammarchiv*). En 1933 se creó en Estocolmo la *Svenska Filmsamfundets Arkiv*, y en 1934 el Archivo Fílmico del Reich de Berlín y la Filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Un año más tarde se creó el Archivo Fílmico Nacional de Londres.

Todos estos archivos contribuyeron a que en 1938 se constituyera la Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF, que hoy agrupa más de 150 entidades alrededor del mundo, cuyas actividades sin afán de lucro, están enfocadas hacia la preservación y difusión de materiales audiovisuales. Estos archivos guardan, además de los soportes fílmicos de las imágenes en movimiento, elementos como bandas de sonido magnético, equipos y documentos en papel entre otras piezas de una arsenal de objetos que son testimonio de la evolución de la técnica y el desarrollo del arte y conocimiento de los medios audiovisuales.

El reconocimiento a la labor de los archivos, así como a la calidad y cantidad de información contenida en las películas (cualquiera su duración, soporte y formato) dio como resultado que la UNESCO en la Asamblea de Belgrado celebrada en 1980, declarara de vital importancia cultural, educativa, histórica, científica y artística, las imágenes en movimiento. Además, recomendó a los gobiernos de los estados miembros de este foro mundial, la salvaguardia de su patrimonio audiovisual, advirtiendo que la pérdida sería un daño irreparable para la cultura universal. El desarrollo de esta iniciativa, contribuyó a que en la 33ª Conferencia General de la UNESCO, celebrada el 5 de octubre de 2005 se proclamara el 27 de octubre como el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual (2).

### 3.2 EN COLOMBIA

La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, es sucesora directa de los primeros intentos de crear un archivo audiovisual en el país, los cuales se remontan a la década de los años cincuenta del siglo pasado.

En 1954, gracias al auspicio del Cine Club de Colombia, el librero catalán Luis Vicens (1904-1983) fundó la Filmoteca Colombiana, que más tarde tomaría el nombre de Cinemateca Colombiana. En 1957 y tras la adquisición de películas que fueron los primeros filmes de su acervo, fue aceptada como miembro efectivo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), y en 1979 se constituyó como la Fundación Cinemateca Colombiana. Para ese entonces, figuras como Hernando Salcedo Silva (1916-1917), y Jorge Nieto aparecieron como gestores determinantes en la conformación de un archivo fílmico nacional donde ya se encontraban títulos emblemáticos del cine colombiano como *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo, 1925) y *Alma provinciana* (Félix J. Rodríguez, 1926).

En 1984, la Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE, como máxima instancia estatal del cine nacional por entonces, convocó a un Comité de Preservación con el fin de adelantar un proyecto de archivo de imágenes en movimiento. Esta iniciativa se cristalizó en la creación en 1986, de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, a la cual concurrieron la ya mencionada FOCINE en representación del Ministerio de Comunicaciones y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo como entidades de carácter público, Cine Colombia, la Fundación Rómulo Lara y el Cine Club de Colombia.

Los fondos documentales y las colecciones fílmicas fueron el legado que la Fundación Cinemateca Colombiana encargó a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, que fueron creciendo como resultado de la gestión.

En 1987 el Archivo Histórico Cinematográfico de Los Acevedo que contenía registros realizados entre 1915 y 1955, una vez restaurado y preservado fue puesto a disposición del público a través de la Fundación. Posteriormente, se recibieron en depósito colecciones tan importantes como las de la Secretaría de Prensa de la Presidencia República y de la Compañía de Informaciones Audiovisuales, también diversos noticieros cinematográficos como Actualidad Panamericana, Noticiero Novedades y las correspondientes a FOCINE por citar algunas.

Otros archivos filmicos que han surgido en el país son la Cinemateca Distrital de Bogotá cuyo año de fundación se remonta a 1971 y la Cinemateca del Caribe, único archivo que ha enfocado sus esfuerzos de preservación y conservación al ámbito geográfico de los departamentos de la Región Caribe, que nació en 1986.

Desde 1987 la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano es miembro activo de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).



Jorge Nieto y Álvaro Acevedo Bernal

## Notas

(1) Kula, Sam. *La evaluación de las imágenes en movimiento de los archivos: un estudio RAMP con directrices*. París: UNESCO, 1983.

(2) 33ª Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París: 5 de octubre de 2005. <<http://portal.unesco.org>>, recuperado el 20 de septiembre de 2010.

## 4. LOS SOPORTES AUDIOVISUALES

### 4.1 DEFINICIÓN

Entendemos por *sopORTE* el material físico que contiene la obra audiovisual sea ésta cinematográfica, videográfica, o tan sólo un registro sonoro. Se caracteriza por ser cambiante e inestable debido a las demandas de mayor almacenamiento y manipulación, y a la incesante búsqueda de mejores oportunidades de negocio de la industria audiovisual, que trae consigo la aparición de nuevos tipos de soportes, la mayoría destinados a ser reemplazados.

Existen diferentes tipos de soportes audiovisuales y la tarea de preservarlos adecuadamente está condicionada al pleno conocimiento de las características físicas y el estado de conservación, así como de la relación de éstos con la obra que contienen, es decir, con las características históricas y estéticas fijadas en ellos. Sin embargo, estas últimas consideraciones no son del alcance de este texto.

Los soportes audiovisuales se encuentran en estrecha relación con los equipamientos que permiten su visionado, reproducción y copiado, así como su gestión desde el punto de vista técnico. En la medida en que fueron evolucionando, la dependencia técnica entre los soportes y los equipos se fue acentuando hasta llegar a una absoluta interrelación con la aparición de los formatos digitales. En estos últimos tiempos, no solamente es el equipo como tal, denominado comúnmente “hardware”, sino las aplicaciones informáticas “software” lo que permite acceder a los contenidos almacenados en los soportes magnéticos y ópticos, lo exige una continua renovación y actualización. Contrario a lo que ocurre en el caso de los soportes fílmicos, cuyos principios de proyección (entre otros) han evolucionado pero no han cambiado de manera sustancial desde la aparición del cinematógrafo en 1895.

#### 4.1.1 Cambios en la materialidad del soporte audiovisual

La permanencia de los soportes es hoy en día un asunto de reflexión obligada para cualquier entidad que intente construir un archivo audiovisual. Puede llegar a ser prescindible en ciertos procesos de producción y distribución de obras, por ejemplo en el caso de la edición y producción de imágenes digitalizadas incorporadas a un disco duro, donde se habla de “estudio sin cinta, ni casete”, o en el caso de la distribución de películas por Internet, que podríamos llamar “tendencia a la inmaterialidad de los soportes”, donde lo importante es la facilidad de manipulación y acceso a la obra y no la permanencia del soporte original como tal. Sin embargo, en lo que concierne a los procesos de conservación y preservación del patrimonio audiovisual, la perdurabilidad de estos soportes es imprescindible.

El cambio de formato de una obra por ejemplo, puede suponer una alteración en el contenido de ésta, puesto que disminuye la calidad de la imagen y del sonido, generando una pérdida en la integridad de la misma. La textura de una imagen grabada originalmente en cine es diferente a la textura de la imagen en video reproducida mediante un televisor.

Lo mismo sucede con la manipulación del contenido de una obra cuando por ejemplo, el sonido es “remasterizado” y los registros sonoros ya no corresponden con los valores originales, o cuando se “colorizan” películas en blanco y negro, alterando el carácter intrínseco de la obra. También sucede algo similar cuando no se conservan los empaques donde se guardan los soportes audiovisuales, y se pierden los datos o características técnicas y descriptivas de la obra impidiendo su pleno conocimiento. Todos estos procedimientos despiertan gran rechazo por parte de los archivistas más “liberales” y mientras sea necesario conservar la obra para consulta y uso, se requiere del soporte original, material único que contiene las características de elaboración de la obra audiovisual en el momento en que se dio a conocer por primera vez.

Ahora bien, desde el punto de vista de la verificación de contenido los soportes pueden ser de dos formas: de lectura directa o de lectura asociada a un equipo.

Los soportes de lectura directa son aquellos que comenzaron a usarse a finales del siglo XIX, como ya se afirmó, y cuyos principios básicos no han variado sustancialmente en los últimos 110 años. Están asociados a un equipo para su reproducción y visionado, pero son susceptibles de ser revisados a simple vista o con herramientas mínimas: un rollo de una película de cine de cualquier formato permite una fácil verificación de contenido poniéndolo a contraluz frente a una ventana con luz solar o visionándolo sobre una mesa de luz artificial.

Los archivos de lectura asociada a un equipo son los que requieren una tecnología específica para su lectura. Ni las imágenes contenidas en una cinta magnética de video, analógica o digital, ni las grabaciones de audio o registros informáticos pueden verificarse si no son reproducidas usando aparatos tecnológicos específicos. Son soportes mucho más complejos y han estado determinados por los grandes cambios de la tecnología y el mercado. De cualquier manera, para efectos de la clasificación de los soportes audiovisuales y posterior descripción y análisis de su contenido –lo que se denomina análisis documental–, es necesario tener en cuenta que tanto el soporte físico como el contenido fijado en él, son elementos igualmente importantes y dependientes.

## 4.2 CLASIFICACIÓN DE LOS SOPORTES

### 4.2.1 Características físicas

Desde el punto de vista físico podemos encontrar tres tipos de soportes: los fotoquímicos, los magnéticos y los ópticos. Esta clasificación atiende al tipo de materiales de fabricación usados para la manufactura de rollos de película, cintas magnéticas y discos que permiten la grabación de imágenes y de sonido. Asimismo atiende a los métodos de grabación, lectura y reproducción propios de cada material. Según la naturaleza de la grabación del sonido, por ejemplo, algunas agrupaciones como la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias (IFLA)(1) han establecido que además de los tres tipos de soportes ya mencionados, se encuentran los mecánicos de tipo analógico, como el cilindro gravable o el disco de microsuros en vinilo, sin embargo, estos materiales no sólo han caído en desuso sino reproducen la información utilizando el principio del electromagnetismo. Por esta razón se han considerado como pertenecientes al grupo de los soportes magnéticos. De igual manera, los discos duros de computador que combinan componentes mecánicos y elementos magnéticos son considerados en el aparte de los soportes magnéticos.

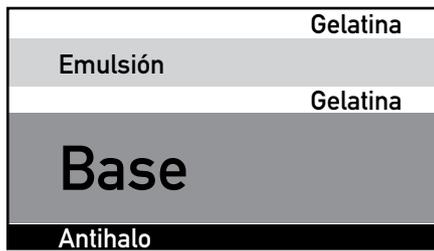
### 4.2.2 Los soportes fotoquímicos (fílmicos)

La estructura básica de los soportes fílmicos, que aquí se toma en el sentido físico, mas no en el de la obra o fragmento de ella, se compone de una base, que es el soporte material en sí mismo que asegura la estabilidad mecánica; de una gelatina que sirve de aglutinante adhesivo para fijar la base; y de una capa sensible o parte activa denominada emulsión. Estos tres elementos crean una composición química sensible a la luz haciendo que se forme la imagen, y se conoce con el nombre de película cinematográfica. Puede llegar a ser una superposición de hasta seis capas en el caso de las películas en color, y su estructura de “sánduche” es recurrente en los diferentes tipos de soportes audiovisuales según se comprobará al describir la estructura física de cada uno de ellos.

#### 1) Estructura del soporte fílmico

##### a. Base

La base es el soporte físico de la película compuesto por una tira polimérica transparente que asegura la estabilidad mecánica de ésta. Su espesor es del orden de los 0.125mm y consta de una serie de perforaciones laterales que permiten el transporte del “film” por el mecanismo de una cámara o de un proyector. Los diferentes tipos de bases que se conocen hasta el momento son los que se han usado a lo largo de la historia del cine, como



el nitrato de celulosa, acetato de celulosa, diacetato, triacetato, propionato de acetato y butirato de acetato de celulosa. La base usada actualmente es de poliéster. Generalmente, la superficie de la base que no tiene emulsión viene recubierta por una capa protectora que se conoce como antihalo.

#### b. Gelatina

Este compuesto orgánico descubierto en 1871 se desempeña como capa adhesiva y como capa de recubrimiento. Como capa adhesiva, sirve para fijar la base dura a la emulsión, y como capa de recubrimiento, sirve para alojar y mantener suspendidos de manera uniforme los componentes fotosensibles de la emulsión. También interviene en los procesos fotoquímicos y sirve como filtro cuando tiene color. Dado su origen orgánico, es vulnerable a la humedad, a los hongos, a las bacterias y a los microorganismos.

#### c. Emulsión

La emulsión está compuesta de materiales fotosensibles tales como haluros de plata (para película en blanco y negro) y tintes, colorantes o partículas de pigmentos (para película en color), los cuales, como ya se mencionó, se encuentran usualmente suspendidos en la gelatina, sobre la cual reside la imagen. En términos generales, la emulsión es una suspensión coloidal de cristales que constituye la capa sensible a la luz, gracias a la cual es posible la formación de las imágenes.

### 2) Tipos de base

Los primeros filmes o películas fueron manufacturados a partir de materiales naturales como el nitrato de celulosa, hoy en desuso, y el acetato de celulosa. Luego se usaron diferentes clases de poliéster, y de manera reciente, materiales mejorados derivados de este último.

#### a. Nitrato de celulosa

Primer material de película flexible y transparente, conocido comercialmente como celuloide. Al nitrato de celulosa (un polímero natural) se le adicionaba el alcanfor como material plastificante para ayudarlo a resolver problemas como el resquebrajamiento, derivado de la rigidez inherente al material. Sin embargo, tuvo que ser sustituido por ser químicamente inestable y muy inflamable.

Como polímero sintético, el nitrato de celulosa fue inventado por John Wesley Hyatt en 1869. Gracias al trabajo de John Carbutt se le incorporó la emulsión fotosensible y a partir de 1889 George Eastman lo fabricó de forma industrial. En 1895, los hermanos Auguste y Louis Lumière inauguraron la primera proyección pública cinematográfica con cortos filmados y proyectados en nitrato de celulosa. Sin embargo, a pesar de la dureza y resistencia del material, presentó problemas por su inestabilidad química, la tendencia a enrollarse y por seguir siendo muy inflamable. Esto llevó a que la compañía Eastman Kodak descontinuara la fabricación de películas en nitrato de celulosa en 1951, siendo reemplazadas en la mayor parte del mundo por la película de acetato. La excepción fue China, donde la película de nitrato se utilizó hasta finales de los años cincuenta.

Hay que tener presente que las películas en 16mm, 9,5mm y 8mm no fueron fabricadas en este material.

## b. Acetato y Diacetato de celulosa

Las películas en acetato de celulosa ya se conocían desde 1909 pero su producción industrial fue propuesta por primera vez, a partir de 1912, por la empresa Eastman Kodak. Es considerada la primera “película de seguridad” (Safety Film) de la que se tiene noticia y aunque no tuvo éxito como película de uso profesional en sus comienzos, sobreviven numerosos registros “amateurs” en formatos de 16 y de 9.5mm. Estos últimos se conocen como *Pathè baby* por la popularidad que tuvieron los pequeños carretes metálicos con rollos de película fabricados por la empresa francesa de los hermanos Pathè. A partir de 1937 el acetato fue sustituido por el diacetato de celulosa. Sin embargo, a partir de los años cincuenta del pasado siglo, por razones comerciales se popularizó en el mundo el uso de la película con base de triacetato de celulosa.

Tanto los acetatos como los poliésteres que se verán más adelante, tienen unas características que los hicieron especialmente apropiados para el registro y proyección de las imágenes en movimiento: la transparencia, la superficie ausente de imperfecciones, la estabilidad química, y la resistencia a la humedad y a los productos de revelado y copiado. Los acetatos son también resistentes a la tracción y a la rotura gracias a que son flexibles. Adicionalmente, no son inflamables, algo muy importante en comparación con los nitratos.

## c. Triacetato de celulosa

Buscando soportes más estables que absorbieran menos humedad del ambiente, en 1948 la compañía Eastman Kodak presentó por primera vez el triacetato de celulosa, que se esperaba pudiera mantener de forma perdurable los registros fílmicos. No fue así, a pesar de sus propiedades de transparencia y flexibilidad parecidas a las del nitrato. La humedad lo afectaba produciendo un paulatino reblandecimiento de la base que lo hacía cada vez más endeble y propenso al desprendimiento de la emulsión y con ello de las imágenes y sonidos fijados en él. Esta nueva “película de seguridad” tampoco fue segura, confirmando así las características intrínsecas a todos los soportes: son frágiles y perecederos.

## d. Poliéster

El polietilen-tereftalato conocido como PET es un poliéster inventado en 1941, de gran estabilidad química y física. Es más delgado que el acetato, su base poliestérica resistente permite una mejor adherencia de la emulsión y no se enrosca. Se usó comercialmente a partir de 1955 –primero en Europa–, no estaba sujeto al llamado síndrome de vinagre y su perdurabilidad es cinco a diez veces mayor que la de los triacetatos en igualdad de condiciones de almacenamiento. Los altos costos en un comienzo impidieron su generalización como soporte fílmico, aunque el soporte de la mayoría de las películas que vemos hoy en cine. La cinta de poliéster de 35mm reproduce en las copias de exhibición las impresiones digitales de audio de forma óptima.

## 3) Tipos de emulsión

### a. Películas en blanco y negro

La imagen se forma a partir de partículas de metal de plata, lo cual, comparado con los componentes usados en la película en color, garantiza una mayor estabilidad, y no se desvanece salvo si es sometida a humedad, contaminantes o si es procesada de forma inadecuada. Se presentan en diferentes tonalidades de grises y se encuentra en forma de negativos y copias positivas.

## b. Películas en color

Se presentan también como negativos y copias positivas. Es transparente y las imágenes tienen tonalidades de colores, dependiendo del estado en que se conserven porque debido a la degradación, van apareciendo tonos rojizos. En los negativos no se pueden identificar con claridad las formas y los objetos y muestra un tono anaranjado.

### 4) El color en el soporte fílmico

Durante años se intentó dar color a las imágenes en movimiento utilizando métodos artesanales como el coloreado a mano, de hábiles operarias quienes pintaban fotograma por fotograma determinadas partes de la imagen en la película blanco y negro. Como resultado, se veían en la pantalla los árboles verdes, los vestidos azules y las mejillas rosadas.

Este método que resultó costoso, se usó en la película *Garras de oro* (P. P. Jambrina seudónimo de Alfonso Martínez Velasco, 1926) para las secuencias de la bandera colombiana en movimiento. El entintado genérico de secuencias y el virado fueron otros métodos que se usaron para darle color a las imágenes en movimiento. El primero consistía en el teñido uniforme de la película con un colorante para, por ejemplo, mostrar escenas nocturnas con azul e incendios con rojo. Hacia 1930, Kodak ofrecía películas con nombres tan sugerentes como *Nocturno*, *Capricho*, *Rosa dorado* y *Flor de lis*. El virado consistía en reemplazar el negro por sales de plata coloreadas en la película en blanco y negro, que dependiendo del revelado, generaba tonalidades como sepia, azul y verde.

Sólo hasta 1922 se logró un procedimiento estable para el coloreado de películas cuando se introdujo el sistema Technicolor que consistió en la exposición de dos películas por separado, una sensible al rojo y otra al verde. En 1928 se adicionó una tercera, la del azul. Esto hizo que los rodajes se convirtieran en acontecimientos muy dispendiosos y que los resultados fueran tan espectaculares como irreales; por eso el uso de la expresión “un mundo en technicolor”, que denotaba una realidad de colores ilusorios.

Entre 1936 y 1939 la empresa alemana AGFA-Wolfen presentó dos procesos que dieron lugar al cine en color y serían la base de posteriores desarrollos. El primero, consistía en un procedimiento aditivo de obtención de color sobre una película expuesta, y el segundo en un procedimiento sustractivo, que dieron lugar a los procesos reversible y negativo-positivo.

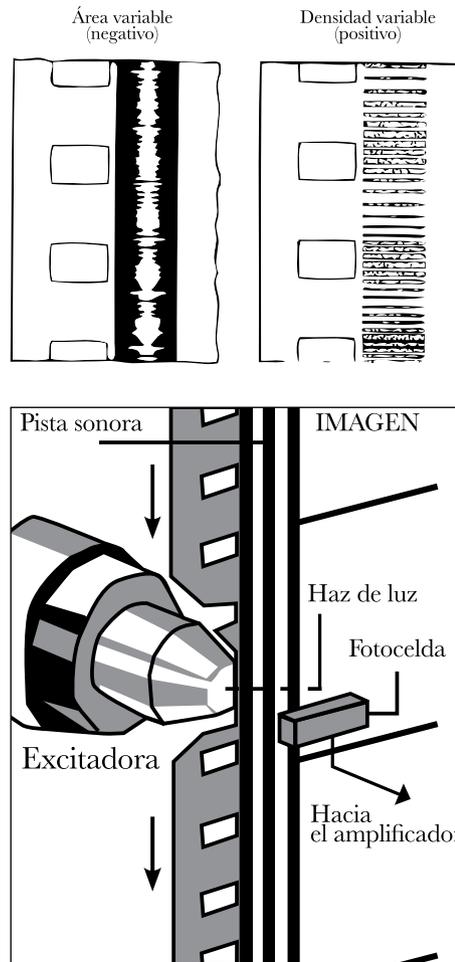
En el método cinematográfico de obtención de color por síntesis aditiva, se combinaban los tres colores primarios, el rojo, el verde y el azul en mezclas e intensidades de saturación diferentes sobre la imagen proyectada. Esto obligaba a revelar tres negativos diferentes y a reunirlos en un solo soporte para la obtención de copias. Hoy en día no se utiliza porque fue reemplazado por el método de síntesis sustractiva, que consiste en eliminar la luz blanca mediante filtrado cuando se revela el negativo, y en la impresión de los colores originales de una escena mediante unas sustancias químicas llamadas “copuladores” correspondientes a los complementarios de los colores primarios: cian como complementario del rojo, magenta como complementario del verde, y amarillo como complementario del azul.

En 1941 apareció el sistema Monopack Technicolor de tres capas y en 1952 se introdujo el negativo a color Eastmancolor de Kodak, más barato pero cuyas primeras presentaciones fueron muy vulnerables a la degradación. La película conocida como reversible integra en un mismo soporte la imagen positiva, la desarrolló también la Kodak en 1935, y hasta el día de hoy es un soporte duradero para las imágenes en color.

### 5) El sonido en el soporte fílmico

El cine sonoro en sus primeras épocas registraba el sonido y lo reproducía de forma independiente a la película cinematográfica. Ya fuera en cilindros de fonógrafo o en discos, las grabaciones sonoras tenían que sincronizarse con el proyector de imágenes en el momento de la exhibición, lo cual requería de gran esfuerzo y no siempre generaba los mejores resultados.

Más adelante, a partir de un proceso óptico de transformación del sonido en ondas de luz grabadas fotográficamente en la película de nitrato, surgieron las primeras impresiones sonoras sobre el soporte fílmico y fue posible la sincronización del sonido con la imagen en el momento de la proyección. Sin embargo, en sus comienzos tuvo el inconveniente de que la banda de sonido ocupaba la mitad del ancho de la película y no permitía la amplificación del sonido, obligando a los espectadores a oír la película de forma individual a través de un audífono.



gráfica lateral que se demostró la gran ventaja de sincronizar imagen y sonido en un mismo soporte mediante el sonido óptico, y se impuso en la industria del cine sonoro.

El sonido óptico hizo que la velocidad del paso de las imágenes se adaptara forzosamente a la velocidad del sonido, haciendo que la cadencia usual de 16 fotogramas por segundo (propio del cine silente) fuera de 24 fotogramas, velocidad que permitía que el sonido se volviera inteligible.

Las primeras películas con sonido óptico impreso en un mismo soporte con la imagen se realizaron en Inglaterra por iniciativa del francés Eugène Augustin Lauste, quien venía de trabajar en los laboratorios Edison. Las de 35 mm tenían una banda de sonido ubicada entre la imagen y una de las dos filas laterales de perforaciones y su anchura era variable pero en promedio medía 2,5 mm, y de 16 mm tenían una banda más pequeña y medía menos de dos milímetros.

Hoy en día el sonido óptico impreso en el soporte fílmico se utiliza en las copias en positivo de 35mm y puede ser análogo o digital. Por lo general viene con diferentes opciones para poder ser leído en diversos escenarios y con diferentes calidades de lectores en los proyectores. Un sistema como el SDDS (Sony Dynamic Digital Sound System) con pista óptica de sonido digital se aloja al lado de las pistas análogas, entre las perforaciones y el extremo de la película, pero en ambos lados de la cinta.

Sólo hasta 1907 fue posible la amplificación eléctrica de los sonidos cuando el norteamericano Lee De Forest inventó la lámpara triodo y generalizó el uso del sistema de amplificador más altavoces que hasta hoy se mantiene. El paso de un haz de luz proveniente de una pequeña bombilla, conocida como “excitadora”, proyectaba diferentes transparencias impresas en la pista sonora sobre una fotocelda eléctrica al otro lado de la película que las transformaba en impulsos eléctricos para poder amplificar distribuir a los parlantes o altavoces. Estas “transparencias impresas” pueden ser de dos tipos, de área variable y densidad variable.

Años más tarde (en 1923), De Forest presentó el sistema Phonofilm en Nueva York, que permitía la grabación óptica del sonido sobre el soporte fílmico en una pista lateral. Sin embargo, tanto el primer largometraje sonoro del cine *Don Juan* (1925, Alan Crosland) como el primero sonoro y hablado *El cantante de Jazz* (1927, A. Crosland) utilizaron el sistema Vitaphone que recurría a los discos de baquelita sincronizados con el proyector para poder disfrutar de la imagen y el sonido de forma simultánea.

Fue sólo a finales de 1927, cuando apareció el sistema Movietone de pista foto-

#### a. El sonido magnético sobre soporte fílmico

En 1950 se incorporó al cine la grabación magnética sonora y se realizaron copias de exhibición que incorporaron no sólo una pista óptica tradicional sino una pista magnética. El sonido magnético tenía una calidad de restitución mucho mayor que la del sonido óptico y su irrupción dio paso al sonido estereofónico (sonido grabado y reproducido en dos canales) porque al ser más delgada la banda sonora, se podían situar varias pistas entre la imagen y las perforaciones. Sin embargo, los altos costos forzaron la salida del mercado del registro de pistas de sonido magnético en los soportes fílmicos, porque implicaba que después del revelado de la imagen había que recubrir mediante impresión el soporte con las pistas magnéticas y luego grabar el sonido. Esto, unido al costoso mantenimiento de las cabezas lectoras y a la poca disponibilidad de proyectores provistos de ellas, determinó el fin de su paso por la industria cinematográfica mundial.

Con la popularización del soporte magnético a partir de los años cincuenta del siglo pasado, la grabación del sonido de las películas comenzó a hacerse a través de los magnetófonos. El aparato más conocido utilizaba una cinta lisa de 6,35 mm de ancho (1/4 de pulgada) portátil producida en Suiza por la empresa Nagra, que grababa el sonido y una vez editado se copiaba a otra cinta magnética perforada de 16 o 35 mm.

#### b. El sonido digital sobre soporte fílmico

Existen también otras formas impresas sobre el soporte fílmico que permiten la reproducción del sonido en sincronía con las imágenes de muy buena calidad. Una de ellas es el sistema de sonido digital en copias de 35mm. Fijadas al lado de las otras pistas análogas y digitales, se impresiona sobre la película un código de tiempo que está en sincronía con otro que reproduce desde un cederrón normal el sonido previsto para cada imagen. Este sistema se asemeja al usado en los comienzos del cine sonoro, cuando los discos donde reposaba el sonido se ponían en funcionamiento simultáneamente al encendido del proyector de imágenes, pero en este caso, el disco ahora óptico.

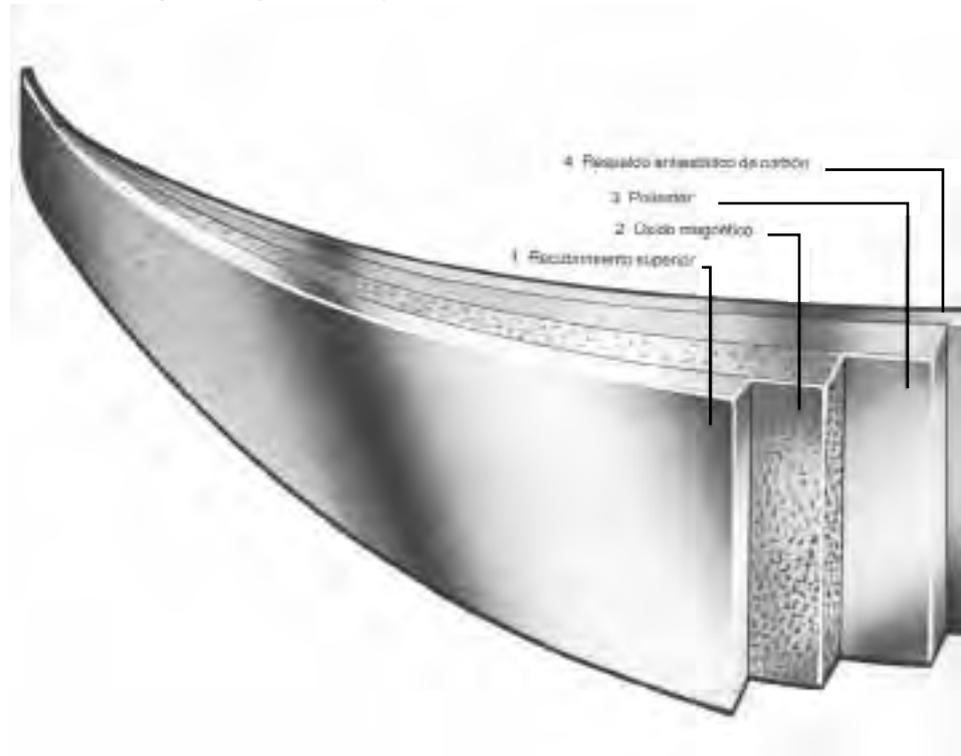
### 4.2.3 Los soportes magnéticos

Los metales como el hierro, el acero y el óxido de hierro se imantan cuando se ponen en campos magnéticos y tienden a mantener esa imantación. El primero en sacar provecho de esta observación fue el danés Valdemar Poulsen quien creó el telegráfono, un sistema de grabación de sonido que registraba señales de audio en un hilo de acero y posteriormente en una cinta de acero. En 1906 Poulsen y Pedersen en Estados Unidos descubrieron que creando un campo fijo, es decir, una polarización en su alambre premagnetizado, la calidad de la señal era mayor y disminuía la distorsión.

En 1928 el doctor Fritz Pfeumer en Alemania patentó la primera cinta magnética que era de papel cubierto por una emulsión de polvo magnético, pero se desgastaba muy rápidamente. En 1935 la firma alemana AEG patentó el óxido de hierro como material magnético y presentó el magnetófono, que ya prefigura los sistemas que se usan en la actualidad, un aparato que grababa el sonido en una cinta ancha y permitía luego la reproducción a partir de la cinta grabada.

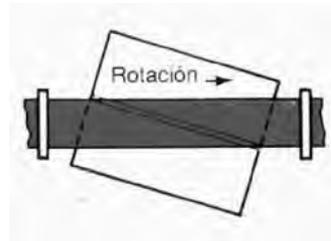
En 1941 la firma norteamericana Ampex presentó un reproductor magnético de audio mejorado, desarrollado por el equipo dirigido por Jacques Mullin que buscaba resolver los problemas técnicos derivados de la transmisión de registros sonoros. En 1956, Charles P. Ginsburg y Ray Dolby, también de la Ampex, presentaron el primer magnetoscopio (para audio y video) el modelo VR 2000, cuyo peso era de 1/2 tonelada y estaba dotado con válvulas electromecánicas y utilizaba cintas de 2 pulgadas de ancho. Posteriormente, producto del avance de la técnica y la necesidad de abaratar costos, aparecieron las cintas de una y dos pulgadas, que fueron reemplazadas por casetes con cintas de 1/4 de pulgada (8mm), 1/2 pulgada (12.7mm), 3/4 de pulgada (19,1mm), que ofrecían igual calidad en menor espacio.

### 1) Cintas magnéticas para audio y video



Las cintas magnéticas para audio y video están compuestas por una base de poliéster y varias capas superpuestas de distinta composición química, que le dan flexibilidad y resistencia. Poseen un adhesivo aglomerante (aglutinante) que es casi siempre un poliuretano con aditivos como disolventes, humectantes, estabilizantes y lubricantes, sobre el cual se distribuyen partículas de óxidos metálicos, por lo general de cromo o de hierro, y una capa inferior, que protege la cinta del rozamiento y minimiza las cargas electrostáticas generadas cuando ésta pasa por los engranajes de los aparatos de grabación y reproducción, que genéricamente se han llamado magnetoscopios (o videograbadoras): es necesario aclarar en esta parte que nos referimos al magnetoscopio como el aparato que graba y reproduce registros de audio y video.

La cinta, tiene un grosor del orden de los 0.025 mm (0.001 pulgadas), no presenta perforaciones y se conduce a través de grabadoras y máquinas que las reproducen en virtud de la rotación y luego de la fricción contra un tambor que es la cabeza lectora. Se ha considerado que desde las primeras grabaciones magnéticas se han utilizado no menos de cien formatos diferentes.



#### a. Formatos de grabación magnética en audio y video (analógica y digital)

El conjunto de características y de parámetros mecánicos, electrónicos y magnéticos que tanto un reproductor como su cinta deben tener se denomina formato, y la grabación de la información de audio e imagen por separado o simultánea se puede hacer por dos sistemas: el analógico y el digital.

Para entender el principio del sistema analógico de grabación de sonido podría tomarse el caso de los discos como los que aún se consiguen sobre bases de vinilo. Este sistema consiste en la transformación de los sonidos y voces en una corriente en paralelo que es fijada, por medio de surcos, al recubrimiento magnético de la base de vinilo. Luego, en el proceso de lectura y reproducción, una aguja pasa por los relieves de los surcos recogiendo

la vibración mecánica producida y la transforma en impulsos eléctricos.

En el caso de la grabación analógica de imágenes en cinta magnética, que en los primeros años se desarrolló sólo en blanco y negro, la información de luminancia de un objeto es transformada en un valor de una pequeña corriente eléctrica fijada a la cinta magnética por medio de alineamientos de partículas metálicas.

En el sistema digital, el sonido y las imágenes se transforman a códigos binarios (unos y ceros), que se convierten en impulsos eléctricos. La representación de la señal analógica de audio o video se puede describir como una cadena continua de variaciones en forma de ondas en periodos de tiempo determinados. La representación de la señal digital es discontinua, consiste en una cadena de medidas instantáneas, de variada amplitud, que se expresan en un código binario.

Cuando el monopolio de la fabricación de cintas y magnetoscopios estaba limitado a dos fabricantes, RCA y Ampex, el formato de dos pulgadas se mantuvo estable por más de veinte años. A partir de los años ochenta, la entrada de las empresas japonesas lideradas por Sony y la búsqueda de mayor calidad en menor espacio, produjo una cantidad de formatos, de los cuales, no todos, se han usado en el país. Por lo tanto, nos referiremos a los más conocidos, dejando aparte una descripción exhaustiva.

## **b. Tipologías de las cintas magnéticas de audio y video**

Para la mayoría de personas familiarizadas con los medios audiovisuales y sus soportes más populares durante los últimos veinte años, la cinta magnética en video en sus diferentes medidas de anchura, se ha presentado de forma muy variada dependiendo sus usos, tanto para el mundo profesional como para el mundo del entretenimiento doméstico. Desde la mítica cinta de la marca Ampex, que se enrollaba en un carrete que simulaba el mismo “carrete de cine”, hasta las que vienen encapsuladas en diferentes tipos de cajas llamados casetes con diferentes tipos de etiquetas dependiendo del fabricante. Atendiendo a la forma como se presentan, se pueden clasificar:

- Cintas magnéticas de carrete abierto

–Cintas de carrete abierto de dos pulgadas cuádruples (02)

Fue el formato de video que tuvo mayor acogida durante más de veinte años desde 1956. Su nombre se deriva de las cuatro cabezas asociadas a un tambor giratorio a 250 revoluciones por minuto, que en pistas transversales grababan y reproducían el video en una cinta de dos pulgadas de ancho en carrete abierto.

–Cintas de carrete abierto en formato segmentado B y en formato C (01)

Cintas de carrete abierto de una pulgada que graban las señales de video con una inclinación mayor, aumentando el número de líneas por barrido. Tienen tres pistas de audio y una pista de control track o código de tiempo. Sólo necesitan dos cabezas para su transporte y su aparición en 1971 recién llegado el video a Colombia las convirtió en uno de los primeros soportes de imagen electrónica en el país.

Durante los años ochenta el formato C de una pulgada fue el formato dominante para producción de video. La inclinación de las pistas de video permitía la grabación de un campo de televisión por cada barrido de la cabeza. Era un formato más compacto, y permitía la congelación de la imagen por cinta parada.

- Cinta magnética en casetes

Regularmente, en el ámbito exterior a los archivos y medios audiovisuales se tiende a denominar por el mismo nombre el soporte, el empaque del soporte y el equipo grabador y reproductor del mismo. Vale la pena mencionarlo, puesto que en el momento en que el carrete abierto fue reemplazado por el casete sellado que envolvía la cinta magnética, se hizo más difícil distinguir entre el empaque y el soporte, y equívocos como éstos comenzaron a surgir. Por lo tanto, las cintas magnéticas que a continuación se presentan han sido clasificadas por el ancho, sin atender al tamaño del casete. Si bien la cinta magnética en casete depende, para su grabación y lectura, de los equipos diseñados para estas funciones, así como del casete, éste último sólo sirve para facilitar el transporte y protección de la cinta, siendo por lo tanto, un “mediador tecnológico” y no un soporte audiovisual.

–Casetes con cinta magnética de 3/4 de pulgada

El formato de U-Matic de cinta de 3/4 de pulgada (19mm) de ancho, fue introducido a partir de 1972. Aún en la actualidad en Colombia existen muchos registros que permanecen en este formato a pesar de haber entrado en obsolescencia. Los casetes con cinta magnética de estas características fueron los U-Matic LB, HB, y SP de 3/4 de pulgada. La versión mejorada U-Matic HB (*High Band*) lanzada por Sony en 1980 con resolución 330 líneas fue reemplazada por el modelo SP (*Superior Performance*). Las denominaciones acerca de los modelos LB, HB y demás, que difieren por la calidad de la reproducción de las imágenes y sonidos, vienen impresas en el lomo del estuche o en la parte superior del casete.

–Casetes de cinta magnética 1/2 pulgada

Betamax y VHS: las cintas Betamax, fueron un modelo lanzado al mercado en 1976 por la Sony como el primer formato casero de video que utilizaba una cinta de 1/2 pulgada de ancho. Simultáneamente, Panasonic lanzó Video Home Service (VHS) el cual desplazó al Betamax y se convirtió en el formato de video casero más popular en el mundo.

Betacam: en 1982, Sony introdujo el modelo de cinta Betacam de 1/2 pulgada de ancho. En 1987 apareció el Betacam SP que emplea cintas de metal evaporado, diferentes a las de óxido del primer modelo de 1/2 pulgada, pero presenta las mismas características externas en sus versiones Betacam SP y Betacam Digital (BCD) lanzadas en 1993 de 1/2 pulgada de ancho.

–Casetes de cinta magnética de 1/4 de pulgada

Su principal característica es el pequeño tamaño del casete con cinta de 1/4 de pulgada de ancho (6.35mm). Posteriormente se lanzó la cinta Hi8, una versión mejorada muy valorada como video análogo para uso no profesional. Los formatos digitales que se identifican como DV, DVCAM, DVCAM, DVCPRO usan casete de 1/4 de pulgada de ancho, siendo muy popular en Colombia el casete de MiniDV.

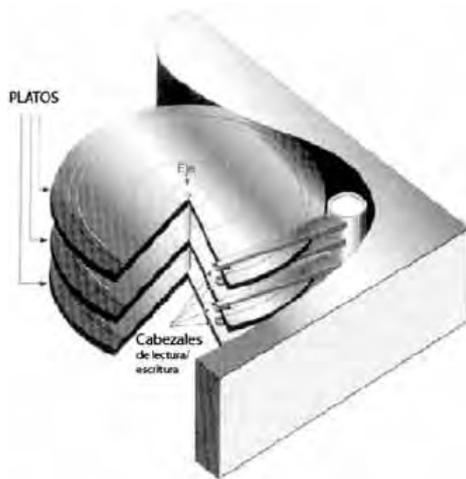
## 2) Los soportes magnéticos en discos flexibles y rotativos (estructura física)

### a. Discos flexibles

Los discos magnéticos flexibles o duros (*hard disk*) están asociados al uso del computador, son sistemas de almacenamiento y tratamiento de la información. Unos, los flexibles que conocemos como disquetes, son removibles y portátiles, los otros se encuentran fijos de forma permanente en el “hardware” del computador. Generalmente, se comete el error de identificar el disco duro con todos los componentes que van dentro de un computador como la board, la tarjeta de sonido y de video, y demás elementos que allí se encuentran, y no con la unidad específica de almacenamiento de información.

Los discos magnéticos rotatorios flexibles tienen una capacidad de almacenamiento que se mide en decenas de Kilo-bytes, usan un pigmento magnético de óxido metálico, y se conocen versiones de 3.0, 5.25 y 8 pulgadas. En la actualidad es obsoleto pero la versión estándar para los computadores era de 3 1/2 pulgadas.

### b. Disco duros



Los discos llamados duros o rígidos son compactos, y tienen mayor capacidad de almacenamiento que se mide en decenas de Mega-bytes. Se presentan como unidades herméticas en forma de cajas rectangulares con dos elementos muy diferenciados: la unidad de escritura y lectura, y el disco propiamente dicho.

La unidad lectura es una integración de componentes electrónicos y mecánicos que permite la grabación y recuperación de datos. El disco es una unidad de varios discos superpuestos en capas llamadas platos que graban y almacenan la información según el principio magnético.

Cada plato posee dos superficies magnéticas o caras, que a su vez se dividen en anillos concéntricos o pistas, que se subdividen en sectores. Los sectores son la unidad mínima de información donde se almacena y desde la cual se reproduce la información, y tienen una capacidad de almacenamiento de máximo 512 bytes de información en sus versiones más extendidas.

Como ya se anotó, intervienen en la grabación y reproducción de la información de un disco duro otros elementos mecánicos y electrónicos asociados a su funcionamiento, que son los cabezales de lectura y escritura. Cada cara o superficie magnética está asignada a un cabezal y el conjunto de cabezales se desplaza de forma lineal mediante un brazo mecánico desde el exterior hasta el interior de la acumulación superpuesta de platos, los cuales forman la estructura física del disco. De esta forma, el disco gira continuamente cuando el computador está encendido. En los discos flexibles este giro se produce cuando se efectúan los procesos de lectura o grabación. La operación de lectura o escritura en los discos duros pasa por los siguientes pasos: Los cabezales de lectura y escritura se desplazan hasta el sitio donde se grabaron o van a grabar los datos, esperan hasta que el primer dato que gira en los platos encuentre el lugar donde están los cabezales, y finalmente, leen o escriben el dato con el cabezal correspondiente.

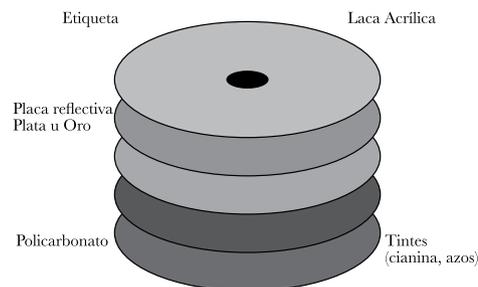
### 4.2.4 Los soportes ópticos

El disco óptico es un formato de almacenamiento de información digital. Está constituido por microláminas metálicas puestas en varias capas sobre una estructura de policarbonato transparente, recubierta por una capa de laca protectora que cubre toda la estructura, y finalmente, una etiqueta de identificación. Se consiguen en diámetros de 8 o 12 cm.

#### 1) Estructura física

La estructura de un disco óptico es un conjunto de microláminas superpuestas de origen metálico, aluminio en las versiones más económicas, oro y platino en las mejores, unidas en superposición en una estructura de policarbonato transparente.

Consta de varias capas: el soporte físico propiamente dicho que es una capa de policarbonato –algunos lo consideran plástico por la naturaleza del sustrato–; la capa que



permite la escritura y el borrado de información compuesta por estabilizantes metálicos y tintes como la cianina, la phthalocyanina y el azo; la capa reflectiva de oro o plata; la capa de laca para la protección y cobertura, y finalmente la etiqueta de identificación.

La lectura de información tiene una velocidad lineal constante que se hace mediante un haz de luz de rayo láser que se proyecta sobre la capa reflectante,

una estructura que contiene miles de surcos (*pits*) y planicies (*flat areas*) en un sólo milímetro, donde están contenidos los datos, que se reflejan sobre el prisma a través de dos fotodiodos.

## 2) Tipologías de los de soportes ópticos

Los medios ópticos hoy día utilizados para la lectura y grabación de información en formato digital se pueden encontrar en las siguientes modalidades:

### • CD (Compact Disk)

El disco compacto de audio, cuya grabación y lectura es posible gracias a un haz de luz láser, fue lanzado en 1980 por Sony y es el más popular para grabar e intercambiar archivos de audio y sobretodo de música. Fue uno de los primeros con capacidad de almacenamiento de 750 MB equivalentes a 74 minutos de audio.

### • Disco ROM (Read Only Memory)

El primer disco que se usó para contener señal de video y audio fue LVD (Laser Vision Disc) de doble cara y dimensión de 12 pulgadas. Fue remplazado por el DVD (Digital Versatile Disc). En su versión de disco compacto (CD-Rom) tradicional sirve sólo para la lectura de la información que contiene, es decir, no se puede grabar en él. La velocidad de acceso a los datos es en fracciones de segundos y recientemente, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE) incorporó como generalidad para referirse a este tipo de discos, el término “cederrón”.

### • Disco LVD (Laser Vision Disc)

Disco de 12 pulgadas de diámetro que almacena música e imágenes por sus dos caras, pero es totalmente obsoleto.

### • CD-W (Compact Disk-Writable)

Los discos que aparecen marcados así en su estuche plástico ergonómico, son de lectura y escritura, se puede grabar información una sola vez y son ideales para almacenar información definitiva. En los discos de lectura y re-escritura CD-RW (Compact Disk-Rewritable) se puede grabar información más de una vez.

### • DVD (Digital Video Disc)

Disco óptico de 12 cm de diámetro que contiene señales digitales de audio y video que fue presentado por primera vez en 1981 por Sony asociada con Philips.

#### 4.2.5 Los “soportes” digitales

Lo digital no es un soporte sino una manera, un formato, para codificar la información y guardarla en un soporte. El sonido se puede registrar de forma digital en el soporte fílmico, como ocurre, por ejemplo, en la actualidad cuando se aloja al lado de la banda de sonido analógica. Sin embargo, hasta ahora, los soportes de preferencia para la información digitalizada son la cinta magnética y el disco óptico. La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood hizo público, bajo el título *The Digital Dilemma* cuyos autores son Andy Maltz director del Consejo de Ciencia y Tecnología de la Academia y el experto en preservación Milt Shefter, un documento que aborda el dilema que plantean los formatos digitales. Ante la incapacidad del mercado tecnológico, el gran regulador, de encontrar o pactar un estándar universal de almacenamiento, toda la gestión digital tendrá que repetirse por lo menos cada cinco años, so pena de que los contenidos se “encripten”. Ésto, porque “los paquetes” (software) y el equipo (hardware) cambian de forma permanente y vuelven obsoletos los procesos y el equipamiento. “Si permitimos que la obsolescencia tecnológica se repita a sí misma, estamos atados a costos continuamente en aumento o, peor, a la incapacidad para salvar estos activos.”

Para estos autores los activos son las obras y registros audiovisuales, para citar otro de los dilemas que plantea el uso de los formatos digitales en este mismo texto *The Digital Dilemma*, (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Second printing February 2008), se informa que en Estados Unidos, almacenar de forma técnica y controlada un máster digital de una película de largometraje, de duración promedio es decir dos horas, cuesta al año unos 12.514 dólares. Calculan que actualmente, almacenar por un año los elementos de preservación de una misma película en soporte fotoquímico tradicional cuesta 1.059 dólares. El verdadero problema para los archivos es que ahora las matrices son híbridas y no se puede hacer nada: así se producen las películas en la actualidad. Pero el dilema continúa porque, aún así se exhiban las producciones recientes en soporte fílmico, de todas maneras se producen de forma híbrida (una parte puede ser en cine, otra en datos y otra en video o audio digital) y esto implica que deben ser tratadas como matrices de una misma obra en distintos soportes y formatos.

### 4.3 Reconocimiento e inspección física de los soportes audiovisuales

#### 4.3.1 Reconocimiento de los soportes fílmicos

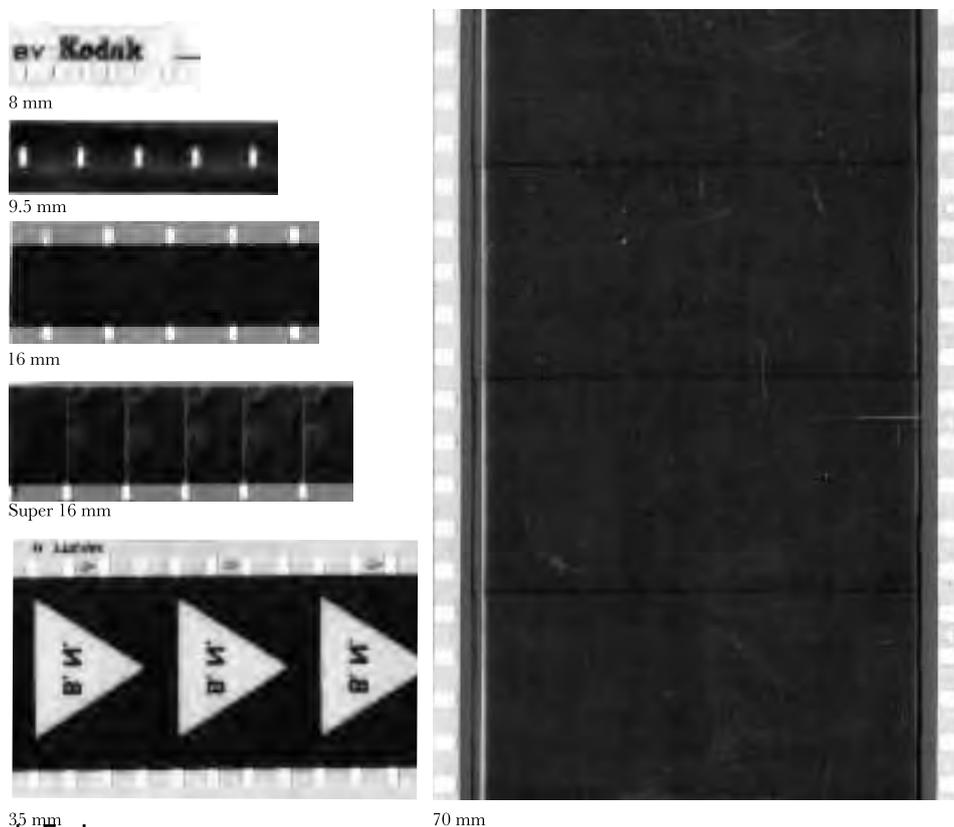
En Colombia se ha tenido acceso y se han utilizado materiales en soporte fotoquímico o fílmico en formatos clasificados en primera instancia, teniendo en cuenta el ancho de la cinta: de 35 mm, 16 mm, Super 16 mm, 9.5 mm, 8 mm y Super 8 mm, y otros formatos como el 70 mm o el Imax donde la cinta alcanza una dimensión de 210 mm de ancho.

##### 1) Identificación por tipo de base

Para identificar los materiales por su tipo de base, se pueden seguir procedimientos como:

##### a. Marcas en los bordes

Antes de desenrollar una cinta es necesario revisar los bordes de las perforaciones de los soportes fílmicos. Cuando son soportes en base de nitrato tienen impresa la palabra NITRATE cuando es un nitrato (Kodak marcaba las cintas Nitrato Film a lo largo de los bordes), y cuando son en acetato SAFETY FILM. Algunas veces entre las perforaciones se encuentra impresa la letra (S) lo cual indica que es un acetato. El poliéster no trae esas indicaciones, pero se puede identificar al tacto. También en los bordes de los rollos se puede identificar el tipo de emulsión y por lo tanto el año de fabricación del material.

**b. Fecha**

En los bordes de los rollos y en los empaques como las latas se puede obtener la primera información acerca del año el año de fabricación del tipo de emulsión, por los códigos usados por los fabricantes. Si al verificar técnicamente cada uno de los rollos, se observa que es una producción anterior a los años cincuenta, el soporte es un nitrato. Muchos negativos y copias positivas de películas de los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, en Latinoamérica, combinaban bases de nitrato y acetato, sin embargo se deben considerar como nitratos. También en los bordes se puede identificar la fecha de fabricación del tipo de película.

### c. Olor

La cinta cinematográfica tiene un olor a alcanfor, especialmente el diacetato de los años veinte a treinta del siglo xx, lo cual es indicativo de su propia naturaleza. En películas en nitrato tienen un olor característico cuando su deterioro ha comenzado. El nitrato huele a fruta o vegetal en descomposición en los primeros estados de putrefacción. El acetato huele a vinagre cuando empieza su descomposición, debe separarse inmediatamente del resto de rollos y colocarse en prioridad para almacenamiento más frío y señalarse para el proceso de duplicación. El poliéster es inodoro a menos que esté contaminado por alguna fuente externa.

### d. Tacto y apariencia

Son los procedimientos útiles para determinar el tipo de base de los soportes fílmicos, sobretodo en los materiales de poliéster que no traen ninguna marca. El poliéster se presenta más liso y uniforme. El nitrato es el más delgado, registra menos espesor al tacto y a la vista que el acetato.

## 2) Identificación por tipo de emulsión

Por observación directa y a simple vista es fácil establecer el tipo de emulsión donde se forma la imagen y por lo tanto saber si se trata de una película en blanco y negro o de color. De la misma manera, se puede identificar si la emulsión corresponde a un negativo o a una copia positiva. Se suelen encontrar varios tipos de materiales correspondientes a las diferentes etapas de producción de la obra o registro en soporte cinematográfico; hasta ahora los más convencionales son los materiales de rodaje, montaje y exhibición. Por eso los archivos audiovisuales pueden acopiar materiales fílmicos muy diversos. Algunos son posibles de evaluar e identificar con una inspección directa y no especializada como los que vamos a enumerar. Para otros su identificación es más compleja y requiere de equipos como mesa de luz, rebobinadoras sincronizadores y moviolas.

### a. Materiales en negativo

- Negativo combinado de imagen y sonido:

Se reconoce porque en la inspección técnica se encuentran numerosos empalmes presentes en cada uno de los cambios de plano, también presenta por los bordes, de las perforaciones, muescas y cortes especiales que sirven para indicar correcciones de luz. Además en el negativo la imagen no se puede ver claramente, pueden encontrarse partes que lo componen con diferentes marcas de película (Kodak, Agfa) y en los “leader” (fragmento de película en blanco que va al comienzo de cada rollo) se puede encontrar la abreviatura “neg” o la identificación completa del negativo. Finalmente, pero menos común, es encontrar en el segundo fotograma de cada plano un número consecutivo desde el uno hasta el infinito, que corresponde al orden en que se ensamblaron y pegaron los planos. El sonido se halla ubicado como una banda continua, a un solo lado, entre las perforaciones y los fotogramas.

- Registro de negativo de imagen:

Se reconoce por las mismas características ya enunciadas en el caso anterior y por la ausencia de la banda de sonido.

- Negativos de sonido:

Se reconocen por la ausencia de imágenes y en su lugar se presenta un área transparente. Sólo se observa la banda continua de sonido paralela a las perforaciones. El rollo tiene muy pocos empalmes y es de textura uniforme.

### b. Materiales en positivo

- Copias de exhibición con sonido óptico:

Son las copias estándar con imagen y sonido que se han obtenido a partir de los negativos. En ellas se pueden ver las imágenes de forma clara y apreciar la banda de sonido óptico impresa fotográficamente de manera continua a un solo lado entre los fotogramas y las perforaciones. Trae impresos letreros de principio y fin así como créditos de inicio con el título, nombres del equipo artístico y técnico. Puede presentar muchos empalmes, si ha sido proyectada muchas veces, pero cuando está nueva su acabado es continuo y uniforme.

- Registro de positivo de imagen:

Es una copia de trabajo o copión obtenido a partir del negativo de imagen ya montado que presenta una calidad deficiente en la definición de las imágenes.

- Registro de copias de exhibición silente:

Copia de exhibición que pertenece a una obra o registro silente en el cual no hay banda de sonido pues fue concebido sin él.

### c. Otros materiales provenientes de la producción y edición

Durante las diferentes etapas de rodaje, montaje y copia final de exhibición para un largometraje convencional en cine se utilizan los soportes fotoquímicos en varios estadios (revelado, positivado y copiado). Desde algunos es imposible reconstruir una obra o fragmento. Pero de algunas obras o documentos audiovisuales son lo único que queda además de las referencias impresas. Asociados a los soportes fotoquímicos en el proceso de producción de una obra o registro cinematográfico, se encuentran soportes de sonido como las emulsiones magnéticas en cinta y discos duros que, como ya se dijo, hacen de las labores de preservación y conservación de las producciones cinematográficas, un ejercicio que combina diferentes tipos de soportes.

- Descartes:

Cintas de cualquier material positivo o negativo y desechadas en la edición final.

- Sonido magnético:

Banda de sonido grabada sobre soporte magnético incorporado a una película cinematográfico en 35 mm o 16 mm se presenta como negativo o en copias positivas. Por lo tanto se puede encontrar una copia de exhibición con sonido magnético.

- Cinta magnética de 1/4 de pulgada:

Con un ancho de la cinta (6.35 mm). Es una base de poliéster revestida de varias capas de óxido férrico que sirve para grabar sonido y se presenta en rollos de carrete abierto de 12 y 18 cm de diámetro.

- Materiales provenientes del rodaje o producción:

Negativos, originales reversibles según rodaje, registros de diálogos en sonido directo y registros de sonido de referencia.

- Copión:

Copión de tomas no válidas, descartes de tomas válidas, tomas no utilizadas y segundas tomas, copión de montaje.

- Bandas y mezclas sincronizadas de sonido (magnéticas y ópticas):

Negativos de sonido y originales para copias con sonido magnético.

- Corte y montaje de negativo:

Negativos con tomas no válidas, tomas no utilizadas y segundas tomas, fragmentos descartados de tomas válidas.

- Tiraje de copias “cero” (de archivo):

Primera copia estándar, bandas de etalonage, y copia estándar final.

- Duplicados de negativos y positivos

- Doblaje de otras versiones de copias subtuladas y otros materiales:

Cortes de censura (negativos-positivos), pruebas de actores, vestuarios, decorados y materiales de presentación del tráiler.

La complejidad de los procesos asociados a la realización de una obra en soporte fotoquímico no tiene las mismas proporciones en los soportes magnéticos de formato analógico. El formato digital permite llevar a cabo procesos en soportes magnéticos y ópticos sin perder calidad bajo parámetros específicos y estándares de almacenamiento (*“data” en-line y off-line*).

### 3) Identificación por pietaje o metraje

Para identificar plenamente los pies es decir la longitud de un rollo de película se debe usar el cuentapiés o sincronizador que es un aparato que al enhebrar y pasar la cinta permite determinar en metros o pies el largo. Sin embargo se puede dar un valor aproximado atendiendo y midiendo con una regla el diámetro (ancho), de un rollo de los tamaños usuales los cuales van en 35mm desde 400 pies (18, 5 cm), 1000 pies (28 cm) y 2000 pies (38 cm).

#### 4.3.2 Reconocimiento e identificación física de los soportes magnéticos y ópticos

Los soportes magnéticos y ópticos se identifican a partir del reconocimiento de sus características externas, las cuales se han detallado en el aparte correspondiente a la estructura física y a los diversos tipos o modelos en que se presentan. Para identificación a simple vista, los empaques y etiquetas proveen la información acerca de la capacidad de almacenamiento y otras características que poseen. Sin embargo, una identificación total de sus cualidades sólo es posible cuando entran en funcionamiento con el equipo que permite su reproducción y lectura, en el caso de los discos duros, cuando se tienen los programas o aplicaciones informáticas para su procesamiento.

## 4.4 LA CONSERVACIÓN DE LOS SOPORTES AUDIOVISUALES

### 4.4.1 De los soportes filmicos

Los soportes fotoquímicos o filmicos utilizados antes de la aparición del poliéster están constituidos principalmente de materiales orgánicos, lo cual los hace susceptibles a los procesos de degradación. Tanto las películas en blanco y negro como las de color tienen como componente principal la gelatina, un material altamente higroscópico y elevada tendencia a absorber humedad de la atmósfera, lo cual genera reacciones químicas que conducen a la descomposición de las películas.

Estas reacciones químicas son de tipo autocatalítico irreversible. Es decir, una vez iniciado el proceso de deterioro se puede detener únicamente duplicando los materiales, pero no es posible revertir el proceso en el soporte original, y a mayor deterioro, mayor la velocidad de las reacciones químicas que lo producen.

#### 1) Humedad



Se ha comprobado que los soportes fotoquímicos son extraordinariamente sensibles a la humedad relativa. El agua es uno de sus componentes químicos y una

humedad relativa elevada daña las sustancias que conforman el material filmico provocando un reblandecimiento de la gelatina, que la vuelve vulnerable a los daños mecánicos y que puede producir la destrucción de la emulsión –y de la imagen– por hidrólisis (desdoblamiento químico por acción del agua). De otra parte, un grado de humedad demasiado bajo, puede producir deformaciones y roturas en la película y un desprendimiento de la capa de emulsión. La condición de humedad que permite proteger los materiales fotoquímicos y magnéticos es de 35% HR (humedad relativa).



## 2) Temperatura

De este modo, cuanto más elevada es la temperatura, más rápidos son los procesos de degradación química de los diferentes componentes de los soportes.

Procesos de descomposición comunes como el síndrome del vinagre y el ensombrecimiento de la imagen, son causados principalmente por altas temperaturas de almacenamiento. Las bajas temperaturas son siempre mejores para efectos de conservación. La condición de temperatura que permite proteger los materiales fotoquímicos y magnéticos es de un promedio que se establece entre 10° y 14° C, pero sin variaciones en este rango, es decir se debe estabilizar para evitar alteraciones en el soporte por oscilaciones en más de un grado.

## 3) Luz visible

La luz visible puede provocar daños de importancia si los materiales son expuestos durante largo tiempo. Este fenómeno también se produce con la luz ultravioleta, ya que sus efectos son acumulables y dependen de la intensidad y del tiempo de exposición.

## 4) La contaminación atmosférica

Los gases ácidos y sulfurosos (el nitrógeno y el dióxido de azufre), las partículas en suspensión, cenizas y hollines, generan la degradación del nitrato; los gases y partículas causan daño severo en los soportes filmicos.

Los gases oxidantes son producto de la utilización de combustibles fósiles (petróleo, carbón y sus derivados), presentes en el aire, pero también pueden ser el resultado de los procesos de degradación de soportes de nitrato. De estos gases oxidantes, el óxido de nitrógeno y el dióxido de nitrógeno son particularmente agresivos con los soportes fotoquímicos y atacan principalmente a los compuestos químicos con base de plata que están presentes en las emulsiones. Las partículas en suspensión, cenizas y hollines son también productos químicamente activos que pueden degradar las sustancias sobre las que se acumulan.

El deterioro de los soportes de nitrato pasa por cinco fases:

**Decoloración y desvanecimiento:** se produce una decoloración de la base y un desvanecimiento acusado de la imagen, que toma un color ambarino.

**Resquebrajamiento y adhesión:** La película se vuelve quebradiza y pegajosa, tendiendo a adherirse al envase o a otros negativos.

**Burbujas en la superficie y olor desagradable:** El soporte filmico se vuelve extremadamente pegajoso, mostrando burbujas en la superficie y emitiendo un olor desagradable.

**Se ablanda y adhiere; olor característico:** La película se ablanda y adhiere totalmente al envase que lo guarda; un fuerte y ácido olor delata por completo su deterioro.

**Desintegración:** Finalmente, el soporte se desintegra convirtiéndose en un polvo castaño oscuro.

Los materiales que se encuentren en la primera y segunda fase se pueden todavía copiar y deben ser aislados de otros materiales en su almacenamiento, mientras que los que se encuentran en la tercera y cuarta fase son absolutamente inutilizables.

Otra amenaza es el riesgo de incendio de negativos y copias en nitrato, si eventualmente no se alcanza en el aire detenido en los depósitos las concentraciones apropiadas de gases de nitrógeno. Un incendio, aparentemente por esta causa, destruyó gran parte del acervo de la cinemateca Mexicana en 1982, aunque hay archivos que mantienen nitratos altamente estables hace más de cien años.

El deterioro de negativos de diacetato y triacetato de celulosa

Una de las manifestaciones más características del deterioro de las películas de acetato de celulosa es el denominado “síndrome del vinagre”. Se trata de un proceso muy similar a

la degradación de los nitratos que, en el caso de las películas de acetato, sufren una descomposición química que tiene como resultado la producción de ácido acético, sustancia que puede ser detectada por su característico olor a vinagre. También aquí, como en el caso de los nitratos, los diacetatos y triacetatos se vuelven quebradizos. La base de la película puede desarrollar burbujas y cristales, pues los diacetatos y triacetatos forman ondulaciones como el resultado de la contracción de la base.



Las causas de tales deformaciones suelen estar vinculadas con la exposición de estos materiales a condiciones de humedad y temperatura inadecuadas. El deterioro del acetato de celulosa, como sucede

con el nitrato de celulosa, tiene una naturaleza autocatalítica; es decir, una vez que el deterioro ha comenzado, los productos de la degradación inducen a más deterioro y también a un aumento gradual de la velocidad de la reacción de descomposición. Se puede usar el papel tornasol que detecta la presencia y grado de ácido acético, para evaluar el grado de acidificación.

Al igual que en la degradación de los nitratos, los acetatos que muestran signos de deterioro deben ser convenientemente aislados para prevenir riesgos. No obstante, la película de acetato deteriorado, a diferencia de las películas de nitrato, no presenta riesgos de auto combustión. Paulatinamente estos materiales fueron sustituidos por el poliéster, un polímero de altísima estabilidad ante factores exógeno.

#### 4.4.2 De los soportes magnéticos

Al igual que en el caso de los soportes fotoquímicos, las amenazas de deterioro se derivan de factores físicos y químicos diversos, relacionados con las condiciones y el uso al que son sometidos estos soportes. El principal problema relacionado con la conservación de las cintas magnéticas radica en la estabilidad del aglutinante, es decir, el componente que mantiene unidas las partículas magnéticas al soporte plástico. Cuando las cintas se exponen a condiciones de humedad y temperatura inadecuadas, las distintas capas que las componen sufren procesos de contracción y expansión. Estas variaciones producen daños en la superficie magnética a veces irreparables y pueden romper el aglomerante y hacer que las partículas metálicas se desprendan de su base plástica.

Igualmente, las condiciones ambientales inadecuadas, principalmente, la temperatura y humedad, degradan el adhesivo como consecuencia de la hidrolización del poliuretano, su componente principal, volviéndolo pegajoso y haciendo imposible su lectura. De otra parte, un almacenamiento inapropiado, bajo condiciones de humedad excesiva, crea también problemas adicionales, como los relacionados con la proliferación de hongos, los cuales también causan severos daños en el aglomerante, provocando la destrucción del soporte y la contaminación de otros documentos magnéticos mediante la liberación de esporas.

En lo que respecta a los aparatos reproductores, asociados a estos soportes, es necesario someterlos a una limpieza y un mantenimiento habitual ya que el mal estado de los dispositivos está asociado al deterioro de la cinta.

Condiciones ambientales de almacenamiento:

Es necesario asegurar condiciones de almacenamiento apropiadas que eviten los cambios extremos de temperatura y humedad. Además se debe evitar la suciedad originada por las huellas digitales, polvo, cabezales sucios, etcétera.

Una alternativa diferente al almacenamiento de cintas en un entorno de humedad controlada consiste en almacenar cada unidad en bolsas de plástico de sellado rápido, tras someter las cintas a un proceso de desecación. También deben almacenarse verticalmente para evitar deformaciones, hacer copias de seguridad de cada unidad almacenada, comprobando su estado y rebobinarlas cada seis meses. Paralelamente, la iluminación debe ser controlada, manteniendo los soportes magnéticos en un entorno de oscuridad cuando no sean consultadas.

Finalmente, es necesario considerar también que, el número de copias de un original es otro factor a tener en cuenta para la conservación de la información original. Para la conservación de los originales se requiere la preservación de los equipos necesarios para su reproducción y copiado.

#### 4.4.3 De los soportes ópticos y formatos digitales

La información de texto, datos numéricos, imágenes, voz y video, proveniente de formatos digitales que se ha utilizado para la transmisión y almacenamiento, requiere de equipos electrónicos y programas, sometidos a un proceso de renovación permanente. Su principal problema, para efectos de conservación, es que existe la posibilidad de que no se encuentren disponibles a pesar de que recientemente hayan llegado al mercado.

Es difícil conservar los equipos de grabación y lectura si no hay repuestos disponibles no se podrán mantener y tampoco podrán utilizarse los sistemas operativos ni las aplicaciones informáticas necesarias sin personal especializado que sepa cómo utilizarlos.

Condiciones de conservación de los soportes ópticos:

Existe poca experiencia respecto a la estabilidad de los soportes ópticos. El calor, la humedad y el uso producen deterioro. Son soportes muy sensibles a la suciedad, y también se sabe de alteraciones físicas relacionadas con la pérdida de adhesión entre capas y la corrosión de las microláminas metálicas que sirven de soporte a la información.

Sin embargo, el principal problema no son los discos propiamente dichos, sino los equipos de reproducción. En los últimos veinte años se han desarrollado un sin número de tipos de discos y, en consecuencia, igual número de equipos de reproducción. Deben llevarse a cabo programas de duplicación lo que requiere el cambio de las máquinas reproductoras. Una consideración general, a este respecto, aconseja conservar los datos en más de un formato y en más de un tipo de soporte de almacenamiento incluso en formato analógico.

Ahora bien, las condiciones necesarias para garantizar la conservación de la información, en este tipo de soportes, son las siguientes: temperatura entre los 10°C a los 14°C y la humedad relativa 30 a 45 % HR, rangos que una vez estabilizados deben tener mínimas variaciones no mayores a un grado en los dos aspectos.

Otro factor de deterioro está en los contaminantes e impurezas contenidas en el aire, también las sustancias grasas procedentes de las huellas digitales durante su manipulación que pueden penetrar en los pequeños arañazos superficiales produciendo corrosión en las capas reflectivas donde se almacena la información. Los campos magnéticos también pueden afectar negativamente a los soportes tanto magnéticos como ópticos. Por esto, es preciso mantener alejados estos medios del área de influencia de aquellos aparatos eléctricos que produzcan este tipo de radiaciones magnéticas.

Por lo que hace a la iluminación, bien se trate de luz natural o artificial (fluorescente e incandescente), puede dañar los soportes ópticos.

#### 4.4.4 Identificación del estado de conservación de los soportes audiovisuales

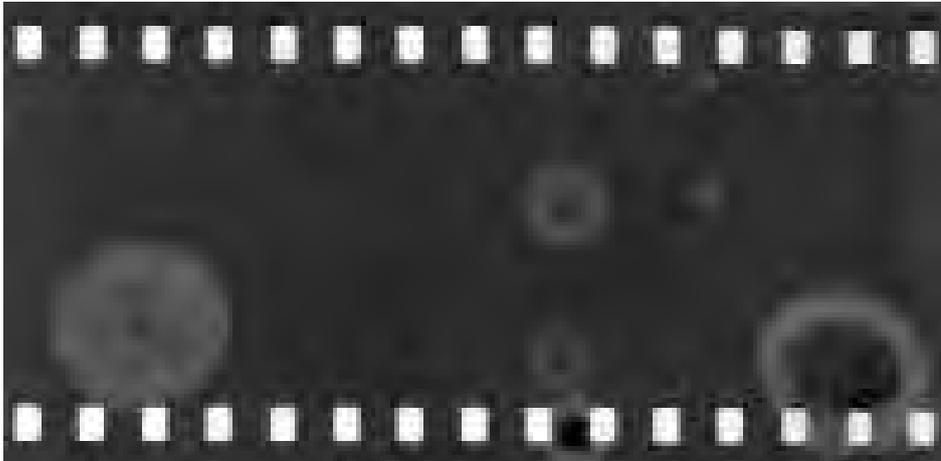
##### 1) De los soportes Fílmicos

Diversos factores determinan el grado de deterioro y conservación de los soportes audiovisuales, entre ellos los físicos que no sólo son los inherentes al material, sino los relativos al uso y manipulación que determinan roturas, daños en los tramos de las perforaciones, rayas y suciedad. Otros agentes pueden ser de tipo químico y biológico como el ablandamiento del soporte y hasta la descomposición en el caso de los nitratos y acetatos. La necesidad de un análisis detallado y profundo no deja de lado que de forma general se pueda observar y determinar el estado de los soportes cinematográficos.

El siguiente registro sobre las características perceptibles de los materiales es básico para su tratamiento y almacenamiento.

Estado	Características
1	Material sin daños físicos, ni químicos (nuevo).
2	Daños físicos y químicos sin gravedad y en poca cantidad.
3	Muchos daños: se presume pérdida de pietaje y se observan cambios por descomposición de la emulsión o la base: frágil para el uso
4	La película en nitrato presenta olor desagradable y la aparición de manchas y ampollas en la superficie. El material se vuelve blando y pegajoso. No se puede proyectar solo preservar.
4	La película en acetato presenta fuerte olor a vinagre, resquebrajamiento y reblandecimiento de la base. No se puede proyectar, sólo preservar, para su duplicación inmediata.
5	Evidente estado de deterioro físico y químico. Dar de baja.

Nota: la película con base de poliéster es de alta estabilidad química puede excitadora físicamente en sentido longitudinal.



Hongos

##### 2) De los soportes magnéticos y ópticos

De la misma forma que los soportes cinematográficos su conservación se deriva de factores físicos y químicos diversos, relacionados con las condiciones en que se almacenan y el uso al que son sometidos estos soportes. De forma general se han establecido los siguientes estados:

Estado	Características
1	Cinta magnética de acabado parejo, sin hongos a la vista. Nueva.
2	Presencia de polvillo blanco (esporas). Contaminación por hongos.
3	A lo anterior se agrega desprendimiento del recubrimiento metálico de la base plástica.
4	Degradación del adhesivo, el recubrimiento es pegajoso y la cinta está enrollada como un todo compacto y blanzuco.
5	Expele un olor nauseabundo y todos los aspectos aquí relacionados se notan agravados. Expurgar

Los dispositivos tecnológicos: proyectores de cine, reproductores de video, moviolas y demás equipos que posibilitan la revisión, reproducción y manipulación de los soportes audiovisuales hacen parte integral del archivo pues permiten conocer el contenido de los mismos y su estado de conservación, mantienen una relación de interdependencia, sin la cual los soportes (rollos en cine, casetes en video, entre otros) no pueden ser utilizados ni consultados. Por lo que estos equipos son el complemento, ya que determinan la preservación que se entiende como la conservación del acceso y uso de las obras y registros audiovisuales.



## 5. ASPECTOS ÉTICOS Y LEGALES DE LA GESTIÓN DE LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES

La gestión propia de los archivos audiovisuales presenta aspectos jurídicos diversos, lo que hace necesario plantear dos enfoques sobre este tema. En primer lugar, las consideraciones relacionadas con el concepto de archivo audiovisual propiamente dicho, los procesos y actividades que allí se ejecutan y el análisis de los instrumentos legales que permiten su actuar. En este aspecto se abordará la gestión propia de los archivos audiovisuales para determinar si este accionar, muchas veces silencioso, cuenta con los instrumentos legales necesarios o si se requiere la promulgación de disposiciones que posibiliten un mayor dinamismo de estas instituciones.

Otro enfoque, menos dinámico que el anterior, se refiere a la localización de los mandatos constitucionales, las leyes, decretos y demás disposiciones vigentes en el derecho colombiano que le puedan dar sustrato al trabajo de los archivos. Se trata de una mirada pragmática que permite revelar, entre otros aspectos, que en muchos casos el estricto cumplimiento de las leyes limita o restringe el campo de acción de los archivos, especialmente en lo referente a las disposiciones sobre derechos de autor. Estos enfoques permitirán, además del análisis de las leyes existentes, proponer conceptos adecuados para una eficaz labor de los archivos audiovisuales en Colombia.

No existe un modelo ni nacional ni internacionalmente aprobado de estructura normalizada de archivos audiovisuales y ésta depende en algún grado del tipo de institución y de los objetivos institucionales que se persigan. La experiencia enseña que la organización y estructura de los archivos audiovisuales deberá en lo posible comprender la gestión de las colecciones cinematográficas, la gestión de las grabaciones en video y la gestión de las grabaciones sonoras, procesos que se desarrollan a través de las siguientes tareas básicas: la preservación, la conservación y la puesta en servicio y acceso.

### 5.1 DISPOSICIONES ÉTICAS Y LEGALES DE LA PRESERVACIÓN

Como ya se ha mencionado la preservación es la suma de medidas y procedimientos necesarios para garantizar la accesibilidad permanente del patrimonio audiovisual e involucra los procesos de restauración y duplicado. Tratándose de las obras audiovisuales, cuando el soporte original ha pasado a ser inestable, se corre el peligro de perder la información y se bloquean futuras opciones, es indispensable emprender entonces el proceso de preservación mediante la restauración y duplicación.

Dado que es inevitable el envejecimiento y deterioro de los materiales audiovisuales, se requiere que los archivos depositarios de las obras, adopten la estrategia básica de reproducir para preservar. Aunque llevarla a cabo represente muchas dificultades en la obtención de recursos humanos, técnicos, legales y económicos, la preservación es una necesidad ineludible. En relación a la posibilidad de reproducir con fines de preservación, existen en la legislación colombiana algunas limitaciones y excepciones al derecho de autor, a las cuales se pueden acoger los archivos audiovisuales. La reproducción en forma individual de una obra que pertenezca a la colección permanente será libre, siempre y cuando no tenga ni directa ni indirectamente fines de lucro y se realice con el objeto de:

- Preservar o sustituir el ejemplar en caso de extravío.
- Por destrucción o inutilización del mismo.
- Otras excepciones son las que se refieren a la utilización de las obras audiovisuales con fines judiciales (como prueba dentro de un proceso) o la utilización en establecimientos educativos en actividades propias de la enseñanza, pero siempre sin fines lucrativos.

La importante tarea de rescatar los materiales audiovisuales que merecen ser incorporados a los acervos, incluye la investigación constante de la historia de la producción audiovisual en el país y la labor de persuasión a los poseedores de estos documentos sobre la importancia de la preservación de este frágil patrimonio en su poder.

El patrimonio documental audiovisual de Colombia se ha perdido o dispersado debido a muchas circunstancias históricas y personales de los realizadores o tenedores de las obras. La fragilidad de estos materiales hace que estén continuamente expuestos a las calamidades naturales, a los saqueos o al deterioro natural y gradual que muchas veces por negligencia o ignorancia de sus poseedores, no se almacenan o protegen debidamente. Muchas pérdidas también obedecen a la obsolescencia ocasionada en muchos casos por los imperativos comerciales de la tecnología utilizada para su transferencia y consulta. De cualquier manera, la formación de los fondos audiovisuales abarca diferentes procedimientos que se pueden resumir en los siguientes: selección, adquisición y recepción, legalización de entrada, y desección.

### 5.1.1 Selección

Lo ideal sería reunir y conservar sin discriminación alguna, pero desde el punto de vista práctico y económico resulta imposible. Se deben establecer criterios de selección: por ejemplo, dar prioridad a la producción nacional, calidad de los formatos, número de copias, o al estado de conservación. La responsabilidad de los archivos es enorme frente a estas decisiones, ya que puede que en el futuro no sea posible recuperar un material que en un momento dado no se consideró importante adquirir.

Es una actividad compleja que se realiza a través de procedimientos de inspección sistemática y sobre la cual debe basarse cualquier decisión relacionada con el almacenamiento, la preservación y puesta al servicio de los fondos audiovisuales.

### 5.1.2 Adquisición y recepción

Es el proceso práctico de recibo, que implica el acuerdo con los titulares de los derechos patrimoniales de las obras o sus tenedores, la legalización del recibo, el traslado, el examen de los soportes y el inventario. Existen varias formas mediante las cuales los archivos audiovisuales van conformando su acervo: a través del depósito legal, mediante contratos de cesión de derechos (temporal o definitiva), o a través de la producción propia del archivo.

Al momento del ingreso de materiales audiovisuales en rollos de películas, cintas magnéticas, casetes de video y audio, discos ópticos y similares, se debe indagar el mayor número de datos acerca de su procedencia, la calidad de la entrega, condiciones de uso, titularidad de los derechos de cada obra o registro, aspectos que son fundamentales para determinar las posibilidades de intervención y puesta en servicio de las obras. Estos datos se pueden consignar en una ficha que puede llamarse de identificación de cedentes la cual puede resultar muy útil para el inventario y posterior legalización de cada fondo audiovisual.

El diligenciamiento de las fichas de cedentes y de inventario de los materiales, que recogen los datos básicos sobre características del soporte y la titularidad de los derechos patrimoniales de las obras, se basa en primera instancia, en la información suministrada por el cedente o tenedor de la obra audiovisual. Es importante en el documento de recibo dejar constancia de este hecho, con el fin de liberar de cualquier responsabilidad al archivo, frente a terceros por apropiación indebida de los derechos patrimoniales o morales de las obras o disposición de materiales sin la debida autorización.

Es recomendable abstenerse de recibir materiales que por su avanzado estado de deterioro no sean susceptibles de conservación, para no poner en riesgo los materiales ya incorporados al acervo, dado el alto grado de contaminación que pueden generar. Sin embargo, cuando se tengan materiales en avanzado estado de descomposición que haga imposible su recuperación, es aconsejable, siempre de acuerdo con el titular de los derechos patrimoniales, dar de baja estos elementos y proceder a su destrucción controlada. En el recibo de materiales, también se puede limitar el número de copias de un mismo título, si se tienen dificultades de espacio para su almacenamiento o está definida como política de recibo de materiales.

Las particularidades relacionadas con el recibo de los materiales o políticas establecidas con este fin, las debe establecer cada archivo teniendo en cuenta sus características específicas como el servicio que ofrece, políticas de la entidad, condiciones de almacenamiento, responsabilidad adquirida frente a los cedentes, entre otras y plasmarlo en un documento (reglamento de recibo) que debe ser conocido por los cedentes al momento de la entrega y preferiblemente hacer parte del documento de legalización o contrato establecido con el cedente de la obra.

### 5.1.3 Legalización de las adquisiciones

Los archivos audiovisuales, en cumplimiento de sus objetivos de preservación y divulgación de las obras, deben incorporar a sus acervos los materiales audiovisuales, siempre con arreglo a lo establecido en la legislación nacional vigente sobre derechos de autor. A menos que se trate de obras audiovisuales que se encuentren en dominio público, es decir, aquellas obras en las cuales se ha extinguido el término (plazo) de protección de los derechos, caso en el cual puede ser explotada por cualquier persona, siempre se requiere la autorización expresa del titular de los derechos para la reproducción, transformación y comunicación pública de las obras.

Teniendo en cuenta los aspectos mencionados anteriormente, es recomendable al momento de recibir los materiales que se decidan incorporar al archivo, diligenciar la ficha de cedentes, posteriormente la ficha de inventario y proceder a legalizar la entrega con el tenedor de la obra (solamente con fines de conservación) o con el titular de los derechos, mediante un documento de cesión temporal o definitiva de los derechos patrimoniales de autor. Esto con el fin de que el archivo obtenga la autorización para su divulgación y no tramitar para cada utilización un permiso o autorización de uso.

Todo autor o propietario de los derechos de autor sobre una obra audiovisual, puede ceder de manera gratuita u onerosa, total o parcial, sus correspondientes derechos, en ejercicio de la libertad que tiene de disponer de sus bienes, incluidos los intelectuales.

Existe algún grado de dificultad para los archivos en el esclarecimiento de la titularidad de las obras. Cuando los materiales recibidos son de reciente producción la titularidad de los derechos está plenamente esclarecida y no se presentan mayores complicaciones en este tema, pero a medida que se retrocede en el tiempo, más confusa se vuelve la situación. Los derechos a veces se venden y revenden o las productoras se disuelven, o los productores de las obras fallecen y dejan en manos de otras personas la administración de sus activos y va aumentando la dificultad para establecer la titularidad actual de los derechos. Se requiere entonces una labor de investigación permanente para esclarecer la titularidad de las obras incorporadas al acervo.

En relación con los materiales recopilados, que ya hacen parte del archivo audiovisual y sobre los cuales no existe el documento de legalización de la entrega, que además pueden presentar muy diversas procedencias, es necesario primero, como ya se anotó, investigar en diferentes fuentes y recoger la mayor información posible. No obstante, se encontrarán materiales, en general los más antiguos como los materiales en nitrato, en estado de «orfandad». Se recomienda en estos casos, hasta donde sea posible, establecer quién es el titular de los derechos patrimoniales (productor), si éstos derechos están vigentes y tratar de legalizar su entrega a través de la suscripción de los respectivos contratos con los productores o causahabientes, para su incorporación plena al acervo.

Existen varias modalidades a través de las cuales los archivos audiovisuales pueden incorporar y legalizar la entrega de materiales audiovisuales a sus colecciones. Las modalidades y condiciones se deben pactar con los titulares o tenedores que deciden entregar sus obras. Si se trata de adquisiciones de manera temporal para su uso y explotación por un término, se puede legalizar a través de contratos de cesión temporal de derechos patrimoniales, cesión que puede ser gratuita u onerosa, de manera exclusiva o no (solamente al archivo), condicionada o no a ciertas utilidades (para divulgación con fines culturales o educativos solamente). Al vencimiento del plazo, las obras audiovisuales deben ser devueltas a sus titulares (cedentes) y cesan los derechos adquiridos por el archivo.



Si el titular de los derechos patrimoniales de la obra audiovisual manifiesta la intención de transferir de manera definitiva los derechos al archivo, se debe plasmar esta voluntad en un documento de cesión definitiva de los mismos. Esta cesión puede estar condicionada al uso de las obras audiovisuales solamente con fines consultivos y didácticos, para que las obras sean objeto de consulta, difusión, preservación y reutilización parcial de imágenes conforme con la legislación vigente sobre derechos de autor.

En muchas ocasiones los archivos, en desarrollo de su misión de ubicar obras para ser incorporadas a sus acervos, importantes por su contenido cultural o patrimonial, tiene en sus inventarios materiales audiovisuales de los cuales no es posible establecer la titularidad de los derechos patrimoniales de estas producciones, porque fueron entregadas por tenedores de las mismas o terceros con fines exclusivos de preservación. En estos casos es recomendable disponerlas solamente para la consulta en sala. Para los materiales extranjeros, se debe establecer la información sobre producción y titularidad de derechos y solicitar los permisos con el fin de posibilitar el uso. En caso contrario, solamente se tendrán disponibles para consulta dentro del archivo. Por las razones anteriores, es preciso establecer normas claras para los archivos, entre otras, las que abarquen situaciones en las que el derecho de autor o patrimoniales no son conocidos y por lo tanto no es posible establecer un contrato.

Es importante tener en cuenta que la cesión de derechos patrimoniales es un acto jurídico que por ley tiene establecida cierta formalidad, consistente en elevar a escritura pública o documento reconocido ante notario público. La ausencia de esta formalidad invalida su contenido.

#### 5.1.4 Deselección

La deselección es la remoción de los materiales del archivo. Obedece a ulteriores circunstancias, por inclusión de cambios en las políticas de selección, por ejemplo, limitación al número de copias, o por avanzado deterioro, que hace imposible su recuperación o la obtención de mejores copias de una obra. Por motivos éticos y legales se debe consultar siempre con los depositantes para hacerlo de manera concertada. Tampoco sería ni ético ni legal la venta de copias de títulos, por la simple razón de disponer de un gran número de un mismo título, sin el consentimiento o la aprobación de los titulares de los derechos patrimoniales de las obras.

Existen dos formas de destrucción de las obras audiovisuales: la destrucción involuntaria, que se trata de combatir mediante el establecimiento de normas técnicas, y la destrucción voluntaria. No existe una disposición relativa a estas dos formas de destrucción.

## 5.2 DISPOSICIONES ÉTICAS Y LEGALES DE LA CONSERVACIÓN

Hasta que no se desarrollen soportes aptos para resistir el paso del tiempo, la conservación de los originales en las mejores condiciones y durante todo el tiempo que sea necesario, es la única política que puede asegurar la supervivencia del patrimonio cultural audiovisual. Los archivos audiovisuales en desarrollo de su objetivo institucional, deben disponer de todos los medios a su alcance, mediante la aplicación de prácticas de buena gestión y vigilancia, para proteger la integridad de las obras originales con el propósito de lograr satisfacer la demanda de acceso a las futuras generaciones.

Para conservar es necesario disponer de depósitos o almacenes que reúnan las condiciones de temperatura, humedad, estabilidad y limpieza adecuadas para la conservación de cada tipo de material. Las condiciones de conservación no son unificadas para todos los tipos de materiales y es aquí donde la clasificación de los materiales juega un papel importante. De otra parte, las obras deberán, en lo posible, ser conservadas en su forma original y completa, es decir, en la forma en que fueron difundidas al público, o consideradas como completas por su autor.

Sin embargo, a pesar de que los archivos dispongan de todos los medios a su alcance para lograr los objetivos propuestos en materia de conservación, dada la fragilidad de los materiales audiovisuales, siempre habrá casos en los cuales sea imposible mantener las obras en perfecto

estado de conservación ya que su deterioro se inicia desde su salida del laboratorio o de las máquinas reproductoras, o se genera por el simple paso del tiempo. En este caso el archivo no responderá ni siquiera por la culpa leve de que trata el Código Civil Colombiano en su artículo 63, que es la falta de aquella diligencia y cuidado que los hombres emplean ordinariamente en sus negocios propios, es decir, aquella que tienen los que administran un negocio como un buen padre de familia.

Las obras audiovisuales como obras artísticas que son, se deben proteger independientemente de su calidad, mérito o destinación. Esta afirmación es de gran importancia para los archivos audiovisuales que no deben hacer distinción por contenido o calidad artística, como únicos elementos para determinar el recibo e incorporación a su acervo; lo contrario sería incurrir en una arbitrariedad.

### 5.2.1 Reproducción con fines de conservación

Los archivos estarán facultados para efectuar una reproducción de la obra que se encuentre ya en su colección y de la cual no exista otra copia disponible, con fines de seguridad, de conservación de la copia para el archivo, o de reemplazo de copias o grabaciones dañadas, deterioradas o extraviadas. Esta reproducción no constituirá una infracción al derecho de autor, teniendo en cuenta el objetivo de la reproducción y porque no conlleva fines de lucro, sino de conservación y preservación de la misma.

La única norma internacional vinculante directamente relacionada con la conservación de los materiales audiovisuales se refiere a las grabaciones efímeras: el artículo 11 del Convenio de Berna dispone que las legislaciones nacionales podrán autorizar a las organizaciones de radiodifusión a efectuar grabaciones efímeras en sus propios servicios y para sus propias difusiones, sin consentimiento del autor.

Las grabaciones efímeras son aquellas en las cuales el organismo de radiodifusión está obligado a destruir en un tiempo prudencial. Cuando se trata de emisiones en diferido, el organismo de radiodifusión podrá grabar primero dicha emisión sin que para ello deba pedir autorización.

De otra parte, los archivos audiovisuales tienen la responsabilidad de salvaguardar y conservar las obras en dominio público (no protegidas por el derecho de autor) producidas en su territorio, caso para el cual debe utilizar continuamente los procesos de copiado.

Con frecuencia los archivos necesitan efectuar una copia de las obras antes de utilizarlas o exhibirlas, por motivos de seguridad. Desde el punto de vista de archivo, es necesario conservar todos los materiales en dos copias: una con fines de preservación y otra para divulgación y consulta. Por consiguiente, el archivo no puede dar cumplimiento a sus objetivos institucionales sin gozar del derecho a efectuar una reproducción limitada.

Un aspecto ético de los archivos audiovisuales a tener en cuenta en los procesos de copiado es el de evitar presentar las obras reproducidas en forma que atenten gravemente contra la integridad de las mismas, es decir, ejemplares para exhibición de copias incompletas sin la debida justificación, o en mal estado de conservación.

### 5.2.2 Puesta en servicio y acceso

El acceso permanente es el objetivo de la preservación. Sin el acceso, la preservación no tiene sentido. La posibilidad de permitir el acceso al acervo de un archivo supone el previo e indispensable conocimiento de las características de los materiales que lo constituyen, mediante el desarrollo de los procesos de inventario, clasificación y catalogación. Los archivos audiovisuales deben tener la oportunidad de dar vida a sus fondos documentales mediante el fomento de su utilización con diversos fines como la investigación, la educación, la promoción de la cultura o como fuente de ingresos.

Los archivos audiovisuales deben operar en el ámbito del derecho constitucional y la legislación sobre derechos de autor. En principio, el acceso a las colecciones se considera un derecho público y una necesidad que debe ser respondida de manera libre y equitativa. Pero de otra parte, los

archivos no están facultados para divulgar públicamente fondos de su acervo, sin contar previamente con el consentimiento del titular de los derechos de autor que corresponda. En consecuencia el acceso debe ser limitado. Estas limitaciones son exclusivamente de orden técnico y legal. En el caso del derecho de autor, las leyes nacionales no contienen de manera expresa el derecho de consultar y copiar imágenes en movimiento con fines de investigación y de conservación. Se carece de una legislación relativa al funcionamiento de los archivos audiovisuales, ya que se poseen elementos legislativos muy escasos y dispersos, que se aplican de forma derivada y a menudo inadecuada a los materiales audiovisuales.

En virtud de lo anterior, los archivos audiovisuales requieren de un cuerpo de normas claras y precisas que tengan una base sólida y coherente respecto del derecho de acceso a sus colecciones, ya que en muchas ocasiones las actividades de divulgación, conservación y preservación se ven limitadas por los imperativos legales de los titulares de las producciones audiovisuales, en perjuicio de la investigación, el conocimiento y el fomento de la cultura.

Un archivo audiovisual no puede ser comparado con una biblioteca o un museo; su función de conservación exige, por ejemplo, normas para la limitación de acceso a los materiales. Se debe evitar, por ejemplo, poner en riesgo la conservación a largo plazo de un material único, solamente por satisfacer la demanda de acceso.

### 5.2.3 Servicio de venta y reproducción de imágenes

Teniendo como fundamento las consideraciones sobre derechos de autor, los archivos pueden autorizar los diferentes usos de los materiales de su acervo a los usuarios de sus servicios, siempre y cuando estén legalmente autorizados para ello por los titulares o cedentes de las obras, es decir sean los titulares o causahabientes de los derechos de utilización.

La autorización de uso de imágenes con diferentes objetivos como la investigación, apoyo a trabajos académicos o la realización de nuevas producciones audiovisuales, que requieren el uso de imágenes de archivo, debe realizarla el archivo mediante autorización escrita, donde el uso autorizado sea claro, expreso y específico, conforme a lo dispuesto en los artículos 76 y 77 de la Ley 23 de 1982 sobre derechos de autor. Deben hacer parte de la autorización, de manera clara y precisa, las condiciones de uso como plazo, exclusividad si así se acuerda, medios de exhibición (cine, televisión) y el territorio (solamente para un país o región, o todo el mundo), así como estar claramente identificado el material audiovisual objeto de la autorización.

Los archivos deberían tener la posibilidad de prestar grabaciones a instituciones de índole estrictamente no comercial, instituciones culturales, de enseñanza e investigación, así como el intercambio de materiales de sus acervos entre archivos o entidades homólogas, estableciendo un sistema de préstamo entre archivos.

## 5.3 INSTRUMENTOS JURÍDICOS PARA EL USO Y ACCESO DE LOS FONDOS DE LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES

Diversas son las disposiciones tanto del orden supranacional como local que promueven, apoyan y en muchos casos obligan a la preservación y conservación del patrimonio audiovisual. Colombia está determinada por la Ley General de Cultura que se promulgó en el año de 1997 en cumplimiento de lo dispuesto en la Constitución Política que rige a partir de 1991. Sin embargo, otras disposiciones legales que provienen de la tradición impuesta para bienes culturales como materiales bibliográficos también afectan y se aplican para los acervos de imágenes en movimiento. Por lo tanto, a continuación se presenta un breve compendio de la legislación actual que se aplica a las obras y registros audiovisuales en el territorio colombiano.

### 5.3.1 Derechos de autor

Las creaciones intelectuales, como las obras literarias y artísticas, entre las que se cuentan las obras audiovisuales, están protegidas por una disciplina de la propiedad intelectual que es el derecho de autor. Complementario a este derecho se encuentran los derechos conexos, afines al derecho de autor que protegen a otros participantes de la difusión de las obras como son los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas (productores de discos) y los organismos de radiodifusión (radio y televisión), que aunque no son autores tienen una importante participación en la divulgación de las obras.

### 5.3.2 La obra audiovisual

De acuerdo con la legislación colombiana sobre la materia, la obra audiovisual se define como toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, destinada a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación de imagen y sonido, independientemente de las características del soporte material que la contiene. Este concepto abarca a las obras cinematográficas, la televisión, los videogramas o cualquier producción análoga.

La obra audiovisual es considerada por la legislación colombiana como una obra original, es decir, no tiene relación de dependencia con otra obra existente. Si se le diera el tratamiento de obra colectiva o en colaboración, se dificultaría su explotación conjunta que exigiría el consentimiento de todos los participantes.

### 5.3.3 El productor audiovisual

Es la persona natural o jurídica que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la producción de la obra y es económicamente responsable de los contratos de todas las personas y entidades que intervienen en la realización de la misma.

El productor tiene los siguientes derechos:

Derecho de reproducción: facultad para autorizar o prohibir la realización de copias por cualquier medio conocido o por conocer.

Derecho de distribución: cualquier medio de distribución al público como vender o alquilar los ejemplares de la obra, obteniendo un beneficio económico por ello.

Derecho de transformación: facultad para autorizar a otro la modificación de la obra, a través de traducciones, compilaciones, adaptaciones, actualizaciones, revisiones o cualquier otra modificación de la obra.

Derecho de comunicación pública: a autorizar la realización de actos en los cuales una pluralidad de personas pueda tener acceso a toda o parte de la obra.

### 5.3.4 Los derechos patrimoniales

Salvo estipulación en contrario, la legislación colombiana reconoce los derechos de explotación o derechos patrimoniales a favor del productor audiovisual. Estos derechos tienen las siguientes características:

Son derechos exclusivos: solo el productor de la obra audiovisual o propietario puede autorizar la utilización o explotación económica de la obra por cualquier medio o procedimiento.

Son derechos transferibles: el derecho patrimonial sobre una obra puede ser transmitido o cedido a un tercero a título gratuito u oneroso y de manera total o parcial.

Son derechos renunciabiles: contrario al derecho moral, el productor audiovisual puede renunciar a los derechos patrimoniales lo que significa que cualquiera puede hacer uso de la obra sin necesidad de pagar ninguna retribución económica, pero respetando los derechos morales de la misma.

LA LEY DE CINE  
PARA TODOSLA LEY DE CINE  
PARA TODOSLA LEY DE CINE  
PARA TODOSLA LEY DE CINE  
PARA TODOS

Tienen duración limitada: en Colombia el derecho patrimonial se extingue ochenta años después de la muerte del autor de la obra. Cuando el titular de este derecho es una persona jurídica, entidad oficial o institución de derecho público, el plazo de protección no será inferior a cincuenta años, contados a partir de la divulgación de la obra (Decisión Andina 351 de 1993).

### 5.3.5 Los derechos patrimoniales del autor ó autores audiovisuales

La legislación colombiana sobre derechos de autor considera como autores al director o realizador, al guionista, el autor de la música, dibujantes, fotógrafos y demás intervinientes en la producción audiovisual, poseedores éstos de los derechos morales de la obra a los cuales no pueden renunciar en manera alguna y solo pueden recaer en cabeza de las personas. Las características del derecho moral son: a) no puede ser negociado, vendido, cedido o transferido. b) no se puede renunciar a él. c) es perpetuo, es decir, no tiene límite en el tiempo.

El autor ó autores tienen los siguientes derechos:

**Derecho de divulgación:** es decir la facultad de determinar cómo, cuándo y dónde publicará su obra.

**Derecho a la paternidad:** es decir, a que su nombre, seudónimo o cualquier otro signo aparezca en la obra, o si es su voluntad, a ocultar la paternidad de la obra bajo el anonimato.

**Derecho a la integridad:** o a oponerse a toda deformación, mutilación o transformación, cuando estos actos atenten contra su honor o reputación.

**Derecho al arrepentimiento:** el autor puede retirarla de circulación o suspender cualquier forma de utilización, pero deberá indemnizar previamente a terceros que resulten afectados por el ejercicio de esta facultad.

**Derecho de modificación:** antes o después de la circulación de la obra.

### 5.3.6 Las limitaciones y excepciones al derecho de autor aplicables a los archivos audiovisuales

Muchas legislaciones en el mundo contemplan excepciones o limitaciones al control absoluto sobre todas las formas de utilización de las obras del cual goza el autor o titular de los derechos patrimoniales de las obras literarias o artísticas, entre las cuales, como ya se anotó, están las obras audiovisuales. Lo anterior en razón al sano equilibrio entre el interés individual del propietario de la obra, que busca una retribución económica por el uso de éstas y la sociedad que requiere facilidades para el acceso a la información, la educación o el entretenimiento. Es por ello que la legislación contempla unas limitaciones o excepciones para que, dadas determinadas circunstancias, se puedan utilizar las obras sin necesidad de solicitar la autorización al titular de los derechos patrimoniales de las obras audiovisuales. Algunas de estas excepciones a las cuales se pueden acoger los archivos audiovisuales son:

#### 1) Derecho de cita

Es la facultad de transcribir textos o pasajes de una obra ajena, siempre y cuando esta transcripción no sea tan extensa que llegue a convertirse en plagio. Estas citas buscan solamente la ampliación, apoyo o sustentación de las ideas planteadas en donde el límite es el uso honrado. Un ejemplo sería en los archivos la utilización de imágenes o segmentos de obras audiovisuales ajenas, en producciones audiovisuales propias de los archivos con fines exclusivamente educativos, de promoción de actividades sin ánimo de lucro o impresos con fines de divulgación no comercial. Estas citas deben llenar ciertas condiciones: que la parte citada no se modifique, que quede subordinada al material principal y que se mencione la fuente.

## 2) Reproducciones con fines de archivo y conservación

Como se mencionó anteriormente, la reproducción, en forma individual, de una obra que pertenezca a la colección permanente de un archivo, será libre, siempre y cuando esta reproducción no tenga ni directa ni indirectamente fines de lucro y se realice con el objeto de reemplazar una copia deteriorada o extraviada. No debe considerarse que otorgar de manera expresa en la legislación algunos “privilegios” en este contexto a los archivos o instituciones oficialmente designadas para salvaguardar materiales audiovisuales, viola el principio de reproducción de las creaciones intelectuales como son las obras y registros audiovisuales.

## 3) Obras de dominio público

Una vez han vencido los plazos o términos de protección de los derechos patrimoniales, la obra entra en el dominio público y puede ser utilizada por cualquier persona, sin requerir de autorización, salvo el respeto al derecho moral. Debería establecerse la responsabilidad legal para los archivos de salvaguardar las obras audiovisuales en dominio público nacionales y la obligación de presentar estas obras en forma que no se atente gravemente contra el patrimonio cultural y la integridad de las mismas. Los archivos pueden cumplir un importante papel en la custodia y conservación de estas obras.

Los archivos pueden establecer tarifas para el uso o exhibición de las obras en dominio público, no con fundamento en los extinguidos derechos patrimoniales, sino en la inversión hecha en la conservación, duplicación, custodia y propiedad que tienen los archivos sobre el soporte material de las obras audiovisuales, pues en general se trata de ejemplares únicos sobre los cuales los archivos hacen inversiones cuantiosas para posibilitar su divulgación.

### 5.3.7 El establecimiento de políticas para la gestión documental

Una herramienta útil que permite obrar con ética y responsabilidad frente a la difícil tarea de los archivos audiovisuales como custodios del más frágil de los patrimonios como es el patrimonio audiovisual, es el establecimiento de políticas claras para cada uno de los complejos procesos que se llevan a cabo en los archivos audiovisuales.

Las políticas son explicaciones lógicas y convincentes de las posiciones, perspectivas y objetivos del archivo y sirven de orientación e imponen restricciones. Deben tener el suficiente nivel de detalle para evitar ambigüedades, pero suficiente sencillez y claridad para preparar directrices de aplicación dirigidas al personal de la institución.

Deben ser documentos públicos, resultado de investigaciones adecuadas y periódicas actualizaciones, para que sean prácticas y pertinentes. El archivo puede disponer políticas separadas para cada procedimiento y pueden ser consignadas en un solo documento normativo o reglamento.

Los archivos deben enmarcar su gestión en políticas, pero éstas deben estar articuladas y documentadas y tener además procedimientos conexos, de lo contrario se corre el riesgo de adoptar decisiones arbitrarias y contradictorias que no llevan aparejadas responsabilidades de cada uno de las personas que laboran en los archivos.

## 5.4 INSTRUMENTOS JURÍDICOS SOBRE PATRIMONIO AUDIOVISUAL COLOMBIANO

Las disposiciones legales en Colombia, en materia de protección al patrimonio audiovisual nacional son realmente de reciente creación. Durante el decenio de los ochenta, el Estado a través de la Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE expresó su interés en promover una política de protección al patrimonio audiovisual del país, convocando en 1984 un Comité Asesor para la recuperación del patrimonio fílmico nacional, iniciativa que trajo como resultado la creación en 1986 de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, entidad de participación mixta en la cual FOCINE, junto con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, como representantes del sector público y Cine Colombia, la Fundación Rómulo Lara y el Cine Club

de Colombia, como entidades privadas, contribuyeron como miembros fundadores a la creación de un archivo nacional audiovisual. A la liquidación de FOCINE en 1993, las políticas de conservación y preservación audiovisual implementadas por el Estado, continuaron desarrollándose a través del Ministerio de Comunicaciones y en 1997 éstas quedaron tácitamente derogadas con la expedición de la Ley 397 o Ley General de Cultura.

#### 5.4.1 Ley 182 de 1995

Denominada Ley Nacional de Televisión, por la cual se reglamenta el servicio de televisión, se formulan políticas para su desarrollo, se democratiza el acceso a éste y se conforma la Comisión Nacional de Televisión, entre otros.

Aunque este marco normativo no contempla aspectos directamente relacionados con la conservación y preservación con fines de archivo del patrimonio audiovisual de la televisión colombiana, en el literal g del artículo 48 dispone que “para efectos del control a cargo de la Comisión Nacional de Televisión, los operadores deberán mantener los archivos fílmicos de la programación y publicidad emitidos en los términos y condiciones que establezcan los reglamentos expedidos por la Comisión Nacional de Televisión.”

En el documento Lineamientos del Plan de Desarrollo de la Televisión 2010–2013, la Comisión Nacional de Televisión hace una “Revisión del Plan de Desarrollo de la Televisión 2004–2007 y destaca como actividad importante la suscripción de contratos desde 2006 con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano para el almacenamiento, inventario y catalogación de las colecciones audiovisuales de su archivo “(...)en desarrollo del proyecto de fomento integral a la televisión cultural y reconstrucción de la memoria histórica de la televisión colombiana”.

#### 5.4.2 Ley 397 de 1997

Esta ley reglamenta los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política colombiana, que hacen referencia a la obligación del Estado de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, a incluir en los planes de desarrollo económico y social el fomento a la ciencia y en general a la cultura y a determinar que el patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado. Mediante esta ley se crea el Ministerio de Cultura y se establece su estructura de la cual hace parte la Dirección de Cinematografía, se dictan normas sobre patrimonio cultural y se crean estímulos y fomento a la cultura. Es aquí donde se consagra por primera vez la obligación legal del Estado de conservar y preservar el patrimonio audiovisual nacional:

Artículo 12: Parágrafo: “El Gobierno nacional, a través del Ministerio de Cultura, velará por la recuperación, conservación y preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento.”

Artículo 40: “Importancia del cine para la sociedad. El Estado, a través del Ministerio de Cultura, de Desarrollo Económico y de Hacienda y Crédito Público, fomentará la conservación, preservación y divulgación, así como el desarrollo artístico y cultural de la cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional.”

Artículo 41: “Del aspecto industrial y artístico del cine. Para lograr el desarrollo armónico de nuestra cinematografía, el Ministerio de Cultura, en desarrollo de las políticas que trace, podrá otorgar:

“Estímulos especiales a la conservación y preservación de la memoria cinematográfica colombiana y aquella universal de particular valor cultural.”

Artículo 56: “Estímulos al patrimonio cultural de la Nación. Los propietarios de bienes muebles e inmuebles podrán deducir la totalidad de los gastos en que incurran para el mantenimiento y conservación de estos bienes, aunque no guarden relación con la actividad productora de renta.”

### 5.4.3 Decreto 358 de 2000

El 6 de marzo de 2000, luego de un proceso de concertación entre los diferentes agentes del sector cinematográfico, liderado por el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica y el aval de los ministerios de Cultura y Hacienda y Crédito Público, se expidió el llamado Decreto General de Cine, en desarrollo de la reglamentación de la Ley 397 de 1997, convirtiéndose en una de las más completas disposiciones en materia cinematográfica en el plano reglamentario.

En este decreto por primera vez se definen términos como cinematografía nacional, elementos de tiraje, copia de proyección y los elementos de la obra cinematográfica como son el objeto artístico y de lenguaje cinematográfico, las imágenes en movimiento, con o sin sonorización y un soporte material en el cual se fijan, terminología de gran importancia en materia de conservación y preservación.

El capítulo tercero del Decreto 358/2000 está dedicado en su totalidad al patrimonio colombiano de imágenes en movimiento. Allí se determina que el patrimonio de imágenes en movimiento hace parte del patrimonio cultural de la Nación, teniendo en cuenta que las obras audiovisuales son bienes de valor histórico con capacidad para integrarse en la memoria nacional y como fuente de investigación para la comprensión del pasado.

Se establece también el régimen aplicable a bienes de interés cultural integrantes del patrimonio de imágenes en movimiento, para proteger especialmente los elementos de tiraje. El Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía podrá declarar como bien de interés cultural las obras singulares, archivos o diversidad de obras en un mismo acto administrativo.

El capítulo cuarto de este decreto establece incentivos tributarios a la cinematografía nacional como la deducción del impuesto de renta por mantenimiento y conservación de las obras audiovisuales declaradas como bienes de interés cultural:

Artículo 21: “(...) los propietarios de obras audiovisuales nacionales declaradas de interés cultural, pueden deducir del impuesto de renta la totalidad de los gastos en que incurran para el mantenimiento y conservación de dichos bienes, aunque no guarden relación de causalidad con la actividad productora de renta.”

Entre los gastos sobre los cuales opera la deducción se encuentran la adquisición de insumos o equipos, la contratación de servicios especializados de preservación del soporte, tales como el almacenamiento en condiciones técnicamente requeridas, duplicación, restauración o acciones de intervención similares, siempre y cuando se acredite la relación directa y proporcional con la obra u obras declaradas como bienes de interés cultural y haya sido aprobado previamente por el Ministerio de Cultura el plan de conservación y mantenimiento respectivo.

### 5.4.4 Resolución 963 de 2001

El 22 de junio de 2001 el Ministerio de Cultura expidió la Resolución 963 mediante la cual se declaran como bienes de interés cultural las obras cinematográficas de largometraje que hayan tenido el reconocimiento o certificación como obra nacional, mediante acto emitido por el Ministerio de Comunicaciones o por el Ministerio de Cultura, así como aquellas que a partir de la vigencia de esta resolución tengan el reconocimiento en la forma prevista en las normas vigentes.

En este mismo acto administrativo el Ministerio de Cultura declaró como bienes de interés cultural un gran número de obras que actualmente hacen parte del acervo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

#### 5.4.5 Ley 594 de 2000

Denominada Ley General de Archivos, se expidió el 14 de julio de 2000 con el objeto de establecer las reglas y principios generales que regulan la función archivística del Estado, asegurar la adecuada conservación del patrimonio documental de la Nación del cual es depositaria la administración pública en sus diferentes niveles y las entidades privadas que cumplen funciones públicas. De otra parte se creó el *Sistema Nacional de Archivos* que busca la modernización y homogenización metodológica de la función archivística, propiciando la cooperación e integración de los archivos. Se establece en esta ley que el Archivo General de la Nación es la entidad que coordina y controla la actividad archivística de las entidades públicas y privadas que cumplan funciones públicas.

Esta ley ha sido parcialmente reglamentada a través del Decreto Nacional 4124 de 2004 por el cual se reglamenta el Sistema Nacional de Archivos y se dictan otras disposiciones relativas a los archivos privados. Sin embargo, no ha sido reglamentada la función archivística de los archivos audiovisuales como cuidadores del patrimonio de imágenes en movimiento. A partir de la reglamentación de esta ley en lo atinente a los archivos audiovisuales se podrá definir qué es un archivo audiovisual, su clasificación o categorización, normalización de procesos y en general dar un marco legal propio para estas instituciones, ya que por sus particularidades, como ya se anotó, no pueden ser comparadas con otras unidades de información como las bibliotecas o los museos.

#### 5.4.6 Ley 814 de 2003

También llamada Ley de Cine. Tiene como objetivo facilitar la producción de películas en Colombia y contribuir a convertirla gradualmente en una industria sostenible, mediante el establecimiento de dos mecanismos de fomento al cine nacional: la creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico que recibe los dineros recaudados a través de una cuota parafiscal que pagan los exhibidores, productores y distribuidores, por la exhibición de obras cinematográficas en el país y el otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos.

La ley creó incentivos de inversión y estableció mecanismos que tienen como fin promover y desarrollar el sector cinematográfico para dinamizar la producción, exhibición, distribución y conservación y preservación del patrimonio cinematográfico.

En lo atinente a la protección del patrimonio de imágenes en movimiento, esta ley en el artículo 2º. definiendo la expresión cinematografía nacional expresa: “(...)comprende para efectos de esta ley el conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización conservándolas, preservándolas y divulgándolas”.

En el Artículo 11 determina el destino de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y establece en el numeral 1 la creación de estímulos de que trata en el artículo 41 de la Ley 397/97, es decir estímulos especiales a la conservación y preservación de la memoria cinematográfica colombiana y aquella universal de particular valor cultural.

#### 5.4.7 Decreto 1717 de 2003

Por el cual a partir del 1º de enero de 2003 se incrementa en un 4% el impuesto de valor agregado IVA al servicio de la telefonía móvil, quedando en un 20%. El porcentaje de 4% incrementado será distribuido así: el 75% de ese 4% será incluido en el presupuesto de Coldeportes y girados de acuerdo con el Plan Anualizado Caja (PAC). El 25% restante de ese 4% hará parte del presupuesto de la entidad pública a la cual está adscrito Coldeportes y se girará a los departamentos y al Distrito Capital.

La distribución de estos recursos se hará atendiendo los sectores de deportes y cultura y de acuerdo con los lineamientos dados anualmente por el COMPE. El decreto consigna que el porcentaje destinado a cultura debe hacer énfasis en la apropiación del patrimonio cultural por parte de la comunidad como zonas arqueológicas, parques y reservas naturales, poblados de interés patrimonial y bienes de interés cultural.

#### 5.4.8 Depósito Legal

Es el acto de entregar cierto número de ejemplares de obras impresas, audiovisuales y fonogramas producidos en el país, o importados, en las entidades, cantidades y plazos fijados en la ley, para garantizar su conservación, guardar la memoria de la producción literaria, audiovisual y fonográfica y acrecentar el patrimonio cultural de la Nación.

El depósito legal en Colombia se implementó por primera vez mediante la Ley 1ª. del 26 de marzo de 1834 en la cual se determinó que los impresores de la Nueva Granada tenían la obligación de remitir a la biblioteca de la capital de la república, un ejemplar de todo escrito que se imprimiera en su imprenta tales como periódicos, libros, cuadernos, folletos, hojas sueltas o impresos de cualquier especie. Mucho tiempo después se promulgan disposiciones que cobijan a otras obras diferentes a las impresas.

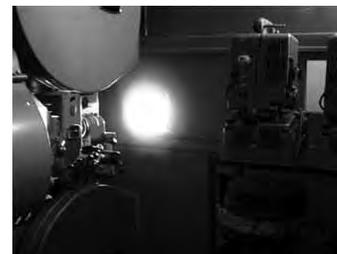
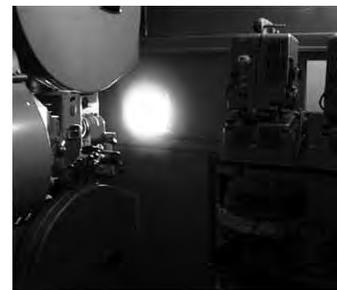
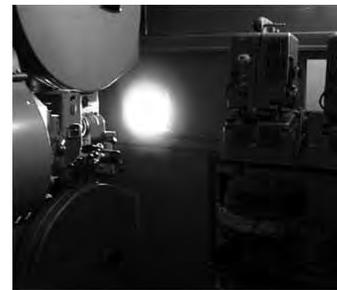
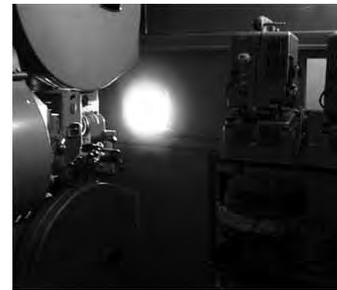
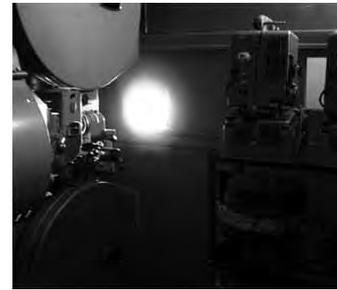
La Ley 44 de 1993 en el artículo séptimo incluye al productor de obras audiovisuales, junto con el editor, productor fonográfico y videograbador establecidos en el país, de toda obra impresa, obra audiovisual, fonograma o videograma, o el importador de libros, fonogramas o videogramas que circulen en Colombia, como las personas obligadas a cumplir con el depósito legal de las mismas, dentro de los siguientes sesenta días hábiles a su publicación, transmisión pública, reproducción o importación, ante las entidades y en la cantidad que posteriormente defina el gobierno nacional en el reglamento que se expida posteriormente para tal fin.

El 16 de marzo de 1995 el Presidente de la República expide el Decreto 460 por el cual se reglamenta el Registro Nacional de Derecho de Autor y se regula el Depósito Legal. Esta disposición determina las clases de obras (impresas, fonogramas, audiovisuales, soporte lógico o software, bases de datos) y determina que la Biblioteca Nacional de Colombia es la entidad responsable del Depósito Legal. Así mismo establece la cantidad de ejemplares a entregar para cada una de las obras.

La Biblioteca Nacional podrá mediante resolución motivada establecer exigencias especiales para algunas categorías de obras o producciones sujetas a Depósito Legal, ampliar o reducir el número de ejemplares a entregar, así como contratar con otras personas o entidades cuando sea necesario, por motivos de preservación y conservación, siempre y cuando no se le ocasione al depositante condiciones financieras o prácticas de difícil cumplimiento.

En el Decreto 2150 de 1995 por medio del cual se suprimen y reforman regulaciones, procedimientos o trámites innecesarios existentes en la administración pública, se determinó sustituir a la Dirección Nacional de Derechos de Autor, como la dependencia encargada de sancionar la omisión del Depósito Legal, por el Director de la Biblioteca Nacional. Será este último quien deberá hacer efectiva la multa, equivalente a diez veces el valor comercial de cada ejemplar no depositado.

El Depósito Legal para las obras cinematográficas nacionales se estableció de manera específica en el artículo 19 del Decreto 358 de 2000, donde se determina que el propietario de aquellas obras cinematográficas que hayan obtenido certificación de producto nacional, deben hacer el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional de Colombia o en la entidad especializada que mediante convenio se determine, en concordancia con lo previsto en el artículo 30 del Decreto 460 de 1995, mediante la entrega de uno de los elementos de tiraje (negativo, dupe-negativo, internegativo o interpositivo, o máster u original de obras producidas en soportes diferentes al cinematográfico), o de una copia en el soporte original, de excelentes condiciones técnicas.



El Depósito Legal de las obras cinematográficas nacionales comprende igualmente la entrega de carteles, fotografías, sinopsis, fichas técnicas, anuncios y comentarios de prensa de la película, por lo menos en la cantidad de un ejemplar cada uno y deberá hacerse dentro del término máximo de sesenta (60) días siguientes a su reproducción o comunicación pública de la obra audiovisual.

En desarrollo de las anteriores disposiciones el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional, en junio de 2008 establecieron conjuntamente con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano el procedimiento para el Depósito Legal de obras cinematográficas, que tiene como objetivo la conservación y preservación de las mismas. La obra cinematográfica (copia o elementos de tiraje), junto con el formulario debidamente diligenciado, serán recibidos por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, entidad que realizará la evaluación técnica de los materiales recibidos y confirmará el cumplimiento de los requisitos exigidos por la Biblioteca Nacional. Concluido el diagnóstico técnico la Fundación comunicará el resultado a la Biblioteca Nacional. En caso de cumplir a cabalidad con los requisitos exigidos, la Biblioteca Nacional expedirá el certificado de Depósito Legal y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se encargará del almacenamiento y custodia de la obra cinematográfica recibida.

Las disposiciones vigentes en materia de depósito legal en Colombia omiten aspectos como la propiedad de la copia que se entrega con tal objeto, es decir, no se aclara que la Biblioteca Nacional será la propietaria del soporte audiovisual y que esto no supone de ningún modo la transferencia de los derechos patrimoniales y de autor de las obras. Tampoco se determinan las condiciones de acceso a estos materiales, por ejemplo por parte del depositante que podría tener un acceso controlado para realizar copias a su cargo, pero realizadas solamente por la Biblioteca Nacional o la entidad especializada que esta autorice. Como la finalidad del depósito legal debe ser la salvaguardia del patrimonio cultural audiovisual del país, resulta muy razonable delimitar los casos en los cuales se reutilice el material.

De otra parte, como no es lo mismo entregar bajo la figura del depósito legal, un libro o una grabación musical que la copia de una obra audiovisual en su soporte original o los elementos de tiraje, por los costos que implica para el depositante, especialmente cuando se trata de obras cinematográficas, sería recomendable compartir con el Estado esta obligación que hoy tiene el depositante en cumplimiento de estas disposiciones.

#### **5.4.9 Ley 1185 de 2008 y decretos reglamentarios**

Esta disposición y las que a continuación se relacionan, son normas de reciente expedición, que modifican y adicionan la Ley 397 de 1997 o Ley General de Cultura, y la Ley 814 o Ley de Cine, reflejando los últimos avances del país en materia de gestión, protección y salvaguarda del patrimonio cultural nacional, del cual también hace parte el patrimonio nacional de imágenes en movimiento.

A través de la Ley 1185 de 2008, se modificó en forma integral el Título II de la Ley 397 de 1997, en materia de patrimonio cultural de la Nación. Estas modificaciones hacen relación a la ampliación de elementos que constituyen el patrimonio cultural de la Nación e incluye las manifestaciones inmateriales y los productos y representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana; determina también cómo está constituido el patrimonio arqueológico y señala al Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH- como la institución competente en el territorio nacional, respecto del manejo de este patrimonio.

De otra parte, establece el Sistema Nacional de Patrimonio Cultural de la Nación, constituido por el conjunto de instancias públicas de nivel nacional y territorial que ejercen competencias sobre el patrimonio cultural de la Nación. Dentro de este Sistema se encuentran el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural y los Consejos Departamentales y Distritales de Patrimonio Cultural. Dispone en el artículo 4o. que el Consejo de Monumentos Nacionales se denominará en adelante Consejo Nacional de Patrimonio Cultural y será el órgano encargado de asesorar al Gobierno Nacional en cuanto a la salvaguardia, protección y manejo del patrimonio cultural de la Nación.

Otro aspecto importante de este cuerpo normativo es la modificación del procedimiento para la declaratoria de bienes de interés cultural y el régimen especial de protección de estos bienes, estableciendo un plan especial de manejo y protección para los mismos.

En materia cinematográfica creó el Comité de Clasificación de Películas que aunque ya se establecía en el Decreto 358 de 2000, definió su integración, remuneración de sus miembros, funciones, término para clasificar las películas y las obligaciones para los exhibidores y las sanciones para los mismos por el incumplimiento a estas disposiciones.

Esta ley ha tenido desarrollo a través de los Decretos Reglamentarios No.1313 de 2008 en el cual se establece, entre otros aspectos, los relacionados con el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural y Consejos Departamentales y Distritales de Patrimonio Cultural, y el Decreto 3322 de 2008 por medio del cual se modifica el artículo 3o. del Decreto 1313 de 2008, mediante el cual se modifica el procedimiento para la elección del representante de las universidades al Consejo Nacional de Patrimonio.

### **1) Decreto No. 763 de 2009**

Disposición que reglamenta parcialmente las Leyes 814 de 2003 y 397 de 1997 en lo correspondiente al Patrimonio Cultural de la Nación de naturaleza material y al régimen especial de protección de los bienes de interés cultural. Aborda temas relacionados con el Sistema Nacional de Patrimonio Cultural de la Nación, los criterios de valoración para declarar bienes de interés cultural (BIC), declaratoria de los mismos, planes especiales de manejo y protección para bienes muebles e inmuebles, competencias para la formulación de planes especiales de manejo y protección, intervención de bienes de interés cultural, registro de profesionales para la supervisión de bienes de interés cultural, exportaciones temporales de estos bienes, patrimonio arqueológico, patrimonio de imágenes en movimiento, patrimonio archivístico y estímulos para la conservación y mantenimiento de bienes de interés cultural.

Respecto al patrimonio de imágenes en movimiento, este decreto dispone entre otros aspectos, que todo lo relacionado con el tratamiento del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, incluidas las declaratorias de las obras cinematográficas como bienes de interés cultural, la aplicación del régimen de manejo, protección, restricciones, estímulos, planes especiales de manejo y protección o planes de mantenimiento y conservación de toda clase de obras, se regirán con exclusividad por lo previsto en los artículos 14 a 23 del Decreto 358 de 2000.

### **2) Decreto No. 2941 de 2009**

Este decreto reglamenta parcialmente la Ley 397 de 1997 en lo correspondiente al Patrimonio Cultural de la Nación de naturaleza inmaterial. Se establece en esta disposición la creación de una *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial—LRPCI—*, que es el registro de información dirigido a aplicar un plan especial de salvaguardia a las manifestaciones que ingresen a dicho registro, determinando los ámbitos de cobertura, los criterios de valoración y el procedimiento para incluir manifestaciones culturales en este listado.

## 6. GLOSARIO

### **ANAMÓRFICO:**

formato de amplio campo visual, rectangular, más ancho que alto se conoce como formato panorámico de pantalla, que implicó un cambio en la manera de filmar y proyectar películas en cine. En el cine se le conoce con el nombre comercial de CinemaScope con que lo dio a conocer la 20th Century Fox a partir de los años cincuenta del siglo xx. En televisión a pesar de que no es siempre equivalente se le conoce con la relación de aspecto (ver) de 16:9 y resulta ser el más adecuado frente a la llegada de la televisión digital del tipo HD.

### **CÁMARA SUBJETIVA:**

Es una técnica de filmación que muestra el punto de vista de un personaje, de forma que el espectador se sienta como si él mismo estuviera viendo o haciendo las mismas cosas que el personaje. Es decir, la cámara hace las veces de los ojos del personaje.

### **CINERAMA:**

Es el nombre que recibió el proceso de filmación con tres cámaras y el de proyección con tres proyectores en 35 mm, sincronizados sobre una pantalla curva que dan como resultado imágenes panorámicas en movimiento.

### **CLAQUETA:**

Tablero que sirve para identificar cada toma de un rodaje cinematográfico (título de la película, director, director de fotografía, número de secuencia, plano y toma) que se pone delante de la cámara cuando comienza la grabación y recibe un golpe seco de una tira de madera accionada manualmente (clac). El golpe seco de sonido filmado permite luego, en el proceso de montaje y edición, sincronizar el sonido con la imagen con mayor facilidad. En la actualidad se usa una claqueta electrónica que sincroniza la imagen con un destello lumínico y el sonido con una señal sonora aguda.

### **COLECCIÓN:**

selección de un conjunto de documentos que se identifican por una procedencia común, un formato u otra característica que les confiere una categoría o atributo común.

### **CONSERVACIÓN:**

De acuerdo con la terminología utilizada en la presente publicación, la conservación hace referencia a los procedimientos que permiten el adecuado almacenamiento de los soportes y formatos que hacen parte de un archivo audiovisual.

### **CONSERVACIÓN CON FINES DE ACCESO:**

Procesos que son implementados para el almacenamiento de los soportes audiovisuales que están en tránsito y uso permanente, y que requieren un acceso inmediato. No necesitan condiciones ambientales específicas.

### **CONSERVACIÓN CON FINES DE ARCHIVO:**

Procesos que requieren de bóvedas específicamente diseñadas o acondicionadas para almacenar los soportes audiovisuales con el fin de extender la vida útil de los mismos, lo que implica mantener niveles sin variaciones de temperatura y humedad para lo cual se necesita implementar climatización asistida de forma electromecánica mediante la instalación de torres de enfriamiento y deshumidificadores. El acceso a estas áreas debe ser restringido, la calidad del aire debe tenerse en cuenta para lo cual se hace necesario instalar filtros que retengan la polución presente en él, así como mantener condiciones de oscuridad.

### **COPIÓN:**

Copia positiva en soporte fílmico procesada con a la intensidad de una sola luz que es utilizada para revisión de la calidad del rodaje y hacer correcciones de luz y color, para el montaje final y las copias definitivas. Por lo tanto, su procesamiento por parte del laboratorio es inmediatamente posterior a las escenas filmadas. En caso de llegar al archivo, es material de referencia para la información acerca de una película.

**CRÉDITO:**

Información textual al principio y final de una obra o documento audiovisual que menciona todos los datos de la realización. El equipo artístico y técnico así como nombres referidos a los lugares de realización, identificación de los laboratorios de revelado y postproducción y los apoyos institucionales recibidos, entre muchos otros que se enumeran.

**CUADRO:**

Puede entenderse como el espacio delimitado por los cuatro bordes de la pantalla o del visor de la cámara. En el proceso de edición, se entiende como un solo fotograma dentro de una sucesión de fotogramas en una obra o registro audiovisual.

**DECIBEL:**

Unidad de medida utilizada para indicar los cambios relativos en la intensidad de la señal o volumen del sonido.

**DISTANCIA MECÁNICA:**

Es la distancia variable que se obtiene con diferentes lentes objetivos sin tener que cambiar la cámara de lugar. Los lentes pueden ser del tipo gran angular (que amplían el campo visual) y los teleobjetivos (que lo acercan). Además de estos, existen otros que ofrecen distancia focal variable (zoom) es decir, permiten, en medio de una toma acercar o alejar la distancia del objeto.

**DOCUMENTAL:**

Para el pionero de este género, el escocés John Grierson (1898–1974), el documental es “un tratamiento creativo de la obra audiovisual con imágenes reales”, lo cual implica reconocer que en el acto de filmar la realidad, de todas maneras interviene la mirada del realizador, así como cierta dosis de manipulación. Desde el punto de vista narrativo se ha venido denominando, en los últimos tiempos “cine de no ficción” y se reconoce como un género de estilo híbrido en plena evolución que superó la óptica de la sola observación.

**DROPOUT (o pérdida de información):**

Pérdida momentánea de la señal de audio o video (o de las dos) a causa de una obstrucción en el cabezal de lectura debido a suciedad o defecto en la cinta, lo que causa un aumento en el espacio entre el cabezal y la cinta. También puede originarse por el desprendimiento del material magnético en la cinta. En video generalmente se nota como puntos o franjas blancas en el monitor.

**ENCUADRE:**

Constituye el marco de referencia (que se ve por el visor de la cámara) dentro del cual se sitúan los objetos que se quieren registrar con la cámara y con la perspectiva que se quiere captar. En la fotografía o en la película saldrán sólo los elementos seleccionados al encuadrar la realidad con la cámara.

**ESCENA:**

Son cada una de las partes (con unidad de espacio y de tiempo) que integran una secuencia. Cada escena puede estar conformada por uno o más planos.

**ETALONAJE:**

Proceso de ajuste mediante graduación de la luz de cada toma seleccionada, proveniente del montaje, que tiene el propósito de componer una calidad lumínica continua y pareja de una obra cinematográfica. Se utiliza el copión, primera copia positiva en borrador que se visiona por medio de la moviola.

**FONDOS:**

Grupo de documentos que posee un archivo que pertenece a un organismo o a una persona.

**FORMATO DE IMAGEN (relación de aspecto):**

Se denomina a la relación que hay entre los lados verticales y horizontales de la imagen. El formato de la imagen televisiva fue de 4:3. La televisión de actual tiene un formato de 16:9 que lo aproxima al predominante en el cine.

**FOTOGRAMA:**

cada una de las imágenes de una película fijadas en el soporte filmico.

**F.I.A.F.:**

Federación Internacional de Archivos Fílmicos.

**F.I.A.T.:**

Federación Internacional de Archivos de Televisión, traducción al español del nombre en francés *Fédération Internationale des Archives de Télévision (F.I.A.T.)*, y que en inglés se conoce como *International Federation of Television Archives (I.F.T.A.)*

**HIDRÓLISIS:**

Proceso químico en el cual se rompe un enlace químico del tipo poliéster en los polímeros usados como aglutinantes de la cinta magnética, debido a la reacción en presencia del exceso de humedad en el aire. La hidrólisis es una reacción reversible, sin embargo, una capa aglutinante degradada no recupera su integridad. Cuando el proceso de hidrólisis comienza, la cinta se ve débil perdiendo tensión, después se nota la presencia de un polvillo y finalmente se vuelve pegajosa y compacta. Como procedimiento de restauración temporal, se mantiene la cinta a una temperatura elevada por un lapso de tiempo para fortalecer su aglutinante y se copia un nuevo soporte de forma inmediata después del calentamiento.

**HIGROSCÓPICO:**

Es la capacidad de absorción en su superficie de la base plástica de un soporte filmico o magnético. Es posible verificar el coeficiente de expansión higroscópica de una cinta en su longitud a medida que absorbe agua al incrementarse la humedad relativa del ambiente.

**HUMEDAD RELATIVA (HR):**

cantidad de agua en el aire en relación con la cantidad máxima del agua que puede tener el aire a una temperatura dada.

**ICROM:**

Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (Roma).

**LEADER:**

Es un fragmento de película de color blanco que se usa para proteger el comienzo y final de cada rollo. Sirve como guía para enhebrar cada rollo tanto para la proyección como para los procesos de duplicación en las máquinas de copiado.

**LUBRICANTE:**

Componente añadido a la capa magnética de una cinta para disminuir la fricción entre los cabezales y la cinta.

**MONTAJE:**

Proceso de composición, posterior al rodaje de una obra o registro audiovisual, que consiste en organizar y unir planos y secuencias según una idea deliberada por parte del realizador. Para las obras en video se conoce como edición, aunque actualmente debido al carácter híbrido de los materiales provenientes del rodaje (cine y video; analógico y digital) se engloba bajo el término de postproducción.

**MOVIOLA:**

Es la mesa que se emplea para el montaje de la cinta filmica. El nombre “moviola” remite a una marca específica pero su uso generalizado lo convirtió en un término genérico. En los archivos audiovisuales permite la revisión y visionado del soporte filmico sin someterlo a la tensión ni al desgaste que supone su paso por un proyector convencional.

**NÚMERO BINARIO:**

Número que puede representarse usando sólo dos dígitos numéricos 0 y 1. Los números binarios son empleados por computadoras debido a que pueden fácilmente representarse y almacenarse por equipos que utilicen interruptores, campos magnéticos o polaridades de carga. Los estados encendido o apagado, norte o sur, positivo o negativo pueden representar fácilmente los unos (1) y ceros (0) de un número binario, respectivamente.

**PANORÁMICA:**

El movimiento que hace la cámara sobre su propio eje y que puede ser horizontal, vertical, circular o de barrido.

**PARTÍCULAS MAGNÉTICAS:**

Aquellas que se incorporan al aglutinante para formar la capa magnética de una cinta. El óxido de hierro, dióxido de cromo, ferrito de bario son algunas de las partículas metálicas usados en cintas magnéticas comerciales.

**PATRIMONIO INMATERIAL:**

Comprende las tradiciones y expresiones orales; prácticas sociales, rituales y fiestas, el conocimiento y prácticas sobre la naturaleza y el universo; y expresiones artísticas, entre otras, que continuamente se están recreando en los grupos sociales y que son transmitidos de una generación a otra.

**PATRIMONIO MATERIAL:**

Se caracteriza por tener un cuerpo físico que puede ser dimensionado y percibido sensorialmente.

**PISTA DE SONIDO:**

Es la banda lateral óptica o magnética impresa entre el fotograma y las perforaciones del soporte fílmico. Mediante el procedimiento óptico las ondas acústicas se transforman en ondas de luz cuyas diferentes intensidades se imprimen sobre la película, y mediante el método magnético, las señales sonoras se convierten en impulsos eléctricos impresos en una banda magnetizada.

**PLANO:**

Significa un tipo de encuadre determinado por el grado de aproximación de la cámara a la realidad que capta. Los planos lejanos tienen un alto valor descriptivo y se denominan plano general. Los planos cercanos aportan un valor expresivo y se les llama primer plano. El plano medio es entonces el que recoge una parte del objeto o realidad y permiten la fluidez en la narración audiovisual. Significa también unidad de toma o un conjunto de imágenes que se registran de forma continua desde que se aprieta el disparador de la cámara hasta que se vuelve a apretar para detener la grabación.

**PRESERVACIÓN:**

Conjunto de medidas y pasos necesarios para garantizar el acceso permanente al patrimonio documental, tal como lo define Ray Edmondson en Memoria del Mundo: Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental. Esta definición es la que sirve de base para detallar los procesos de que trata esta publicación.

**SECUENCIA:**

Una secuencia es un conjunto de tomas que tiene una unidad narrativa. Se dividen en escenas, que tienen una unidad de espacio y de tiempo.

**SÍNDROME DEL VINAGRE:**

Característica de la descomposición de la cinta magnética y fílmica con base de acetato. La presencia del ácido acético como subproducto de la reacción da a la cinta un olor parecido al vinagre, de ahí su nombre. Luego de iniciarse este síndrome los soportes de acetato se degradan a una tasa acelerada por la presencia del ácido acético que hace que el proceso sea autocatalítico.

**SMPTÉ:**

Siglas de la Sociedad estadounidense de Ingenieros de Cine y Televisión; en inglés Society of Motion Pictures and Television Engineers.

**SONIDO DIRECTO:**

Es el sonido tomado directamente del rodaje y no generado en estudio.

**SOPORTE:**

Es la unidad física independiente en que se almacena la información visual o sonora, por ejemplo, un disco, una cinta magnética o una cinta cinematográfica entre otros. Una única obra puede comprender uno o varios soportes y a veces un único soporte puede contener más de una obra.

**TOMA:**

Se denomina toma a la unidad de registro, desde que se aprieta el disparador de la cámara para empezar a registrar, hasta que se vuelve a apretar para detener la grabación o filmación.

**TRÁILER:**

Es una selección de imágenes y secuencias de los momentos más atrayentes de una obra cinematográfica. Su equivalente en español explica mejor su cometido: avance, y pretende motivar al espectador a que se apreste a ver el próximo estreno.

**TRANSCRIPCIÓN:**

Proceso de copiado de toda la información de una cinta a otra de igual o diferente formato. Cuando la información se copia a un formato diferente, los términos que se utilizan son cambio de formato y conversión. Se utiliza también el término migración para este mismo proceso. Estos vocablos no están normalizados en su uso, por lo tanto, se usan indiferentemente por parte de la comunidad de usuarios de los medios audiovisuales.

**TRANSFERENCIA:**

Generalmente se usa para indicar el copiado de la información de imágenes y sonido de un soporte fílmico a una cinta de video, bien sea por el proceso de telecine o mediante la grabación con una cámara de video desde una proyección convencional.

**TRANSPORTADOR DE CINTA:**

Mecanismo usado para guiar y mover la cinta a través del sistema de grabación y para hacerla pasar por los cabezales de grabación y lectura de la videograbadora. Consiste en un sistema de clavijas de guía de cinta (guide pins), cabrestante, rodillo y controladores de tensión.z

## 7. BIBLIOGRAFIA

A HANDBOOK FOR FILM ARCHIVES / Eileen Bowser y John Kuiper, Editor para la edición China Ray Jing. Taipei - Taiwan: Chinese Taipei Film Archive; International Federation of Film Archives FIAF, 1991. Chino. 198 p.; il. ISBN 957-99874-6-7

A HANDBOOK FOR FILM ARCHIVES / Eileen Bowser y John Kuiper. Bruselas - Bélgica: Fédération Internationale des Archives du Film FIAF, 1980. Inglés. 151 p.; il.

A HANDBOOK FOR FILM ARCHIVES / Eileen Bowser y John Kuiper. Bruselas - Bélgica: International Federation of Film Archives FIAF, 1991. Inglés. 194 p.; il. ISBN 0-8240-3533-X. Serie: Garland reference library of the humanites, 1281

ANÁLISIS Y ORGANIZACIÓN DE MATERIALES AUDIOVISUALES / Luis Eduardo Espinal Arenas. Armenia - Colombia: Universidad del Quindío, 1989. Español. 294 p.

ARCHIVAL MOVING IMAGE MATERIALS: A CATALOGUING MANUAL / Compilador: Wendy White-Hensen. Estados Unidos: Library of Congress ; Motion Picture ; Broadcasting and Recorded Sound Division, 1984. Inglés. 155 p. ISBN 0-8444-0478-0. Contiene glosario e índice

ARTE Y TECNICA DEL CINE AMATEUR / Pierre Boyer y Pierre Faveau. Barcelona - España, Noguer, 1952. Español. 428 p. Título original: Ciné: Almanach Prisma ; Traducción y notas: Domingo Giménez Botey

BIENES CULTURALES MUEBLES / MANUAL PARA EL CUIDADO DE OBJETOS CULTURALES / Coordinadora del manual: Beatriz Restrepo. Bogotá - Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 1998. Español. 116 p.; il. ISBN 958-8052-39-4. Contiene bibliografía y glosario

BOLETÍN CIDUCAL / Centro de Información y Documentación de la Unión de Cinematecas de América Latina. México D.F. - México. 1972: Nos 1 a 3; 1973: No 5; 1980: No 1; 1981: Nos 2, 3; 1982: No 4; 1984: No 5. Publicación periódica en español

CATALOGACAO DE FILMES NA CINEMATECA: SISTEMA BASICO / Cinemateca Brasileira; Departamento de Preservacao e Catalogacao de Filmes Cinemateca Brasileira. Sao Paulo - Brasil: Cinemateca Brasileira, 1984. Portugués. s.p.

CONSERVATION DES BANDES MAGNETIQUES ET DES FILMS CINEMATOGRAPHIQUES / Centre Technique de l'Union Européenne de Radiodiffusion UER. Bruselas - Bélgica: Centre Technique de l'Union Européenne de Radiodiffusion UER, 1974. Francés. 73 h.; il.

DECOLLEMENT DES FILMS SUR SUPPORT NITRATE ET ACETATE / Archive du Bois D'Arcy. París - Francia: Archive du Bois D'Arcy, 1981. Francés. 3 h.;

ISBD (NBM): DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA INTERNACIONAL NORMALIZADA PARA MATERIALES NO LIBRARIOS / Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios Y Bibliotecas. Madrid - España: ANABAD: Arcolibros, 1993. Español. 122 p.

DOSAGE DU THIOSULFATE RESIDUEL / Archive du Bois D'Arcy. París - Francia: Archive du Bois D'Arcy, 1985. Francés. 4 h.

EL CUIDADO DE LA PELICULA CINEMATOGRAFICA / Eastman Kodak Company. México D.F. - México: Eastman Kodak Company, 1983. Español. 118 p.; il. Contiene información sobre almacenamiento de películas

EL RESCATE DE UN CAMAROGRAFO: LAS IMAGENES PERDIDAS DE EUSTASIO MONTOYA / Fernando Del Moral González. México D.F. - México: Archivo General de la Nación de México; Arqueología Cinematográfica A. C., 1994. Español. 36 p.; il. ISBN 970-628-046-4

EVALUATING COMPUTER CATALOGUING SYSTEMS: A GUIDE FOR FILM ARCHIVISTS / Roger Smither. Bruselas - Bélgica: Fédération Internationale des Archives du Film FIAF, 1989. Inglés. 35 h. Contiene bibliografía e índice. Preparado por FIAF cataloguing commission

FIAF CLASSIFICATION SCHEME FOR LITERATURE ON FILME AND TELEVISION / Michael Moulds. Londres - Gran Bretaña, ASLIB, 1980. Inglés. 86 p.

FIAF CLASSIFICATION SCHEME FOR LITERATURE ON FILME AND TELEVISION / Karen Jones y Michael Moulds. Copenhagen - Dinamarca, FIAF, 1986. Inglés. s.p.

FILM CATALOGUING / International Federation of Film Archives FIAF; Cataloguing Commission, FIAF. Nueva York - Estados Unidos: International Federation of Film Archives FIAF, 1979. Inglés. 174 p.; il. ISBN 0-89102-076-4. Contiene bibliografía

FILM PRESERVATION 1993: A STUDY OF THE CURRENT STATE OF AMERICAN FILM PRESERVATION, REPORT OF THE LIBRARIAN OF CONGRESS. VOL 1 / Annette Melville, Scott Simmon. Washington - Estados Unidos: Library of Congress, 1993. Inglés. 64 p.; v. 1; 4 v. ISBN 0-8444-0803-4. Investigación realizada entre diciembre de 1992 y junio de 1993. Contiene información sobre almacenamiento de películas

FILM PRESERVATION 1993: A STUDY OF THE CURRENT STATE OF AMERICAN FILM PRESERVATION, REPORT OF THE LIBRARIAN OF CONGRESS. VOL 2-3 HEARING / Library of Congress; National Film Preservation Board of the Library of Congress. Washington - Estados Unidos: Library of Congress, 1993. Inglés. 119 p. + 133 p.; v. 2-3; 4 v.; ISBN 0-8444-0803-4. Contiene información sobre almacenamiento de películas

FILM PRESERVATION 1993: A STUDY OF THE CURRENT STATE OF AMERICAN FILM PRESERVATION, REPORT OF THE LIBRARIAN OF CONGRESS. VOL 4 SUBMISSIONS / Library of Congress; National Film Preservation Board of the Library of Congress. Washington - Estados Unidos: Library of Congress, 1993. Inglés. 390 p.; v. 4; 4 v. ISBN 0-8444-0803-4. Contiene información sobre almacenamiento de películas

FILM/VIDEO FACTSHEET / Joseph G. Empsicha. Washington - Estados Unidos: American Film Institute AFI; National Center for Film and Video Preservation, American Film Institute, s.f. Inglés. 5 h. Contiene información sobre almacenamiento de películas

FILOSOFIA Y PRINCIPIO DE LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES / Preparado por Ray Edmondson. París - Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO, 2004. Español. 86 p. En conmemoración del 25 aniversario de la recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento de la UNESCO

GUIDE DE LA CONSERVATION DES FILMS / Groupe de Travail Conservation des Filmes. París - Francia: Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son CST, 1995. Francés. 45 p.; il. Prólogo de Michelle Aubert

GUIDE TO THE BASIC TECHNICAL EQUIPMENT REQUERIED BY AUDIO, FILM AND TELEVISION ARCHIVES / Editor: George Boston. s.l. Fédération Internationale des Archives du Film FIAF ; Fédération Internationale des Archives de Television FIAT ; International Association of Sound Archives IASA ; International Council of Archives ICA, s.f. Inglés. 104 p.

HANDLING, STORAGE AND TRANSPORT OF CELLULOSE NITRATE FILM / Fédération Internationale des Archives du Film FIAF: International Federation of Film Archives FIAF. Bruselas - Bélgica: Fédération Internationale des Archives du Film FIAF; International Federation of Film Archives FIAF, 1991. Inglés. s.p.

IL CINEMA RITROVATO: TEORIA Y METODOLOGIA DEL RESTAURO CINEMATOGRAFICO / Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti. Bologna - Italia: Grafis Edizioni, 1994. Italiano. 122 p.; il. Contiene bibliografía

INCREASING THE LIFE OF YOUR AUDIO TAPES / Jim Wheler. s.l. Ampex Corporation, 1987. Inglés. 8 p. Contiene información sobre almacenamiento de películas

INSPECCION TECNICA DE MATERIALES EN EL ARCHIVO DE UNA FILMOTECA / Alfonso Del Amo García. Madrid - España: Filmoteca Española; Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales ICAA; Ministerio de Educación y Cultura de España, 1996. Español. 208 p.; il. ISBN 84-86877-17-2. Serie: Cuadernos de la Filmoteca Española, 3. Contiene bibliografía

INSTRUCTIVO PARA INVENTARIOS DE BIENES CULTURALES MUEBLES. GRUPO DOCUMENTAL. SUBGRUPO SONORO Y MUSICAL / Ministerio de Cultura de Colombia; Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá - Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 2005. Español. 12 p.; il. ISBN 958-8250-18-8. Contiene ficha de inventario. Textos finales de: María Claudia López Sorzano; Claudia García Schiller; Eugenia Serpa Isaza y Luz Amparo Medina Gerena

INSTRUCTIVO PARA INVENTARIOS DE BIENES CULTURALES MUEBLES. GRUPO DOCUMENTAL. SUBGRUPO AUDIOVISUAL / Ministerio de Cultura de Colombia; Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá - Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia, 2005. Español. 12 p.; il. ISBN 958-8250-18-8. Contiene ficha de inventario. Textos finales de: María Claudia López Sorzano; Claudia García Schiller; Eugenia Serpa Isaza y Luz Amparo Medina Gerena

LA CONSERVATION DES FILMS / Herbert Volkmann. Bruselas - Bélgica: Cinémathèque Royale de Belgique ; Fédération Internationale des Archives du Film FIAF, 1967. Francés. 60 p.; il. Versión original publicada en Alemania por la Cinemateca de la República Democrática Alemana en Junio de 1963. Una versión en inglés fue publicada por la Cinemateca Británica [National Film Archives] en 1965.

LA DOCUMENTATION AUDIOVISUELLE, CINEMATHEQUE, VIDEOTHEQUE / Elaboración y redacción: Françoise Gouilloud. París - Francia: Bureau des Productions Pédagogiques; Institut National de l'Audiovisuel. INA ; Mission Conseil, 1978. Francés. 120 p.; il. Serie: Collection information/formation. Contiene bibliografía

LA EVALUACIÓN DE LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO DE LOS ARCHIVOS : UN ESTUDIO DEL RAMP CON DIRECTRICES / Preparado Por Sam Kula para el Programa General de Información y Unisist. París - Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO. 1983. Español. 78 p. Contiene bibliografía e índice

LAS RESTAURACIONES DE FILMES EN LA CINEMATECA / Osvaldo Martorelli. Buenos Aires - Argentina: s.e., s.f. Español. 5 h.

LES BATIMENTS D'ARCHIVES CONSTRUCTION ET EQUIPEMENTS / Michel Duchein. París - Francia: Archives Nationales, 1985. Francés. 255 p.; il. ISBN 2-86000-114-X. Prólogo de Jean Favier. Contiene índice. Ejemplar facsimilar

M/B/MRS MARC-NUMS ARCHIVAL BIBLIOGRAPHIC AND AUTHORITY RECORD SAMPLES / Compilador: Michael L. Godwin. s.l. - s.e., 1986. Inglés. s.p.

MANIPULACION DE PELICULAS: RECOMENDACIONES BASICAS / Filmoteca Española. Madrid - España: Filmoteca Española, 1987. Español. 46 h.

MANUAL DE ANÁLISIS DOCUMENTAL / Adelina Clausó García. Pamplona - España: Ediciones Universidad de Navarra. Eunsa. 1996. Español. 232 páginas

MANUAL DE OPERACOES [EM PREPARACAO]: CAPITULO SOBRE CATALOGACAO / Compilador: Carlos Roberto De Souza. Sao Paulo - Brasil: Cinemateca Brasileira, 1989. Portugués. 62 h.

MANUAL PARA LA ORGANIZACIÓN DE CENTROS DE DOCUMENTACIÓN ARTÍSTICA / Ministerio de Cultura. Bogotá - Colombia, Ministerio de Cultura, 2000. Español. 60 p.

MEMORIA DEL MUNDO: DIRECTRICES PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL / Preparado para la Unesco por Ray Edmondson / Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO. París - Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO, 2002. Revisada del 2002. Español. 62 p.

MODELO DE CATALOGACIÓN DE LA FILMOGRAFÍA NACIONAL: EL LARGOMETRAJE COLOMBIANO / Diego Rojas Romero. Becas de investigación Francisco de Paula Santander 4ª convocatoria, Bogotá – Colombia, 1994. Español. 321 p.

NEWSREELS IN FILM ARCHIVES: A SURVEY BASED ON THE FIAF NEWSREEL SYMPOSIUM / Compiladores: Roger Smither y Wolfgang Klaue. Londres - Inglaterra: Flicks Books ; Associated University Presses ; International Federation of Film Archives FIAF, 1996. Inglés. 224 p. ISBN 0-948911-13-1. Contiene bibliografía e índice

NORMAS MINIMAS PARA LA CONSERVACION DE LOS BIENES CULTURALES / Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA. Bogotá - Colombia: Instituto Colombiano de Cultura. COLCULTURA, 1978. Español. 116 p.; il. Contiene glosario y el texto: Conservación y restauración de documentos y libros p. 105-109

NOTES ON THE RESTORATION OF THE CHELSEA GIRLS / Museum of Modern Art, New York. Nueva York - Estados Unidos: Museum of Modern Art, New York, s.f. Inglés. s.p.

PANORAMA DE LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES / Supervisión de textos: Dominique Saintville / Federación Internacional de Archivos de Televisión FIAT; International Federation of Television Archives IFTA. Madrid - España: Ente público RTVE; Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO, 1986. Español. 390 p. ISBN 84-85259-19-X

PRESERVACION DE IMAGENES EN MOVIMIENTO Y SONIDO / Henning Schou. México D.F. - México: Universidad Nacional Autónoma de México UNAM; Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, 1992. Español. 78 h. Contiene referencias bibliográficas. Texto realizado con la colaboración de Harold Brown, Hans-Eckart Karnstadt y John Kuiper. Traducción de Adriana Juarez. Supervisión técnica de Francisco Gaytan

PRESERVATION AND RESTORATION OF MOVING IMAGES AND SOUND / Fédération Internationale des Archives du Film FIAF. Bruselas - Bélgica: Fédération Internationale des Archives du Film FIAF, 1986. Inglés. 268 p.; il.

PROBLEMS OF SELECTION IN FILM ARCHIVES / PROBLEMES DE SELECTION DANS LES ARCHIVES DU FILM = FIAF SYMPOSIUM / PROBLEMS OF SELECTION IN FILM ARCHIVES / PROBLEMES DE SELECTION DANS LES ARCHIVES DU FILM. (Karlovy Vary-Checoslovaquia:1980, Junio 21) Bruselas - Bélgica: Fédération Internationale des Archives du Film. FIAF, 1981. Inglés, francés. 144 p.

52. PROPOSTAS PARA INVENTARIAMENTO CATALOGACAO E INDEXACAO DO ACERVO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO: VOL. 1 / Cinemateca Brasileira. Sao Paulo - Brasil: Cinemateca Brasileira, 1984. Portugués. 79 p. + anexo. Documento realizado por la Cinemateca Brasileña para el tercer encuentro Latinoamericano y del Caribe de Archivos de Imágenes en Movimiento

RECOMMENDED STANDARDS AND PROCEDURES FOR SELECTION AND PRESERVATION OF TELEVISION PROGRAMME MATERIAL / Fédération Internationale des Archives de Télévision FIAT; International Federation of Television Archives IFTA. Londres - Inglaterra: Fédération Internationale des Archives de Télévision FIAT; International Federation of Television Archives IFTA, 1997. Inglés. 10 p.

REGLAS DE CATALOGACION ANGLOAMERICANAS / Nelly Koppell, María Julia Vargas, Edición revisada por Carmen Rovira / American Library Association. San José - Costa Rica: Organización de los Estados Americanos OEA; Biblioteca, Documentación e Información, Universidad de Costa Rica, 1983. 2a edición. Español. p. 1-401; v. 1; 2 v. ISBN 9977-67-002-1

REGLAS DE CATALOGACION ANGLOAMERICANAS / Nelly Koppell, María Julia Vargas, María Julia Vargas / American Library Association. San José - Costa Rica: Organización de los Estados Americanos OEA; Biblioteca, Documentación e Información, Universidad de Costa Rica, 1983. 2a edición. Español. p. 403-753; v. 2; 2 v. ISBN 9977-67-002-1

REGLAS DE CATALOGACION DE LA FIAF PARA ARCHIVOS FILMICOS / Compilador y editor: Harriet W. Harrison / Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF: México D.F. - México: Filmoteca de la UNAM, 1998. Español. 240 p. ISBN 968-36-6741-4. Contiene índice. Traducidas al español por Jorge Arellano Trejo

RULES FOR USE IN THE CATALOGUING DEPARTMENT OF THE NATIONAL FILM ARCHIVE / British Film Institute BFI. Londres - Inglaterra: British Film Institute BFI, 1960. Inglés. 46 p.

SANGRE Y ARENA / Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia - España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999. Español, Catalán, Inglés. 16 p.; il. Serie: Imágenes rescatadas, 1

SANZ Y EL SECRETO DE SU ARTE / Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia - España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999. Español, Catalán, Inglés. 12 p.; il. Serie: Imágenes rescatadas, 2

SAUVER LES FILMS: UNE MEMOIRE POUR DEMAIN / Jacques Meny. París - Francia: Ministère de la Culture et de la Communication ; Centre National de la Cinématographie CNC, 1991. Francés. 78 p.; il. Este texto es la versión escrita de la película Sauver les films, une mémoire pour demain dirigida por Jacques Meny

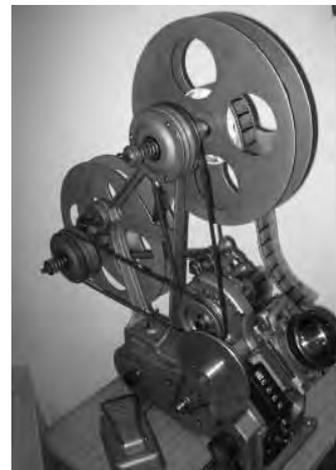
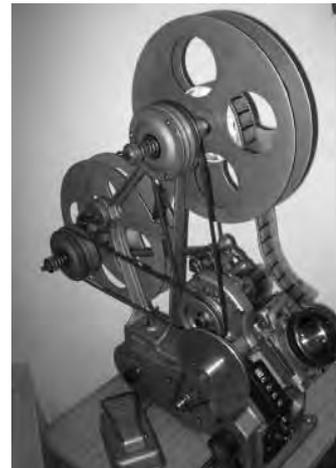
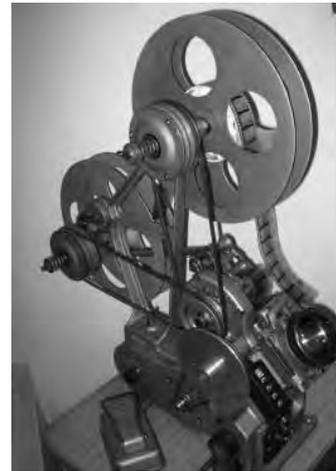
SOBREVIVIR AL DESASTRE: RESCATE DE TRES FILMES DE LA CINEMATECA UNIVERSITARIA "ENRIQUE TORRES" DE GUATEMALA / Edgar Barillas. Ciudad de Guatemala - Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala ; Instituto de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Arqueológicas, 1999. Español. 66 p.; il. Contiene la explicación del proceso técnico de restauración de las películas por Cotom Sum, Genaro de la Cinemateca Universitaria "Enrique Torres" de Guatemala

SOME PRINCIPLES OF FILM RESTORATION / Eileen Bowser. s.l. - s.e., 1990. Inglés. 4 h.

SOME THOUGHTS ON ACCESINGH FILM COLLECTIONS [A WORK IN PROGRESS] / Compilador: Sabine Lenk. Bruselas - Bélgica Fédération Internationale des Archives du Film FIAF, 1995. Inglés. 50 p.

STATE OF MOULD AND FUNGUS ON FILM IN VIETNAM COUNTRY / Film Archives Institute of Vietnam. Vietnam: Film Archives Institute of Vietnam, 1990. Inglés. 4 h.

STORAGE AND PRESERVATION OF MOTION PICTURE FILM / Eastman Kodak Company; Motion Picture Film Department, Eastman Kodak Company. Nueva York - Estados Unidos: Eastman Kodak Company, s.f. Inglés. 80 p. Ejemplar facsimilar. Contiene información sobre almacenamiento de películas



STUDY ON THE USAGE OF COMPUTERS FOR FILMCATALOGUING / Fédération Internationale des Archives du Film FIAF; Cataloguing Commission, FIAF. Bruselas - Bélgica: Fédération Internationale des Archives du Film FIAF, 1979. Inglés. 59 h.

THE BOOK OF FILM CARE / Coordinación editorial: Edward Blasko, Benjamin A. Luccitti, Susan F. Morris. Nueva York - Estados Unidos: Eastman Kodak Company, 1992. Inglés. 80 p.; il. ISBN 0-87985-254-2. Contiene información sobre almacenamiento de películas

THE FIAF CATALOGUING RULES FOR FILM ARCHIVES / Compilador y editor: Harriet W. Harrison / Fédération Internationale des Archives du Film FIAF; International Federation of Film Archives FIAF: Munich - Alemania (R.F.A.): K. G. Saur, 1991. Inglés. 239 p. ISBN 3-598-22590-3. Serie: Film, television, sound archives, 1. Preparado por FIAF Cataloguing Commission

THE FILM PRESERVATION GUIDE: THE BASICS FOR ARCHIVES, LIBRARIES, AND MUSEUMS / The National Film Preservation Foundation. San Francisco - Estados Unidos: The National Film Preservation Foundation 2004. Inglés. 138 p.

THE LUMIERE PROJECT: THE EUROPEAN FILM ARCHIVES AT THE CROSSROADS / Editora: Catherinwe A. Surowiec. Lisboa - Portugal: Projecto Lumière, 1996. Inglés. 262 p.; il. ISBN 972-95404-0-3. Contiene índices de actores y actrices, de directores, de personas y de títulos

THE PRESERVATION AND RESTORATION OF COLOUR AND SOUND IN FILMS / Fédération Internationale des Archives du Film FIAF. Bruselas - Bélgica: Fédération Internationale des Archives du Film FIAF, 1981. Inglés. 206 p.; il. Contiene bibliografía

THE PRESERVATION OF COLOUR FILMS. A SIMPLE EXAMINATION OF THE PROBLEM AND THE SOLUTIONS CURRENTLY AVAILABLE = FIAF SYMPOSIUM / THE PRESERVATION OF COLOUR FILMS. A SIMPLE EXAMINATION OF THE PROBLEM AND THE SOLUTIONS CURRENTLY AVAILABLE. (Rapallo - Italia: 1981, Mayo 6). s.l. - s.e., 1981. Inglés, Italiano. 35 h. + anexos.

THE USAGE OF COMPUTER FOR FILM CATALOGUING, SECOND FIAF STUDY / Roger Smither. Bruselas - Bélgica: Fédération Internationale des Archives du Film FIAF, 1985. Inglés. 275 p. Preparado por FIAF cataloguing commission

THE USAGE OF COMPUTERS FOR FILM CATALOGUING, THIRD FIAF STUDY / Roger Smither. Bruselas - Bélgica: Fédération Internationale des Archives du Film FIAF, 1990. Inglés. 54 p. Preparado por FIAF cataloguing commission

THE USE OF DIRECT GAS FIRING IN DESICCANT TECHNOLOGY / K. Thompson, P. Scudamore. Londres - Inglaterra: British Gas, 1992. Inglés. 11 h. ; il.

THIS FILM IS DANGEROUS: A CELEBRATION OF NITRATE FILM / Editores Roger Smither y Catherine A. Surowiec / Fédération Internationale des Archives du Film FIAF. Bruselas - Bélgica International Federation of Film Archives FIAF, 2002. Inglés. XXX p. + 720 p.; il. ISBN 2-9600296-0-7. Contiene bibliografía, índices y filmografía

UNA FILOSOFIA DE LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES / Preparado por Ray Edmondson. París - Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. UNESCO, 1998. Español. 64 p. Programa General de Información y Unisist

VALENCIA PROTECTORA DE LA INFANCIA / Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay IVAC. Valencia - España: Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay IVAC, 2002. Español, Valenciano, Inglés. 15 p.; il. Serie: Imágenes rescatadas, 3

VISUAL MATERIALS ONLINE INPUT MANUAL M/B/RS / Compilador: Wendy White-Hensen. Washington - Estados Unidos: Library of Congress, 1986. Inglés. s.p.

## 8. ANEXOS

### 8.1 Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento Belgrado, 27 de octubre de 1980

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunida en Belgrado del 23 de septiembre al 28 de octubre de 1980, en su 21ª reunión,

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

Considerando que las imágenes en movimiento son nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual, y en las cuales se refleja una parte importante y cada vez mayor de la cultura contemporánea,

Considerando que las imágenes en movimiento son también un modo fundamental de registrar la sucesión de los acontecimientos, y que por ello constituyen, debido a la nueva dimensión que aportan, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos así como de la evolución del universo,

Observando que las imágenes en movimiento tienen un papel que desempeñar cada vez más importante como medios de comunicación y comprensión mutua entre todos los pueblos del mundo,

Observando asimismo que, al difundir conocimientos y cultura en todo el mundo, las imágenes en movimiento son una contribución importante a la educación y al enriquecimiento del ser humano,

Considerando, sin embargo, que, debido a la naturaleza de su soporte material y a los diversos métodos de su fijación, las imágenes en movimiento son extraordinariamente vulnerables y deberían conservarse en condiciones técnicas específicas,

Observando, asimismo, que muchos elementos del patrimonio constituido por las imágenes en movimiento han desaparecido debido a deterioros, a accidentes o a una eliminación injustificada, lo cual constituye un empobrecimiento irreversible de ese patrimonio,

Teniendo presentes los resultados obtenidos gracias a los esfuerzos de las instituciones especializadas para salvar las imágenes en movimiento de los peligros a los cuales están expuestas,

Considerando que es necesario que cada Estado tome medidas complementarias adecuadas encaminadas a garantizar la salvaguardia y la conservación para la posteridad de esa parte especialmente frágil de su patrimonio cultural, del mismo modo que se salvaguardan y conservan otras formas de bienes culturales como fuente de enriquecimiento para las generaciones presentes y futuras,

Considerando al mismo tiempo que las medidas adecuadas encaminadas a garantizar la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento deberían tener debidamente en cuenta la libertad de opinión, expresión e información, reconocida como parte esencial de los derechos humanos y de las libertades fundamentales inherentes a la dignidad de la persona humana, y la necesidad de reforzar la paz y la cooperación internacional, así como la posición legítima de los titulares de derechos de autor y de todos los demás derechohabientes sobre las imágenes en movimiento,

Reconociendo asimismo los derechos de los Estados a adoptar medidas apropiadas para la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento teniendo en cuenta las obligaciones que les impone el derecho internacional,

Considerando que las imágenes en movimiento creadas por los pueblos de todo el mundo forman parte del patrimonio de la humanidad en su conjunto y que, por consiguiente, procede fomentar una más estrecha cooperación internacional para salvaguardar y conservar esos testimonios insustituibles del quehacer humano, en particular en beneficio de los países que disponen de recursos limitados,

Considerando además que, debido a la creciente cooperación internacional, las imágenes en movimiento importadas desempeñan un importante papel en la vida cultural de la mayoría de los países,

Considerando que importantes aspectos de la historia y la cultura de algunos países, en especial los antaño colonizados, están registrados en forma de imágenes en movimiento que no siempre son accesibles para los países interesados,

Tomando nota de que la Conferencia General ha aprobado ya varios instrumentos internacionales relativos a la protección de los bienes culturales muebles, y en particular, la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado (1954), la Recomendación sobre las medidas encaminadas a prohibir e impedir la exportación, la importación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales (1964), la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales (1970) la Recomendación sobre el intercambio internacional de bienes culturales (1976) y la Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles (1978)

Desearo complementar y ampliar la aplicación de las normas y principios establecidos en esos convenios y recomendaciones,

Teniendo presentes las disposiciones de la Convención universal sobre derecho de autor, del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas y del Convenio para la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión,

Habiendo examinado las propuestas relativas ala salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento,

Habiendo decidido en su 20.a reunión, que este tema había de ser objeto de una recomendación dirigida a los Estados Miembros,

Aprueba en el día de hoy, 27 de octubre de 1980, la presente Recomendación:

La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que apliquen las siguientes disposiciones, adoptando en forma de ley nacional o de otro modo, y de conformidad con el sistema o la práctica constitucional de cada Estado, las medidas necesarias para aplicar en los territorios bajo su jurisdicción los principios y normas formulados en la presente Recomendación.

La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que pongan la presente Recomendación en conocimiento de las autoridades y servicios competentes.

La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que le sometan, en las fechas y en la forma que determine, las medidas tomadas para aplicar la presente Recomendación.



## I. Definiciones

1. A efectos de la presente Recomendación:

a) se entiende por “imágenes en movimiento” cualquier serie de imágenes registradas en un soporte (independientemente del método de registro de las mismas y de la naturaleza del soporte -por ejemplo, películas, cinta, disco, etc.- utilizado inicial o ulteriormente para fijarlas) con o sin acompañamiento sonoro que, al ser proyectadas, dan una impresión de movimiento y están destinadas a su comunicación o distribución al público o se producen con fines de documentación; se considera que comprenden entre otros, elementos de las siguientes categorías:

i) producciones cinematográficas (tales como películas de largo metraje, cortometrajes, películas de divulgación científica, documentales y actualidades, películas de animación y películas didácticas);

ii) producciones televisivas realizadas por o para los organismos de radiodifusión;

iii) producciones videográficas (contenidas en los videogramas) que no sean las mencionadas en los apartados i) y ii);

b) se entiende por “elemento de tiraje” el soporte material de las imágenes en movimiento, constituido en el caso de una película cinematográfica por un negativo, un internegativo o un interpositivo, y en el caso de un videograma por un original, destinándose esos elementos de tiraje a la obtención de copias;

c) se entiende por “copia de proyección” el soporte material de las imágenes en movimiento propiamente destinado a la visión y/o a la comunicación de las imágenes.

2. A efectos de la presente recomendación, se entiende por “producción nacional” las imágenes en movimiento cuyo productor, o cuando menos uno de los coproductores, tengan su sede o su residencia habitual en el territorio del Estado de que se trate.

## II. Principios generales

3. Todas las imágenes en movimiento de producción nacional deberían ser consideradas por los Estados Miembros como parte integrante de su “patrimonio de imágenes en movimiento”. Las imágenes en movimiento de producción original extranjera pueden formar parte también del patrimonio cultural de un determinado país cuando revistan particular importancia nacional desde el punto de vista de la cultura o de la historia de dicho país. Si la transmisión de la totalidad de ese patrimonio a las generaciones futuras no fuera posible por razones técnicas o financieras, se debería salvaguardar y conservar la mayor parte posible. Se deberían tomar las medidas necesarias para concertar la acción de todos los organismos públicos y privados interesados, con objeto de formular y aplicar una política activa con este fin.

4. Se deberían tomar las medidas apropiadas para lograr que el patrimonio constituido por las imágenes en movimiento tenga una protección física apropiada contra el deterioro originado por el tiempo y el medio ambiente. Como las malas condiciones de almacenamiento aceleran el deterioro al que están constantemente expuestos los soportes materiales y pueden entrañar incluso su destrucción total, las imágenes en movimiento deberían conservarse en archivos de cine y de televisión oficialmente reconocidos y someterse a tratamiento según las mejores normas archivísticas. Por otra parte, deberían realizarse investigaciones encaminadas específicamente a elaborar soportes materiales de alta calidad y duraderos para la adecuada salvaguardia y conservación de las imágenes en movimiento.

5. Se deberían tomar medidas para impedir la pérdida, la eliminación injustificada o el deterioro de cualquiera de los elementos de la producción nacional. Por consiguiente, en cada país, deberían establecerse medios para que los elementos de tiraje o las copias de calidad de archivo de las imágenes en movimiento puedan ser sistemáticamente adquiridos, salvaguardados y conservados en instituciones públicas o privadas de carácter no lucrativo.

6. Se debería facilitar el más amplio acceso posible a las obras y fuentes de información que representan las imágenes en movimiento adquiridas, salvaguardadas y conservadas por instituciones públicas o privadas de carácter no lucrativo. La utilización de esas imágenes en movimiento no debería perjudicar los derechos legítimos ni los intereses de quienes intervienen en su producción y explotación, según lo

estipulado en la Convención universal sobre derecho de autor, el Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas y la Convención internacional sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, y en la legislación nacional.

7. Para llevar a cabo con éxito un programa de salvaguardia y conservación verdaderamente eficaz, se debería recabar la cooperación de todos los que intervienen en la producción, distribución, salvaguardia y conservación de imágenes en movimiento. Por lo tanto, se deberían organizar actividades de información pública con objeto de inculcar en general a los círculos profesionales interesados la importancia de las imágenes en movimiento para el patrimonio nacional y la necesidad consiguiente de salvaguardarlas y conservarlas como testimonios de la vida de la sociedad contemporánea.

### III. Medidas recomendadas

8. De conformidad con los principios antes expuestos, y con arreglo a su práctica constitucional normal, se invita a los Estados Miembros a tomar todas las medidas necesarias, incluido el suministro a los archivos oficialmente reconocidos de los recursos necesarios en lo que se refiere al personal, al material y equipo y los fondos para salvaguardar y conservar efectivamente su patrimonio constituido por imágenes en movimiento con arreglo a las directrices siguientes:

#### Medidas jurídicas y administrativas

9. Para conseguir que las imágenes en movimiento que forman parte del patrimonio cultural de los países sean sistemáticamente conservadas, se invita a los Estados Miembros a adoptar medidas en virtud de las cuales las instituciones de archivo oficialmente reconocidas puedan disponer para su salvaguardia y conservación de una parte o la totalidad de la producción nacional del país. Dichas medidas podrían consistir, por ejemplo, en acuerdos voluntarios con los titulares de derechos para el depósito de las imágenes en movimiento, la adquisición de las imágenes en movimiento por medio de compra o donación, o la creación de sistemas de depósito legal por medio de medidas legislativas o administrativas apropiadas. Dichos sistemas complementarían los acuerdos ya existentes en materia de archivos, relativos a las imágenes en movimiento de propiedad pública, y coexistirían con ellos. Las medidas que se tomaran con este fin deberían ser compatibles con las disposiciones de la legislación nacional y con los instrumentos internacionales sobre la protección de los derechos humanos, el derecho de autor y la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, que se apliquen a las imágenes en movimiento, y deberían tener en cuenta las condiciones especiales que se ofrecen a los países en desarrollo en algunos de esos instrumentos. En el caso de que se adoptaran sistemas de depósito legal, deberían estipular que:

- a) las imágenes en movimiento de producción nacional, independientemente de cuáles sean las características materiales de su soporte o de la finalidad por la cual hayan sido creadas, deberían depositarse por lo menos en un ejemplar completo de la mejor calidad de archivo, constituido preferentemente por elementos de tiraje;
- b) el productor -tal como lo defina la legislación nacional- que tenga su sede o su residencia habitual en el territorio del Estado interesado, debería depositar el material independientemente de cualquier acuerdo de coproducción concertado con un productor extranjero;
- c) el material depositado debería conservarse en los archivos de cine o de televisión oficialmente reconocidos; cuando no existieran, debería hacerse todo lo posible por crearlos a nivel nacional y/o regional; mientras no se creen archivos oficialmente reconocidos, el material debería conservarse provisionalmente en locales debidamente equipados;
- d) el depósito debería hacerse lo antes posible dentro del plazo máximo estipulado por la reglamentación nacional;
- e) el depositario debería poder acceder bajo control al material depositado cada vez que necesitara efectuar nuevas copias, a condición de que ese material no sufriera con ello deterioro ni daño alguno;

f) a reserva de lo dispuesto en los convenios internacionales y en la legislación nacional en materia de derechos de autor y de protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, se debería autorizar a los archivos oficialmente reconocidos a:

i) tomar todas las medidas necesarias para salvaguardar y conservar el patrimonio de imágenes en movimiento y, siempre que sea posible, mejorar la calidad técnica; cuando se proceda a la reproducción de imágenes en movimiento, habría que tener debidamente en cuenta todos los derechos aplicables a las imágenes de que se trate;

ii) autorizar la visión en sus locales, sin carácter lucrativo, de una copia de proyección por un número limitado de personas, con fines de enseñanza, de estudio o de investigación, a condición de que esa utilización no se haga en detrimento de la explotación normal de la obra y siempre que el material depositado no sufra por ello deterioro ni daño alguno;

g) el material depositado y las copias que se hagan a partir del mismo no deberían ser utilizados para ningún otro fin ni modificarse su contenido;

h) se debería autorizar a los archivos oficialmente reconocidos a pedir a los usuarios que contribuyan de manera razonable a sufragar los costos de los servicios proporcionados.

10. La salvaguardia y conservación de todas las imágenes en movimiento de la producción nacional debería considerarse como el objetivo supremo. Sin embargo, mientras los progresos de la tecnología no lo hagan factible en todas partes, cuando no sea posible por razones de costo o de espacio grabar la totalidad de las imágenes en movimiento difundidas públicamente o salvaguardar y preservar a largo plazo todo el material depositado, se invita a cada Estado Miembro a establecer los principios que permitan determinar cuáles son las imágenes que deberían grabar y/o depositar para la posteridad, incluidas las “grabaciones efímeras” que presenten un excepcional carácter de documentación. Se debería dar prioridad a aquellas imágenes en movimiento que, por su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico formen parte del patrimonio cultural de una nación. En todo sistema que se establezca con este fin se debería prever que la selección habrá de basarse en el más amplio consenso posible de las personas competentes y teniendo en especial muy presentes los criterios de evaluación establecidos por los archivistas. Además, se procurará evitar la eliminación de material hasta que haya transcurrido un lapso de tiempo suficiente que permita juzgar con la debida perspectiva. El material así eliminado debería devolverse al depositante.

11. Debería estimularse a los productores extranjeros y a los responsables de la distribución pública de imágenes en movimiento producidas en el extranjero, para que, de acuerdo con el espíritu de esta Recomendación y sin perjuicio de la libre circulación de las imágenes en movimiento a través de las fronteras nacionales, depositen voluntariamente en los archivos oficialmente reconocidos de los países en donde se distribuyen públicamente, una copia de las imágenes en movimiento de la mejor calidad de archivo, a reserva de todos los derechos al respecto. Sobre todo debería instarse a los responsables de la distribución de imágenes en movimiento, dobladas o subtítuladas en el idioma o los idiomas del país donde se distribuyen públicamente, que son consideradas como parte del patrimonio de imágenes en movimiento del país de que se trate, o que tienen un valor importante para los fines culturales de investigación o enseñanza, a que depositen el material relativo a esas imágenes en un espíritu de cooperación internacional. Los archivos oficialmente reconocidos deberían tratar de que se establezcan tales sistemas de depósito y además, a reserva de todos los derechos sobre ellas, de adquirir copias de las imágenes en movimiento cuyo valor universal sea excepcional, aunque no se hayan distribuido públicamente en el país de que se trate. El control de tal material y el acceso al mismo deberían estar regidos por las disposiciones de los apartados e), f), g) y h) del párrafo 9 supra.

12. Se invita a los Estados Miembros a seguir estudiando la eficacia de las medidas propuestas en el párrafo 11. Si tras un razonable periodo de prueba, no se logra asegurar con el sistema sugerido de depósito voluntario la salvaguardia y la conservación adecuadas de las imágenes en movimiento adaptadas que tengan especial importancia nacional desde el punto de vista de la cultura o la historia de un Estado, correspondería al Estado de que se trate determinar, con arreglo a las disposiciones de su legislación

nacional, las medidas que podrían adoptarse para evitar la desaparición, y en particular, la destrucción de copias de las imágenes en movimiento adaptadas, teniendo debidamente en cuenta los derechos de los legítimos derechohabientes sobre esas imágenes en movimiento que tengan una importancia nacional especial.

13. Además se invita a los Estados Miembros a estudiar si es viable autorizar a los archivos oficialmente reconocidos -teniendo debidamente en cuenta las convenciones internacionales sobre el derecho de autor y la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión- a utilizar el material depositado con fines de investigación y de enseñanza reconocidos, a condición de que dicha utilización no vaya en menoscabo de la explotación normal de las obras.

#### Medidas técnicas

14. Se invita a los Estados Miembros a que presten la debida atención a las normas archivísticas relativas al almacenamiento y tratamiento de las imágenes en movimiento recomendadas por las organizaciones internacionales competentes en materia de salvaguardia y de conservación de las imágenes en movimiento.

15. Además, se invita a los Estados Miembros a que tomen las disposiciones necesarias para que las instituciones encargadas de salvaguardar y conservar el patrimonio de imágenes en movimiento adopten las siguientes medidas:

- a) establecer y facilitar filmografías nacionales y catálogos de todas las categorías de imágenes en movimiento, así como descripciones de sus fondos, procurando, cuando fuese posible, estandarizar los sistemas de catalogación; dicho material documental constituiría en su conjunto un inventario del patrimonio de imágenes en movimiento del país;
- b) acopiar, conservar y facilitar, con fines de investigación, registros institucionales, documentos personales y otros materiales que documenten el origen, la producción, la distribución y la proyección de imágenes en movimiento, a reserva del acuerdo de los interesados;
- c) mantener en buenas condiciones el equipo, parte del cual quizás ya no se utilice de una manera general, pero que puede ser necesario para la reproducción y la proyección del material conservado o, cuando eso no fuera posible, tomar las disposiciones necesarias para transferir las imágenes en movimiento de que se trate a otro soporte material que permita su reproducción y proyección;
- d) velar por que se apliquen rigurosamente las normas relativas al almacenamiento, la salvaguardia, la conservación, la restauración y la reproducción de las imágenes en movimiento;
- e) mejorar, en la medida de lo posible, la calidad técnica de las imágenes en movimiento que hayan de salvaguardarse y de conservarse, manteniéndolas en un estado adecuado para su almacenamiento y utilización duraderas y efectivas; cuando el tratamiento requiera la reproducción del material, habría que tener debidamente en cuenta todos los derechos a que estén sujetas las imágenes de que se trate.

16. Se invita a los Estados Miembros a alentar, a los organismos privados y a los particulares que tengan en su posesión imágenes en movimiento, a que tomen las medidas necesarias para salvaguardar y conservar esas imágenes en condiciones técnicas satisfactorias. Se debería alentar a esos organismos y particulares a que confíen a los archivos oficialmente reconocidos los elementos de tiraje disponibles o, si éstos no existieran, copias de las imágenes en movimiento hechas antes de introducir el sistema de depósito.

## Medidas complementarias

17. Se invita a los Estados Miembros a incitar a las autoridades competentes y otros órganos que se interesen en la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento a emprender actividades de información pública encaminadas a:

- a) promover entre todos quienes intervienen en la producción y la distribución de imágenes en movimiento el aprecio del valor perdurable de estas imágenes desde el punto de vista educativo, cultural, artístico, científico e histórico, así como la necesidad consiguiente de colaborar en su salvaguardia y conservación;
- b) señalar, a la atención del público en general la importancia educativa, cultural, artística, científica e histórica de las imágenes en movimiento y de las medidas necesarias para su salvaguardia y conservación.

18. Se deberían adoptar medidas a nivel nacional para coordinar las investigaciones sobre los aspectos relacionados con la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento, y fomentar las investigaciones encaminadas específicamente a lograr su conservación a largo plazo a un costo razonable. Se debería divulgar entre todos los interesados información sobre los métodos y técnicas de salvaguardia y conservación de las imágenes en movimiento, incluidos los resultados de las investigaciones pertinentes.

19. Se deberían organizar programas de formación relativos a la salvaguardia y la restauración de las imágenes en movimiento que deberían abarcar las técnicas más recientes.

## IV. Cooperación internacional

20. Se invita a los Estados Miembros a asociar sus esfuerzos con objeto de promover la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento que forman parte del patrimonio cultural de las naciones. Esta cooperación debería ser estimulada por las organizaciones internacionales gubernamentales y no gubernamentales competentes y podría traducirse en las siguientes medidas:

- a) participación en programas internacionales para el establecimiento de la infraestructura indispensable, en los planos regional o nacional, necesaria para salvaguardar y conservar el patrimonio de imágenes en movimiento de los países que no disponen de los recursos suficientes o de las instalaciones apropiadas;
- b) intercambio de información sobre los métodos y técnicas de salvaguardia y conservación de las imágenes en movimiento y, en particular, sobre los resultados de las investigaciones más recientes;
- c) organización de cursos de formación nacionales o internacionales en campos conexos, en particular para los nacionales de países en desarrollo;
- d) acción común con miras a estandarizar los métodos de catalogación especiales para los archivos de imágenes en movimiento;
- e) autorización, a reserva de las disposiciones pertinentes de los convenios internacionales y de la legislación nacional que rigen el derecho de autor y la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, a prestar copias de imágenes en movimiento a otros archivos oficialmente reconocidos, con fines exclusivamente de enseñanza, de estudio o de investigación, siempre que se haya obtenido el consentimiento de los derechohabientes y de los archivos de que se trate y que no se cause daño ni deterioro alguno al material prestado.

21. Debería prestarse cooperación técnica en particular a los países en desarrollo para asegurar o facilitar la salvaguardia y la conservación adecuadas de su patrimonio de imágenes en movimiento.

22. Se invita a los Estados Miembros a cooperar para que todos ellos puedan tener acceso a las imágenes en movimiento relacionadas con su historia o su cultura y de las cuales no tengan en su posesión elementos de tiraje o copias de proyección. Con este fin, se invita a cada uno de los Estados Miembros a:

a) facilitar, en el caso de las imágenes en movimiento depositadas en archivos oficialmente reconocidos y que se relacionen con la historia o la cultura de otro país, la obtención por los archivos oficialmente reconocidos de ese país de elementos de tiraje o de una copia de proyección de tales imágenes;

b) incitar a las instituciones y organismos privados de su territorio que tengan en su posesión tales imágenes en movimiento, a depositar con carácter voluntario elementos de tiraje o una copia de proyección de tales imágenes en los archivos oficialmente reconocidos del país de que se trate. Cuando sea necesario, el material proporcionado con arreglo a lo establecido en los apartados a) y b) supra debería facilitarse al organismo que lo pida, a su costa. Sin embargo, teniendo en cuenta el costo de esta operación, los elementos de tiraje o las copias de proyección de las imágenes en movimiento conservadas por los Estados Miembros como propiedad pública, y que se relacionen con la historia y la cultura de los países en desarrollo, deberían facilitarse a los archivos oficialmente reconocidos de estos países en condiciones particularmente favorables. Cualquier material al que fuera aplicable lo dispuesto en el presente párrafo, debería facilitarse a reserva del derecho de autor y de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, de los productores de fonogramas y de los organismos de radiodifusión, a que pudiese estar sometido.

23. Cuando un país haya perdido imágenes en movimiento pertenecientes a su patrimonio cultural o histórico, cualquiera que sea la circunstancia, y especialmente a raíz de una ocupación colonial o extranjera, se invita a los Estados Miembros a cooperar, en caso de petición de dichas imágenes, con arreglo al espíritu de la parte III de la resolución 5/10.1/1, aprobada por la Conferencia General en su 20.a reunión.

## 8.2 Declaración de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos -FIAF- sobre “buen uso” y acceso a las colecciones

El interés común de todos los afiliados de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), plasmado en el Código de Ética de la FIAF, al que se adhieren todos los afiliados, es preservar el patrimonio cinematográfico mundial y garantizar a las generaciones futuras su accesibilidad, de acuerdo con las normas de archivo más idóneas.

En consecuencia, los afiliados de la FIAF:

- consideran que mantener la práctica de la proyección de películas en salas de cine es una obligación fundamental para la conservación del patrimonio cultural de una nación;
- desempeñan un papel fundamental en la transmisión del conocimiento del cine de generación en generación, a través de sus esfuerzos de preservación, sus programas educativos y sus publicaciones especializadas;
- tienen intereses comunes con los productores, distribuidores y propietarios de derechos de películas pasadas, presentes y futuras de todo el mundo;
- se comprometen a respetar los derechos de la propiedad intelectual nacionales e internacionales.

Por lo tanto, se establecen los principios que figuran a continuación como base para la creación de una mayor comprensión y cooperación entre los afiliados de la FIAF y los propietarios de derechos de todo el mundo:

1. Los afiliados de la FIAF, de acuerdo con las leyes internacionales sobre copyright y propiedad intelectual, declaran su derecho a adquirir y preservar películas y materiales no cinematográficos con ellas relacionados por su valor cultural, histórico y estético.
2. La misión primordial de los afiliados de la FIAF es preservar y exhibir sus colecciones y desarrollar actividades que promuevan el acceso del público a estas, así como su valorización y su estudio.
3. Los afiliados de la FIAF son los principales depositarios de información y de archivos documentales esenciales para la investigación de carácter histórico y para la preservación del patrimonio cinematográfico internacional.
4. Los afiliados de la FIAF se comprometen a aplicar en sus colecciones los criterios más idóneos para la adquisición, la preservación, la restauración y la exhibición de películas y de materiales no cinematográficos con ellas relacionados.
5. Para poder llevar a cabo su misión, los afiliados de la FIAF necesitan el apoyo de la industria cinematográfica y de los organismos nacionales e internacionales responsables de la elaboración de las leyes y de las convenciones relativas a la propiedad intelectual.
6. La FIAF reconoce el derecho de los titulares del copyright de las películas y de otros derechohabientes de la propiedad intelectual a obtener de sus afiliados información sobre los fondos de sus colecciones.
7. La FIAF reconoce el derechos de acceso de los titulares legítimos de las películas y de los fondos no cinematográficos con ellas relacionados preservados por sus miembros, sobre la base de una justa compensación y el debido reconocimiento.



8. La FIAF apoya a los titulares de los derechos de las películas y de otras formas de propiedad intelectual con ellas relacionadas en sus esfuerzos para combatir la piratería y otras formas de uso ilegal.

9. La FIAF apoya los esfuerzos para esclarecer la situación legal de las películas “huérfanas” y de los materiales no cinematográficos con ellas relacionados, con fines de preservación y acceso.

10. Como principio de “buen acceso”, los afiliados de la FIAF declaran su derecho a realizar las siguientes actividades sin pago alguno de tarifas a otras organizaciones:

- la exhibición en su propia sede
- los préstamos a otros afiliados
- el uso en sus publicaciones y en sus actividades promocionales de las películas y de los materiales no cinematográficos con ellas relacionados que formen parte de sus colecciones.

### 8.3 ¡No bote las películas!

#### Manifiesto del 70 aniversario de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF

La película cinematográfica forma parte de nuestro legado cultural y constituye un testimonio único de nuestra historia y nuestra vida cotidiana. Los archivos cinematográficos, públicos y privados, son responsables de la adquisición, salvaguardia, documentación y exhibición de las películas para las generaciones presentes y futuras, para la investigación privada y el consumo público.

La Federación internacional de archivos fílmicos (FIAF) y sus 130 afiliados, que operan en más de 65 países, han salvaguardado más de dos millones de filmes durante los últimos 70 años. Sin embargo, en el caso de algunos géneros, regiones de producción y períodos históricos, el porcentaje de las películas sobrevivientes es sin duda inferior al 10% de los títulos producidos.

Con motivo de su 70.º aniversario, la FIAF propone al mundo un nuevo lema: **NO BOTE LAS PELÍCULAS!** Si usted no está equipado para conservar sus películas, FIAF y sus miembros le ayudarán a encontrar un archivo que esté en condiciones de hacerlo. Las películas son un bien cultural único e irremplazable, y pueden durar mucho tiempo, especialmente si su cuidado está en manos de expertos.

Aún reconociendo las grandes posibilidades que ofrece el progreso constante de las técnicas digitales en materia de acceso y las facilidades que pueden brindar en los procesos de conservación, los miembros de FIAF mantienen su resolución de seguir adquiriendo películas fotoquímicas y conservarlas como tales. Esta estrategia complementa el empleo de procedimientos eficaces de preservación de materiales de origen digital. Por consiguiente, los afiliados de la FIAF solicitan el apoyo de quienes producen películas o las conservan, ya sean profesionales, aficionados o funcionarios de gobiernos de las naciones comprometidos con la salvaguardia del acervo cinematográfico mundial, y los invita a que ayuden a alcanzar este objetivo.

El lema “¡No bote las películas” significa que las películas fotoquímicas no deben ser descartadas, ni siquiera en los casos en que quienes las poseen piensen que han salvaguardado su contenido transfiriéndolo a un soporte más estable o escaneándolo a un sistema digital con una resolución que aparentemente no implica una pérdida significativa de datos. Los archivos y museos cinematográficos se comprometen a preservar películas sobre soporte fotoquímico por las siguientes razones: Una película es creada bajo la supervisión directa de un director cinematográfico o constituye la captación de un momento histórico fijado sobre película por un camarógrafo. Ambos tipos de películas son testimonios potencialmente importantes y representan una parte del acervo cultural mundial. La película es una creación tangible y “legible a simple vista”, cuyo cuidado requiere suma atención, al igual que otros objetos de museo o de valor histórico.

A pesar de una cierta fragilidad física y química, la película fotoquímica es un material estable que puede durar más de un siglo si se lo conserva y trata de manera adecuada. Se ha comprobado que la durabilidad de la película resultó mayor que la de los soportes de imágenes en movimiento tales como la cinta video, desarrollados posteriormente. La información digital sólo cobra valor si se la puede interpretar, mientras que los soportes de la información digital resultan vulnerables al deterioro físico y químico. Además, los sistemas y programas informáticos indispensables a su interpretación presentan un alto grado de obsolescencia.

La película fotoquímica sigue siendo el medio más adecuado para archivar las imágenes en movimiento. Es un producto estandarizado, disponible internacionalmente, y sigue siendo el medio que asegura el mejor potencial en términos de resolución de la imagen. Los datos que contiene no requieren medidas de migración especiales y no exigen actualizaciones particulares de los sistemas operativos.

Los elementos de película fotoquímica conservados en los depósitos adecuados constituyen los materiales originales de los que derivan todas las reproducciones. A partir de ellos se puede determinar si una copia está completa o no. El desarrollo de la tecnología digital permite cambiar e incluso alterar

arbitrariamente el contenido de las películas. Estas alteraciones o distorsiones injustificadas, siempre pueden ser detectadas por comparación con la película original, a condición de que ésta haya sido almacenada correctamente.

Nunca tire una película, aunque esté convencido de que existe un soporte mejor. Sea cual fuere la tecnología que aparezca en el futuro, las copias de películas existentes reflejan los logros y certezas del pasado. Las películas pueden durar. No las destruya!

París, 2008

\* El Manifiesto para el 70º Aniversario de la FIAF fue inspirado por la misión encomendada a Hisashi Okajima en el seno del Comité ejecutivo en 2005. Su primer proyecto de Llamamiento de la FIAF, que es de 2007, fue luego cumplidamente desarrollado por David Francis y elaborado y editado por Roger Smither, con el inapreciable asesoramiento recibido de Paolo Cherchi Usai, Robert Daudelin, Edith Kramer, Paul Read, y la consulta permanente de los miembros del Comité Ejecutivo de la FIAF. La traducción al francés estuvo a cargo de Robert Daudelin y al español de Christian Dimitriu. El Manifiesto fue adoptado en su principio por la mayoría de los presentes en la Asamblea general de la FIAF durante el Congreso de París, en abril 2008, y luego de una discusión que generó sugerencias para la mejora de su formulación. Como estipulado en la propuesta sometida a votación, las sugerencias fueron discutidas por un equipo de reflexión nombrado por el Comité ejecutivo y produjeron finalmente el presente texto. El grupo de trabajo estuvo constituido por Paolo Cherchi Usai, Hisashi Okajima, Eva Orbanz y Roger Smither.

Don't **X** throw  
film away!

Prints will last.  
**Don't destroy them!**

Ne jetez **X** pas  
vos films!

Les copies de films peuvent durer.  
**Ne les détruisez pas!**

¡No **X** bote  
las películas!

Las copias de películas pueden durar.  
**¡No las destruya!**



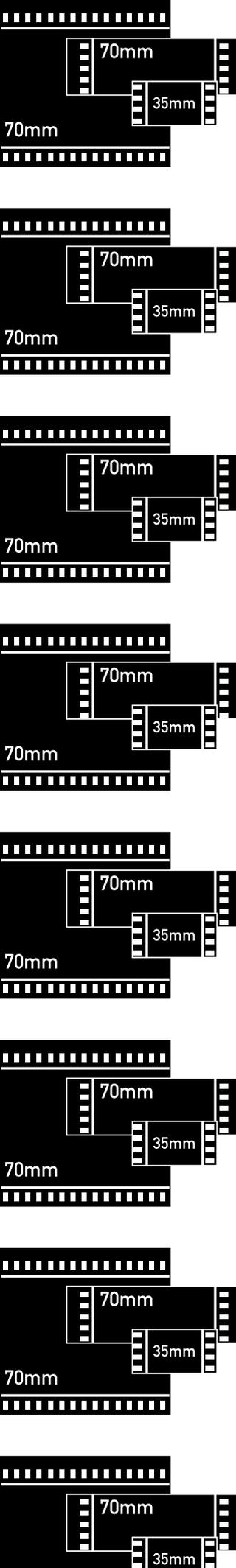
## 8.4 Códigos de identificación usados en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

NIT O SAF:	
NIT	Nitrato
SAF	Seguridad
DIZ	Azul
NAF	Nitrato y Seguridad
SPL	Seguridad Polyester

COLOR:	
BN	Blanco y negro
CL	Color
BNT	Blanco y negro coloreada por viraje en laboratorio a mano o por cualquier otro sistema
DIZ	Diazo

FORMATOS:	
08	8 milímetros
S8	Super 8 mm.
D8	Doble 8 mm. - Filmada en cámara de 16 mm.
95	9.5 mm.
16	16 mm.
17	17.5 mm.
18	18 mm - Cinta magnética para grabación corriente
28	28 mm.
35	35 mm.
70	70 mm.
07	Omnimax = 70 mm. Con registro longitudinal de fotogramas
14	Cinta magnética de 1/4

FORMATOS:	
02	2" Pulgadas
01	1" Pulgada
12	1/2" Pulgada
BE	Beta
VH	VHS
UMATIC	3/4
CD	Compact Disc
BC	Betacam SP
BCD	Betacam Digital
D18	Digital Audio Tape
DVD	Digital Video Disc
MiniDV	MDV



CODIGO MATERIAL:	
NCB	Negativo combinado imagen y sonido
NIM	Negativo solo imagen
NSN	Negativo sonido
NTI	Negativo solo títulos
NIM-MIC	Negativo solo imagen - microfilm
NTR	Negativo de truca
ITP	Interpositivo. Película positiva obtenida a partir de un negativo destinada a producir otro negativo
ITN	Internegativo. Película negativa obtenida a partir de un positivo reversible
CTC	Contratipo combinado o Dupe negativo combinado. Película negativa balanceada (luces graduadas) obtenida a partir de positivo intermedio, con imagen y sonido, destinada a producir múltiples copias de exhibición
CTN	Contratipo solo imagen o dupe negativo imagen. Similar al anterior sin sonido. Puede no estar balanceada destinado a corte y montaje de negativos u otros procesos.
CTS	Contratipo solo sonido. Similar al anterior en cuanto a origen y destino.
CDS	Contratipo reversible duplicado sonoro. Negativo obtenido a partir de otro negativo con imagen.
CDM	Contratipo reversible duplicado solo imagen. Sin sonido.
CDM-MIC	Contratipo reversible duplicado solo imagen-microfilm

CODIGO MATERIAL:	
CDN	Similar al anterior solo sonido sin imagen
PMU	Positivo solo imagen. Copia de trabajo obtenida a partir de un negativo, con o sin balance de luces. Copión. Si es copia de exhibición del periodo silente, se designa: CEX-PMU.
PIC	Positivo intermedio sonoro o master positivo combinado
PIM	Positivo intermedio solo imagen o master positivo imagen sin sonido.
PIS	Positivo intermedio solo sonido, sin imagen
PTR	Positivo truca. Copión de negativo de truca
PTI	Positivo títulos. Copia positiva con letreros sobre material de alto contraste u otro.
PSN	Positivo solo sonido. Copión sonido
PIO	Positivo reversible original, con imagen y/o sonido.
PDS	Positivo reversible duplicado sonoro. Positivo reversible con imagen y sonido, obtenido directamente de otro positivo reversible y destinado a edición u otros procesos.
PDM	Positivo reversible duplicado solo imagen.
MDS	Positivo reversible intermedio sonoro. Positivo reversible con imagen y sonido, obtenido directamente de otro positivo reversible y destinado a producir copias positivas.
MDM	Positivo reversible intermedio solo imagen sin sonido
COX	Primera copia y copias de corrección imagen y sonido
CEX	Copias positivas para exhibición
BAN	Trailer. Copia de exhibición de corto metraje que sirve para anunciar largometraje
BDL	Banda de diálogos. Película o magnético perforado que contiene las palabras del sonido de la película.
BCM	Banda, Canto y música
BMU	Banda música
BEF	Banda efectos sonoros
BPM	Banda pre-mezcla. Contiene dos o mas elementos sonoros mezclados, pero faltan otros.
BIT	Banda internacional. Contiene mezcla de música y efectos para ser usada en el doblaje.
BMX	Banda mezcla definitiva. Contiene todos los elementos sonoros de una película.





CODIGO MATERIAL:	
BDT	Banda de detección. Especial para doblaje. Contiene oscilograma de los diálogos en el idioma original de la película.
BPI	Banda piloto. Prueba de copiado para balancear luces y corregir colores antes de la primera copia. Contiene sólodos fotogramas de cada sección de negativo del montaje final.
BDR	Banda de reglaje o banda gama, contiene la secuencia de valores de luz (Codificada en perforaciones, dagramas, etc.), necesarios para el copiado final de una película.

SMO	Selección monocromática. Cada una de las tres separaciones positivas sobre película blanco y negro de un negativo de color, destinadas a la reconstrucción posterior de otro negativo de color.
DES	Descartes de cualquier material.
DOU	Versión de una película doblada en idioma distinto al original
SUT	Versión de una película subtitulada en idioma distinto al original.
OPT	Sonido óptico, banda de sonido obtenida por proceso fotográfico sobre película cinematográfica.
MAG	Sonido magnético. Banda de sonido grabada sobre soporte magnético incorporado a la película o independiente de ella.

ESTADO:	
De 1 a 5:	Donde 1 es el mejor y 5 el peor

## 8.5 Fichas de inventario, verificación y catalogación usadas en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

### Ficha de inventario de entrada desde la base de datos. Cine



**ARCHIVO DE IMAGENES EN MOVIMIENTO**

**LA SOMBRA DEL CAMINANTE**

Fecha de Inventario: 03/02/2009

Código: DC0243  
 Recibido: Guerra, Caro  
 Color: BNT  
 Código Formato: SPL

6 ELEMENTOS							
No. Rollo	Estado	Pistaje	Consecutivo	Ubicación	Código Cinematográfico	Formato	
1.	1/6	3	1660	100346	SRR10-6-A	CEX OPT	35 mm
2.	2/6	3	899	100347	SRR10-6-A	CEX OPT	35 mm
3.	3/6	3	1055	100348	SRR10-6-A	CEX OPT	35 mm
4.	4/6	3	1695	100349	SRR10-6-A	CEX OPT	35 mm
5.	5/6	3	1181	100350	SRR10-6-A	CEX OPT	35 mm
6.	6/6	3	1681	100351	SRR10-6-A	CEX OPT	35 mm

Pistaje total Aprox.: 8171  
 Duración Aprox.: 20 Minutos 47 Segundos

### Ficha de inventario de entrada desde la base de datos. Registro sonoro



**ARCHIVO DE IMAGENES EN MOVIMIENTO**

**EN CANOA POR LAS SELVAS DEL ORINOCO - AMAZONAS**  
(Sonido)

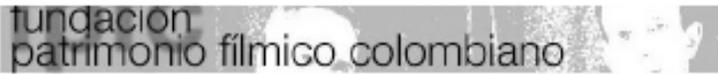
Fecha de Inventario: 23/11/2006

Código: DS0020  
 Recibido: Berhard Galera, Luisa Fernanda  
 Código Formato: SAP  
 Velocidad: 7.5  
 Descriptor Temático: Canto a la tortuga / Canto al Perro de Agua en lengua Guahiba

1 ELEMENTOS							
No. Rollo	Estado	Pistaje	Consecutivo	Ubicación	Código Cinematográfico	Formato	
1.	1	4	600	105610	SO012-5-C	BCM-MAG	1/4 pulg

## Ficha de inventario de entrada desde la base de datos.

### Video



#### ARCHIVO DE IMAGENES EN MOVIMIENTO

#### TV HOY INFORMACION NACIONAL (Master de preservación)

Fecha de Inventario: 21/07/2009  
 Código: DV0081  
 Recibido: Comisión Nacional de Televisión  
 Color: CL  
 Sistema: NTSC  
 Velocidad: SP

#### CONTENIDO

1. 00:01:00 hasta 00:03:30 Pasto - Nariño, sede centro educación superior, niños, dormitorios y restaurantes, junio 29 / 1988
2. 00:03:35 hasta 00:08:50 Luis Eladio Pérez - Gobernador de Nariño, habla sobre problemas de los habitantes de la región, devaluación de Sucre, junio 29 / 1988
3. 00:08:55 hasta 00:37:46 Barbacoas - Nariño, minas de oro, mineros, baraqueo, mazamorreo, familias mineras, Río Telembí, paisaje roca, minas tecnificadas, trabajadores, junio 30 / 1988
4. 00:37:51 hasta 00:58:18 San José de Albán - Nariño, lavanderas, gente, calles, puesto de salud, tugurio, Alcaldía, acerradero abandonado, iglesia, joyería, puesto de Policía, joyero trabajando el oro, julio 1 / 1988
5. 00:58:23 hasta 01:00:54 San José - Nariño, habla habitante Luis Germán Castillo sobre problemas del municipio, julio 1 / 1988
- 6.

#### 1 PARTE

No.	Estado	Consecutivo	Ubicación	Duración	Formato	
1	3	103590	RPP50.A.R	60'	3/4 polig.	2155

## Ficha de verificación en base de datos Cine

Revisado por: JP  
 Fecha inicio: 1990 03 20  
 fin: 1990 03 20  
 código Entrada: CC11-010067  
 Pos. Topográf.: SF4-1-C  
 Título entrada: Garras de oro  
 Título Verificado: Garras de oro  
 Número rollo: 1 (Copia 1)  
 Idioma: orig.:  
 Subtítulos:  
 Doblaje:  
 Soporte: SAF  
 Formato: 35  
 Material: CEX-PMU  
 Perforación: F  
 Ventanilla: Silente  
 Estado: entr.: 1  
 Verificación: 1  
 Test:  
 Vinagre: No  
 Técnica: Imag.: CL-Plana (B)-  
 Sonido:  
 Sincronismo: Silente  
 Cadencia: Inferior a 24: 18  
 Créditos: Si, SI^nLongitud lectura  
 Letr. Interme.: Si, SI^nLongitud lectura  
 Cole: Start Original/Final Original  
 Def. emulsión:  
 Defec. soporte:  
 Otros:  
 Pegas: cinta:  
 pegante:  
 Falta:  
 Encogimiento:  
 Piataje: 901-6  
 Duración: 13'21" (18 IPS)  
 Montaje: Definitivo  
 Autorizaciones: Consulta Archivo Moviola - Consulta Archivo Proyección - Filmoteca Circulante  
 Prec. consulta: Ventanilla especial (Vañeta 2.5 x 1.9)  
 Prior. duplic.:  
 Repetir test:  
 No. Almacenas.: 1016  
 No. Catálogo: 1  
 Orden trabajo:  
 Marca material  
 Laboratorios: Film Technology Company, Inc.

Ficha de catalogación desde la base de datos  
Cine

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano  
Archivo de Imágenes en Movimiento  
Base de datos CATAL

=> [Volver página inicial](#)  
=> [Ir Base de Datos LARA](#)  
=> [Ir Base de Datos INTER](#)

Número catálogo: 0036

**BAMBUCOS Y CORAZONES : [ FRAGMENTO ]**

GÉNERO: COMEDIA-MUSICAL-DE COSTUMBRES / IDIOMA: Español / DURACIÓN: LM: 2 min. 36 seg. tiene el fragmento en archivo. / AÑO: 1945  
ACCESO: / Archivo Cine 35mm

DIRECCIÓN: Gabriel Martínez. PRODUCCIÓN: Alfonso Gaitán Cubides. GUIÓN: Gabriel Martínez. FOTOGRAFÍA: Domingo Torres.

. SONIDO: Guillermo Schroeder. MUSICA: Orquesta del Caribe, Gauchos Melódicos, Conjunto Panamericano

REPARTO: Herón Rojas (Roberto), Lily Alvarez, Mariuja Yepes, Rafael Gómez, Soledad Sierra, Carlota Uribe, Virginia Estay, Ana Del Val, Ramón Carthy, Humberto Onetto, Alicia Morlán, Clara Inés Lozano, Wolf Ruwinskiy, Nicéforo (El indio) "Moncho"

PRODUCIDA POR: COLOMBIA: Patría Films, 1944. FILMADA EN: COLOMBIA: Poblados y Sabana de Bugotá; Represa del Muña; Bogotá, 1944. DISTRIBUIDA POR: COLOMBIA: Cuto Films, 1945. EXHIBIDA POR: COLOMBIA: Patría Films; Teatro Faenza; Teatro Teusaquillo; Teatro Santa Bárbara; Teatro Ricaurte (Bogotá), 09.05.1945

SINOPSIS: "Se desarrolla, días una crónica del estreno, en un encantador y chismoso pueblo de la sabana, que llaman 'Aparigotora'. Las viejas tías se sorprenden de todo y murmuran por todo, y no aceptan las costumbres modernas de sus sobrinas, embriagadas por el amor, los deportes y la vida un poco libre, sin esos cuidados del qué dirán". Citado por Hernando Martínez.

FUENTES DE INFORMACION: Martínez Pardo Hernando; *Historia del Cine colombiano*, Editorial América Latina, Bogotá 1978 / Martínez Pardo Hernando; *Panorámica del cine colombiano 1936-1982*, Cine No. 9, Focine, Bogotá julio-agosto 1982 / *Centro de documentación, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*

DESCRIPTORES: AÑOS 40 / BOGOTÁ AÑOS 40 / FOLCLOLOR / EXTRANJEROS EN EL CINE COLOMBIANO

## 8.6 Enlaces a los sitios Web de los archivos de FIAF

### **CENTRO GALEGO DE ARTES DA IMAXE**

<http://www.cgai.org>

### **NATIONAL SCREEN AND SOUND ARCHIVE OF WALES**

<http://www.archif.com>

### **EYE FILM INSTITUTE NETHERLANDS**

<http://www.eyefilm.nl>

### **HAGHEFILM FOUNDATION**

<http://www.haghefilmfoundation.org>

### **TAINIOTHIKI TIS ELLADOS (GREEK FILM ARCHIVE)**

<http://www.tainiothiki.gr>

### **THAI FILM ARCHIVE**

<http://www.fapot.org>

### **FILMOTECA DE CATALUNYA - ICIC**

<http://www.gencat.ca>

### **JUGOSLOVENSKA KINOTEKA**

<http://www.kinoteka.org.rs/nova/index.html>

### **PACIFIC FILM ARCHIVE University of California**

<http://www.bampfa.berkeley.edu>

### **BUNDESARCHIV-FILMARCHIV**

<http://www.bundesarchiv.de>

### **DEUTSCHE KINEMATHEK Museum Für Film Und**

<http://www.deutsche-kinemathek.de>

### **LICHTSPIEL / KINEMATHEK BERN**

<http://www.lichtspiel.ch>

### **FUNDACION PATRIMONIO FILMICO COLOMBIANO**

<http://www.patrimoniofilmico.org.co>

### **CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA**

<http://www.cinetecadibologna.it>

### **SLOVAK FILM INSTITUTE**

<http://www.sfu.sk>

### **CINEMATHEQUE DE BRETAGNE**

<http://www.cinematheque-bretagne.fr>

### **AUSTRALIAN CINEMATHEQUE, QUEENSLAND ART GALLERY / GALLERY OF MODERN ART**

<http://qag.qld.gov.au/cinematheque>

### **CINEMATHEQUE ROYALE DE BELGIQUE / KONINKLIJK BELGISCH FILMARCHIEF**

<http://www.cinemathek.be>

**ARHIVA NATIONALA DE FILME - CINEMATECA ROMANA**

<http://www.cncinema.ro>

**FUNDACION CINEMATECA ARGENTINA**

<http://www.cinematca.org.ar>

**HARVARD FILM ARCHIVE / HARVARD UNIVERSITY**

<http://hcl.harvard.edu>

**NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE**

<http://www.nfsa.gov.au>

**ARCHIVO AUDIOVISUAL DE VENEZUELA BIBLIOTECA NACIONAL**

<http://www.bnv.bib.ve>

**FILMOTECA DE ANDALUCIA**

<http://www.filmotecadeandalucia.com>

**BANGLADESH FILM ARCHIVE Ministry of Information**

<http://www.bfa.gov.bd>

**Irish Film Archive - IRISH FILM INSTITUTE**

<http://www.irishfilm.ie>

**FILMUSEUM LANDESHAUPTSTADT DÜSSELDORF**

<http://www.duesseldorf.de>

**MEDIATECA REGIONALE TOSCANA FILM COMMISSION**

<http://www.mediatecatoscana>

**DEUTSCHES FILMINSTITUT - DIF (Film Archive)**

<http://www.deutsches-filminstitut.de>

**FUKUOKA CITY PUBLIC LIBRARY FILM ARCHIVE**

<http://www.cinela.com>

**CINETECA DEL FRIULI**

<http://www.cinetecadelfriuli.org>

**FONDAZIONE ANSALDO - O.N.L.U.S.**

<http://www.fondazioneansaldo.it>

**SCOTTISH SCREEN ARCHIVE / NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND**

<http://www.nls.uk>

**NATIONAL AUDIOVISUAL ARCHIVE**

<http://www.kava.fi>

**HONG KONG FILM ARCHIVE 3/F, Resource Centre**

<http://www.lcsd.gov.hk>

**ECPAD**

<http://www.ecpad.fr>

**ISRAEL FILM ARCHIVE/JERUSALEM CINEMATHEQUE**

<http://www.jer-cin.org.il>

**STEVEN SPIELBERG JEWISH FILM ARCHIVE**

<http://www.spielbergfilmarchive.org.il>

**SILESIAN FILM ARCHIV / CENTER OF FILM ART**

<http://www.csf.katowice.pl>

**THE DANISH FILM INSTITUTE ARCHIVE & CINEMATHEQUE**

<http://www.dfi.dk>

**CINEMATHEQUE SUISSE**

<http://www.cinematheque.ch/>

**CINEMATECA PORTUGUESA / MUSEU DO CINEMA**

<http://www.cinemateca.pt>

**ARHIV REPUBLIKE SLOVENIJE / SLOVENSKI FILMSKI ARHIV (SFA)**

<http://www.arhiv.gov.si>

**SLOVENIAN CINEMATHEQUE / SLOVENSKA KINOTEKA**

<http://www.kinoteka.si>

**BRITISH FILM INSTITUTE National Archive**

<http://www.bfi.org.uk>

**FILM AND VIDEO ARCHIVE / IMPERIAL WAR MUSEUM**

<http://www.iwm.org.uk>

**ACADEMY FILM ARCHIVE - Center for Motion Picture Study**

<http://www.oscars.org>

**UCLA FILM & TELEVISION ARCHIVE**

<http://www.cinema.ucla.edu>

**AMERICAN FILM INSTITUTE- Los Angeles Campus**

<http://www.afi.com>

**AMERICAN FILM INSTITUTE Collection**

<http://www.afi.com>

**CENTRE NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL**

<http://www.cna.public.lu>

**CINEMATHEQUE DE LA VILLE DE LUXEMBOURG**

<http://www.cna.public.lu>

**INSTITUT LUMIERE**

<http://www.institut-lumiere.org>

**FILMOTECA ESPAÑOLA**

<http://www.mcu.es>

**NORTH WEST FILM ARCHIVE**

<http://www.nwfa.mmu.ac.uk>

**CINETECA NACIONAL**

<http://www.cinetecanacional.net>

**FILMOTECA DE LA UNAM**

<http://www.filmoteca.unam.mx>

**FONDAZIONE CINETECA ITALIANA**

<http://www.cinetecamilano.it>

**THE NATIONAL LIBRARY OF NORWAY Music, Film and Broadcasting**

<http://www.nb.no>

**THE NATIONAL LIBRARY OF NORWAY Sound and Moving Images Section**

<http://www.nb.no>

**CINETECA NUEVO LEON - CENTRO DE LAS ARTES I CONSEJO PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

<http://www.conarte.org.mx>

**ARCHIVO NACIONAL DE LA IMAGEN-SODRE**

<http://www.sodre.gub.uy>

**CINEMATECA URUGUAYA**

<http://www.cinemateca.org.uy>

**LA CINEMATHEQUE QUEBECOISE**

<http://www.cinematheque.qc.ca>

**FILMUSEUM IM MÜNCHNER STADTMUSEUM**

<http://www.filmuseum-muenchen.de>

**ANTHOLOGY FILM ARCHIVES**

<http://anthologyfilmarchives.org>

**DEPARTMENT OF FILM - THE MUSEUM OF MODERN ART**

<http://www.moma.org>

**CINEMATHEQUE DE NICE**

<http://www.cinematheque-nice.com>

**EUROPEAN FOUNDATION JORIS IVENS**

<http://www.ivens.nl>

**NORWEGIAN FILM INSTITUTE**

<http://www.nfi.no>

**LIBRARY AND ARCHIVES CANADA / BIBLIOTHEQUE ET ARCHIVES CANADA**

<http://www.collectionscanada.gc.ca>

**CINEMATHEQUE AFRICAINE DE OUAGADOUGOU / FESPACO**

<http://www.fespaco.bf>

**BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE DEPT. DE L'AUDIOVISUEL**

<http://www.bnf.fr>

**CENTRE POMPIDOU**

<http://www.centrepompidou.fr>

**CINEMATHEQUE FRANCAISE / MUSEE DU CINEMA**

<http://www.bnf.fr>

**FONDATION JEROME SEYDOUX-PATHE**

<http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com>

**FORUM DES IMAGES**

<http://www.forumdesimages.fr>

**ICONOTHEQUE DE L'INSTITUT NATIONAL DU SPORT, DE L'EXPERTISE ET DE LA PERFORMANCE**

Archives Françaises du Film du CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMEE

<http://www.cnc.fr>

**LA CORSE ET LE CINEMA CINEMATHEQUE DE CORSE / CASA DI LUME**

<http://www.casadilume.com>

**NARODNI FILMOVY ARCHIV**

<http://www.nfa.cz>

**SOUTH AFRICAN NATIONAL FILM, VIDEO AND SOUND ARCHIVES**

<http://www.national.archives.gov.za>

**NATIONAL FILM ARCHIVE OF INDIA**

<http://www.nfaipune.gov.in>

**CINEMATHEQUE MAROCAINE / CCM**

<http://www.ccm.ma>

**KVIKMYNDASAFN ISLANDS**

<http://www.kvikmyndasafn.is>

**INTERNATIONAL CENTRE OF CINEMA (ICC)**

<http://www.arsenals.lv>

**FONDAZIONE FEDERICO FELLINI**

<http://www.federicofellini.it>

**CINEMATECA DO MUSEU DE ARTE MODERNA**

<http://www.mamrio.org.br>

**GEORGE EASTMAN HOUSE**

<http://www.eastmanhouse.org>

**ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO**

<http://www.aamod.it>

**FONDAZIONE CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA / CINETECA NAZIONALE**

<http://www.fondazioneccsc.it>

**EUSKADIKO FILMATEGIA FUNDAZIOA- FUNDACIÓN FILMOTECA VASCA**

<http://www.filmotecavasca.com>

**CINETECA NACIONAL DE CHILE**

<http://ccplm.cl>

**FUNDACION CHILENA DE LAS IMAGENES EN MOVIMIENTO**

<http://www.cinematcachilena.cl>

**CINEMATECA DOMINICANA (Secretaria de Estado de Cultura)**

<http://www.cinematcadominicana.com>

**CINEMATECA BRASILEIRA**

<http://www.cinemateca.gov.br>

**KINOTEKA BOSNE I HERCEGOVINE**

<http://www.kinotekabih.ba>

**KOREAN FILM ARCHIVE**

<http://www.koreafilm.or.kr>

**ASIAN FILM ARCHIVE C/o Library Supply Centre**

<http://www.asianfilmarchive.org>

**KINOTEKA NA MAKEDONIJA**

<http://www.maccinema.com>

**SVENSKA FILMINSTITUTET**

<http://www.sfi.s>

**CHINESE TAIPEI FILM ARCHIVE**

<http://www.ctfa.org.tw>

**ESTONIAN FILM ARCHIVES**

<http://www.filmi.arhiiv.ee>

**CINEMATHEQUE DE TANGER**

<http://www.cinemathequedetanger.com>

**FILM HERITAGE PROTECTION AND ARCHIVE DEPARTMENT / GEORGIAN NATIONAL FILM CENTER**

<http://www.filmcenter.ge>

**THESSALONIKI CINEMA MUSEUM**

<http://www.cinemuseum.gr>

**ARKIVI QENDROR SHTETEROR I FILMIT (AQSHF) / CENTRAL STATE'S FILM ARCHIVE**

<http://www.aqshf.gov.al>

**NATIONAL FILM CENTER / NATIONAL MUSEUM OF MODERN ART, TOKYO**

<http://www.momat.go.jp>

**MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA - FONDAZIONE MARIA ADRIANA PROLO**

<http://www.museocinema.it>

**FILM REFERENCE LIBRARY / CINEMATHEQUE ONTARIO**

<http://www.filmreferencelibrary.ca>

**CINEMATHEQUE DE TOULOUSE**

<http://www.lacinemathequedetoulouse.com>

**INSTITUTO VALENCIANO DE L'AUDIOVISUAL RICARDO MUÑOZ SUAY**

<http://ivac.gva.es>

**FILMOTEKA NARODOWA**

<http://www.fn.org.pl>

**MOTION PICTURE, BROADCASTING AND RECORDED SOUND DIVISION / LIBRARY OF CONGRESS**

<http://www.nga.gov>

**NATIONAL GALLERY OF ART - FILM DEPARTMENT**

<http://www.nga.gov>

**THE NEW ZEALAND FILM ARCHIVE / NGA KAITIAKI O NGA TAONGA WHITIAHUA**

<http://www.filmarchive.org.nz>

**FILMARCHIV AUSTRIA**

<http://filmarchiv.at>

**OESTERREICHISCHES FILMMUSEUM**

<http://www.filmmuseum.at>

## 8.7 Reglamento de uso y políticas de servicio de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Propiciar y permitir el acceso público a las colecciones que hacen parte del patrimonio audiovisual colombiano que se encuentran en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Algunos servicios tienen un costo que debe ser asumido por el usuario. Estos pagos se reinvierten en el cuidado y mantenimiento de las colecciones que salvaguarda la entidad.

En la prestación de los servicios se ofrecen tarifas preferenciales para estudiantes, personas de la tercera edad y niños, así como también a poblaciones étnicas minoritarias, a personas con algún tipo de incapacidad física y a entidades que representan a cualquiera de los grupos anteriores.

Las acciones y gestiones de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se ejecutan en el marco del respeto a la legislación nacional e internacional vigente y acogiendo el Código de Ética promulgado por la FIAF (Federación de Internacional de Archivos Fílmicos) que la institución suscribió en su totalidad.

Para acceder adecuadamente a nuestros servicios se sugiere leer el reglamento general y de utilización. Reglamento general del archivo

La FUNDACIÓN, de acuerdo a su objeto social, recibirá materiales fílmicos y similares, de acuerdo con las siguientes normas:

**ARTÍCULO 1. °. DE LA ENTREGA.** La FUNDACIÓN realizará una inspección preliminar del material recibido y elaborará una ficha de entrada en la cual se anotarán, entre otras informaciones, la fecha de ingreso del material y su identificación inicial por título anunciado, informaciones que junto con las disposiciones del presente reglamento harán parte integrante del contrato que se firmará para formalizar la entrega. Seguidamente la FUNDACIÓN procederá a su almacenamiento bajo su control y vigilancia.

El material recibido por la FUNDACIÓN podrá ser incluido en los Catálogos de Servicio, para ser consultado por los usuarios con fines didácticos, difundidos en proyecciones no comerciales dentro y fuera de la FUNDACIÓN y reutilizado en nuevas producciones, siempre y cuando no estén sujetos a restricciones contractuales o de naturaleza técnica determinadas por la FUNDACIÓN en cumplimiento de su objeto primordial de conservación.

**ARTÍCULO 2. °. RETIRO DEL MATERIAL.** El retiro temporal o definitivo del material por parte del interesado, está sujeto a solicitud previa y escrita de éste, dejando a salvo las estipulaciones contractuales. El retiro frecuente del material objeto de esta reglamentación estará sujeto a previo y expreso acuerdo con la FUNDACIÓN.

**PARÁGRAFO ÚNICO. °.** La entrega o envío por parte de la FUNDACIÓN de materiales en retiro temporal, se realizará dentro de los cinco (5) días hábiles siguientes a la recepción de la solicitud y previo el pago de los costos y gastos según las tarifas fijadas por la FUNDACIÓN. Para el retiro definitivo, si fuere procedente, el interesado presentará solicitud con tres (3) meses de anticipación a la fecha del retiro del material.

**ARTÍCULO 3. °. RESPONSABILIDAD DE LA FUNDACIÓN.** La FUNDACIÓN recibirá materiales de cualquier formato y en cualquier soporte (cine, video), sin distinción de contenidos ni versiones, pero podrá abstenerse de recibir aquellos que por su grado de deterioro ya no sean susceptibles de tratamiento ni conservación y podrá limitar también el número de elementos recibidos de un mismo título. La FUNDACIÓN podrá recibir, igualmente, material y elementos complementarios tales como fotos, guiones, carteles y toda otra documentación que contribuya a preservar la memoria audiovisual.



PARÁGRAFO 1. °. La FUNDACIÓN se compromete a disponer de todos los medios a su alcance para la óptima conservación del material recibido, pero no es en ningún caso responsable, ni aún por culpa leve, de los deterioros, daños o pérdidas, parciales o totales, especialmente de aquellos ocasionados por la degradación evolutiva o natural, o por acción de agentes externos o naturales como los hongos y bacterias.



PARÁGRAFO 2. °. La FUNDACIÓN, si fuere el caso, podrá regresarle al interesado, total o parcialmente, el material que sufiere un grado de deterioro que haga aconsejable su destrucción, o los destruirá de común acuerdo con él, o por su cuenta si en un plazo de tiempo razonable, a juicio de la FUNDACIÓN, no es posible realizar la consulta pertinente.



ARTÍCULO 4. °. COSTOS. La FUNDACIÓN, por su propia iniciativa o por solicitud del interesado, podrá ejecutar o hacer ejecutar de terceros, bajo su supervisión, trabajos de restauración, duplicación o cualquier otro encaminado a la conservación del material contratado. El valor de estos trabajos será pagado por el interesado que los haya solicitado, siempre y cuando la FUNDACIÓN haya sido autorizada contractualmente para ello.



Si los trabajos se realizan por iniciativa de la FUNDACIÓN y son financiados por ésta o con fondos conseguidos por ella, las copias o elementos que resultan de dichos trabajos serán propiedad de la FUNDACIÓN quién podrá utilizarlos libremente dentro de las mismas autorizaciones o reservas señaladas por el interesado para el material original.



ARTÍCULO 5. °. DERECHOS PATRIMONIALES. En todos los casos de solicitudes por parte de terceros para la utilización comercial en todo o parte del material contratado, la FUNDACIÓN sólo accederá a ella siempre y cuando estuviere facultada contractualmente, bajo su supervisión y control técnico.



PARÁGRAFO. La relación establecida entre la FUNDACIÓN y el cedente no implica responsabilidad por parte de la FUNDACIÓN en el caso de apropiación indebida de derechos patrimoniales por el cedente.



ARTÍCULO 6. °. Se entiende que por su carácter de institución sin ánimo de lucro, la Fundación podrá usar los materiales integrados a su archivo de acuerdo con la legislación vigente por lo que los ingresos que reciba por este concepto serán aplicados al cumplimiento de su objetivo social. También podrá intercambiar el material contratado con otros archivos similares que se comprometan a respetar las autorizaciones y limitaciones señaladas por el cedente.



ARTÍCULO 7. °. Las personas jurídicas o naturales que entreguen materiales a la FUNDACIÓN en calidad de cedentes temporales o definitivos, o a cualquier otro título, aceptan, por conocerlo, el presente reglamento dentro de las cláusulas especiales del contrato celebrado.

Reglamento de utilización

La utilización de los materiales de archivo por parte del público, se permitirá cuando se cumplan los siguientes requisitos:

ARTÍCULO 1. °. Toda solicitud de uso del archivo, debe ceñirse a lo establecido en el presente reglamento. La FUNDACIÓN estudiará todas las solicitudes y, de acuerdo a su viabilidad, les comunicará a los interesados su decisión.

ARTÍCULO 2. °. Por ser la FUNDACIÓN una entidad dedicada a la preservación de los bienes entregados por los cedentes, o interesados, el acceso a ellos está sujeto a limitaciones técnicas impuestas por la naturaleza de los materiales, a restricciones de los contratos de cesión temporal o definitiva y a la disponibilidad de los mismos.

ARTÍCULO 3. °. El archivo de imágenes en movimiento de la FUNDACIÓN, ha sido clasificado en la siguiente forma:

1. Copias Circulantes, que pueden ser proyectadas fuera de las instalaciones de la FUNDACIÓN.
2. Copias de Consulta, que únicamente pueden ser consultadas en las instalaciones de la FUNDACIÓN.
3. Matrices, destinadas exclusivamente a la preservación.

**ARTÍCULO 4. °. COPIAS CIRCULANTES.** Las copias circulantes pueden ser exhibidas únicamente por entidades sin ánimo de lucro, en funciones no comerciales, mediante el pago de costos de conservación y la contratación de garantía suficiente a criterio de la FUNDACIÓN, la cual podrá ser una póliza de responsabilidad emanada de una compañía de seguros. Los usuarios deberán hacer sus solicitudes con un mes de anticipación, y en ella especificar el número de proyecciones, las fechas y sitios; la solicitud debe ser firmada por el Representante Legal, si se trata de personas jurídicas.

El transporte y el valor de la garantía o de los seguros serán a cargo del solicitante, y el material debe ser devuelto a la FUNDACIÓN el día hábil siguiente a la última exhibición permitida.

**ARTÍCULO 5. °. COPIAS DE CONSULTA.** El acceso a las copias de consulta, en las instalaciones de la FUNDACIÓN, será permitido a investigadores, acreditados que lo soliciten por escrito indicando el objeto de la consulta. La FUNDACIÓN se reserva el derecho de señalar el procedimiento de consulta en todos los casos.

En los casos de consulta en moviola, la operación de la misma estará a cargo de un funcionario de la FUNDACIÓN, y el número de asistentes estará limitado a cuatro personas. Para las proyecciones en auditorio los cupos estarán limitados a la capacidad del salón.

Las solicitudes de consulta deberán ser formuladas cinco (5) días hábiles antes de la fecha prevista para ella, y confirmadas mediante el pago previo del costo del servicio, fijado por la FUNDACIÓN.

**ARTÍCULO 6. °. MATRICES.** El acceso a las matrices será permitido a discreción de la FUNDACIÓN y dentro de sus instalaciones a investigadores especializados y a productores que lo soliciten por escrito o indicando el objeto de la consulta, los materiales que deseen examinar y el uso que tienen previsto. Las condiciones de plazos, turnos y costos serán similares a las de otras consultas.

Cuando el objeto de la consulta especializada sea la selección de materiales para ser utilizados en nuevas producciones, deberán observarse las siguientes normas:

1. La autorización para duplicación de materiales del archivo que estén protegidos por los derechos del cedente, deberá ser dada por éste, por escrito, antes del procesamiento de la solicitud.
2. Los trabajos de duplicación, requeridos por los usuarios, serán realizados por la FUNDACIÓN o por establecimientos designados por ella, y bajo su supervisión. Los costos de los mismos serán por cuenta del usuario.
3. Los usuarios pagarán el 50% del costo estimado de duplicación previamente a la ejecución de los trabajos, y el saldo a la entrega de los mismos.
4. Al recibo de los duplicados el usuario firmará un documento de compromisos con la FUNDACIÓN, por medio del cual ésta autoriza su uso para el propósito declarado por el solicitante, y éste se compromete a no darle ningún uso distinto al declarado.



