

# Guardar en épocas de abundancia: giro digital, investigación académica y Archivos Audiovisuales

Fernando Ramírez Llorens

Instituto de Investigaciones Gino Germani- IIGG

Universidad de Buenos Aires-UBA (Argentina)

## Resumen

La presencia cada vez más extendida de cámaras de video en diferentes espacios públicos y en el ámbito privado es el símbolo de una transformación más amplia, cuantitativa y cualitativa, en la forma y tipo de registros que se están produciendo a partir del giro digital en el audiovisual. El trabajo se propone analizar tres ejemplos para pensar cuáles son los desafíos que enfrentan los Archivos Audiovisuales en este marco.

A partir de preguntarse por el valor social de estas nuevas imágenes, el análisis propone algunas dificultades y ejemplos incipientes de archivos que están trabajando en líneas que intentan dar cuenta de esta expansión de lo audiovisual y propone una reflexión sobre el rol que pueden cumplir los organismos científicos y universitarios en esta línea.

## Palabras clave:

Archivo audiovisual, giro digital, medios sociales, documental, investigación académica

## **Preserving in Times of Plenty: The Digital Turn, Academic Research, and Audiovisual Archives**

### **Abstract**

The increasingly extended presence of video cameras in different public spaces and in the private sphere is a sign of a more extensive transformation in the shape and type of records that are being produced by the audiovisual turn. The work aims at analyzing three examples to debate about the challenges that the Audiovisual Archives face in this context.

Based on the social value of these new images, the analysis proposes some difficulties and incipient examples of Archives working on lines that follows this expansion of audiovisual contents. It also proposes a reflection on the role that scientific organisms and universities can achieve in this line.

### **Keywords:**

Audiovisual archive, digital turn, social media, documentary, academic research.

## **Guardar em tempos de abundância: virada digital, pesquisa acadêmica e arquivos audiovisuais**

### **Resumo**

A presença cada vez mais difundida de câmeras de vídeo em diferentes espaços públicos e na esfera privada é o símbolo de uma transformação mais ampla, quantitativa e qualitativa, na forma e no tipo de registros que estão sendo produzidos a partir da virada digital no audiovisual. O trabalho pretende analisar três exemplos para pensar os desafios que os Arquivos Audiovisuais enfrentam neste quadro.

Partindo da indagação sobre o valor social dessas novas imagens, a análise propõe algumas dificuldades e exemplos incipientes de arquivos que estão trabalhando em linhas que tentam dar conta dessa expansão do audiovisual e propõe uma reflexão sobre o papel que podem desempenhar os organismos científicos e universitários nesta linha.

### **Palavras-chave:**

Arquivo audiovisual, giro digital, redes sociais, documentário, pesquisa acadêmica.

## Introducción

*Edificio* (Martínez y Lucas, 2003) es una película realizada a partir de las imágenes en movimiento captadas por cámaras de seguridad. Toma fija, blanco y negro, mucha profundidad de campo y falta de registro sonoro hacen de esas tomas del palier y las puertas de calle de los edificios un conjunto de imágenes inquietantes que, como destacaban los propios realizadores de la obra, se asimilan involuntariamente al cine de los hermanos Lumière (García, 2003).

La reflexión de Martínez y Lucas puede parecer poco relevante teniendo en cuenta los años transcurridos y la profusión de desarrollos tecnológicos de cámaras y de multiplicación de facilidades para crear registros audiovisuales desde entonces. Por plantear un ejemplo banal, resultaba impensado hace veinte años que la mayoría de las personas tuvieran en su bolsillo un dispositivo con capacidad de realizar de manera instantánea una transmisión en vivo de video de alcance global, como ocurre hoy con los celulares. Sin embargo, la película sigue siendo muy moderna, porque puso de relieve un problema que en ese momento no estaba siendo debatido mayormente, pero que con la progresión del video digital resulta central pensar hoy: que se estaban (se están) produciendo imágenes en movimiento por fuera de las instituciones

audiovisuales tradicionales. Tan parecidas estéticamente al cine-atracción, esas imágenes no estaban inscriptas en ningún medio: no eran cine, no eran televisión, no eran video doméstico... eran otra cosa y eso otro era indescifrable. Estaban advirtiendo algunos efectos de la ampliación de las posibilidades que estaba experimentando el video, integrándolo a la serie de transformaciones conocidas como giro digital. Este término, que a menudo se utiliza sin una definición precisa, tiene sin embargo un sentido concreto dentro del campo audiovisual, en la investigación científica y académica y en la discusión archivística en cuanto a cómo se han transformado estos espacios a partir de la masificación de uso de herramientas digitales.<sup>1</sup>

Si la tendencia desde el estreno de *Edificio* ha sido hacia una profusión de dispositivos que captan cada vez más cosas en más lugares (desde cámaras web hasta cámaras profesionales, desde la privacidad de una habitación hasta los grandes espacios públicos), entonces el problema que la película pone de relieve no ha parado de crecer: el de la existencia de «nuevos» registros de video y sonido. Esto nos plantea un interrogante desde la perspectiva del archivo: ¿tiene sentido preservar, clasificar, poner a disposición del público, lo que captan esas cámaras?

<sup>1</sup> La noción (no concepto) de burguesía se historiza respecto de la forma de vida citadina, en nuestro caso, de carácter comercial (no industrial)

Al parecer no, si tomamos en cuenta que convivimos sin ningún tipo de problemas con sistemas que no registran las imágenes que generan, otros que borran automáticamente para sobrescribirse, otros que, habiendo preservado un registro, lo dejan olvidado en una red social o un disco rígido, como poco más que basura digital, sin el trabajo de descripción que permita recuperarlos alguna vez.

Sin embargo, es posible que el interrogante esté mal formulado. Las novedades habilitadas por las herramientas digitales de video no se reducen a un problema de ubicuidad de cámaras. Para responder a la pregunta sobre la preservación, el primer paso es intentar comprender, al menos parcialmente, qué transformaciones habilitó el giro digital en video.

Los registros con los que se realizó *Edificio* eran automáticos y sin inscripción: un sistema se encargaba de transmitir de manera continua e indiscriminada lo que la cámara era capaz de captar, emitiéndolo en vivo sin dejar la imagen almacenada en ningún soporte. Los realizadores tuvieron que hacer el trabajo de inscribir esa señal por medio de grabadoras de video para poder trabajar con ellas. Sin embargo, no solemos utilizar el concepto de «pérdida»

para referir al descarte, eliminación o extravío de ese tipo de imágenes. Si el giro cultural en historia (Eley, 2008) provocó la expansión, en las últimas décadas, del trabajo del investigador hacia nuevos «territorios historizables» (Caimari, 2017, p. 66), el giro digital nos permite interrogarnos cómo se pueden expandir y transformar estos territorios con los cambios tecnológicos.<sup>2</sup> Propondré que la hiperabundancia, sumada a la multiplicidad de agentes que producen imágenes desde distintos espacios pueden provocar perplejidad respecto a la importancia de su preservación. No es necesariamente la primera vez que nos enfrentamos a un problema de este tipo. Sabemos que la preservación de películas no resultó una preocupación social hasta que el cine no consolidó su estatus artístico y cultural (Allen y Gomery, 1995). Al mismo tiempo, los archivos televisivos como una práctica que tenga un objetivo mayor que la preservación por parte de un canal de los materiales de su propiedad para vender, retransmitir o reusar son en nuestro país todavía algo bastante novedoso.<sup>3</sup> Precisamos preguntarnos qué valor tienen las nuevas imágenes, pero esa pregunta no parece poder formularse de manera abstracta.

<sup>2</sup> La pregunta es válida también respecto a diversas disciplinas humanísticas y sociales como los estudios de la comunicación y la cultura, la antropología y la sociología. Sin embargo, por una cuestión de especialización voy a pensar siempre en el campo disciplinar específico de la historia.

<sup>3</sup> Sin dudas los casos más destacables en este sentido son las experiencias de AHRTA y el Archivo fílmico de Canal 10 de Córdoba.

Justamente, la lección que nos deja *Edificio* es que las imágenes no tienen valor intrínseco. El problema no es que en cámara aparezca un repartidor, un vecino, una calle vacía, un ladrón. Una imagen no se aprecia porque tenga determinado encuadre, colores, textura. Sin un campo al que vincularse, las imágenes no pueden obtener un estatus que habilite, entre otras cosas, a despertar el interés por su preservación. En cambio, si *Edificio* dejara de estar disponible, hablaríamos sin dudas de que se perdió una película. *Edificio* rescató la experiencia y transformó ese metraje en una producción audiovisual institucionalizada, con autores, con una duración discreta, que se exhibió como cine, incluyendo el acto institucional de organizar el evento de su primera proyección pública. El conjunto de todas esas operaciones implicó que fuera considerada película, y por tanto, le otorgó un status al conjunto del que hasta entonces carecían las imágenes por separado.

En las páginas que siguen analizaré tres casos concretos para, a partir de ellos, formular algunas propuestas básicas para pensar en la preservación, la clasificación y el acceso desde una perspectiva académico-científica. En primer lugar, problematizaré la filmación de las prácticas policiales. Luego abordaré el registro de los juicios por los crímenes cometidos desde el Estado en la última dictadura militar. Por último, me concentraré en

los repositorios y archivos vinculados a instituciones académicas. Con el panorama conjunto, intentaré esbozar algunas ideas básicas para pensar cómo dar un paso adelante para preservar los nuevos materiales audiovisuales habilitados por el giro digital.

### **El diálogo entre medios masivos y medios sociales**

Los dispositivos de video en el techo de los patrulleros policiales son otra forma de expresión de la ubicuidad que han ganado las cámaras. Su presencia simboliza una expansión mayor de la utilización de herramientas de registro visual por parte de las fuerzas de seguridad, que se expresa de manera más concreta, por ejemplo, en las filmaciones por orden judicial de diversos procedimientos como allanamientos, desalojos, etc. realizados cámara en mano por peritos de la propia fuerza. Sin embargo, a diferencia de lo que se ponía de relieve en *Edificio*, la irrupción de estas imágenes no generó desconcierto, porque para cuando las policías comenzaron a producir sus propias imágenes, el cine y la televisión hacía muchísimo que venían difundiendo imágenes del estilo, primero ficcionales, y desde hace unas décadas, para los *docu-realitys* televisivos. Si comparamos capítulos actuales y de hace algunos años de *Policías en acción*—la serie argentina que está por cumplir veinte años en pantalla—, podremos apreciar que en los últimos tiempos las tomas de cascos de moto y

techos de automóviles (probablemente colocadas por la productora, pero que en todo caso remiten a, y sugieren potenciales usos de cámaras de propiedad policial) vinieron a enriquecer estéticamente a las que ya realizaban los camarógrafos de televisión que acompañan a los agentes cámara en mano. Así, para cuando surgieron las imágenes producidas por las fuerzas de seguridad, estaba claro cómo podían ser utilizadas desde el campo audiovisual. Esto seguramente explica en parte que no se haya producido un debate respecto a su estatus. Al contrario, se soslayó la novedad: que estamos en presencia de imágenes que, aunque no lo parezcan, son nuevas.

En este punto asume interés la pregunta por la preservación y acceso a estas nuevas imágenes más allá de su valor televisivo, policial y judicial. Los legajos, la documentación impresa, las fotografías, etc., de archivos policiales, penitenciarios, médicos, diplomáticos, judiciales han acaparado en las últimas décadas la atención de los investigadores académicos, de maneras no correspondidas por las burocracias estatales que los generaron, y que son las propias encargadas de su custodia. Se trata de archivos sometidos a vaivenes políticos, a azarosas condiciones de supervivencia y que son vulnerables a procedimientos de ocultamiento (Caimari, 2017). En este marco se producen las imágenes de las fuerzas de seguridad, que podrían ser nuevas fuentes de valor documental para la investigación social.

En este sentido, si *Edificio* intentaba experimentar con las imágenes de una manera desprejuiciada, *Policías en acción* las utiliza para defender los intereses de la fuerza, haciendo un marcado énfasis en la legalidad, la humanidad y el saber de la práctica policial (Galvani y Mouzo, 2010) y mostrando un camino para el uso de las nuevas imágenes. La importante producción, selección y edición de registros audiovisuales para presentar una versión positiva de la fuerza lleva implícita la evidencia de la politicidad de esas imágenes. La institución es consciente de las ventajas, así como de los desafíos y riesgos que el acceso a esos videos puede implicar—los que se producen para el programa con acuerdo de las autoridades policiales, cuánto más los que produce la propia fuerza por imposición judicial—.

La expansión de dispositivos económicos de filmación facilitó la capacidad de las fuerzas de seguridad de generar sus propias imágenes en movimiento de manera rutinaria, pero lo interesante del giro digital es que en el mismo acto la policía perdió el monopolio del registro de sus acciones. El caso del asesinato de George Floyd, registrado por celulares, resulta icónico en este sentido. *Cops*, el *docu-reality* estadounidense cuyo formato inspiró a *Policías en acción* fue cancelado por la cadena que lo emitía cuando estaba a punto de estrenar su trigésimo tercera temporada, con motivo de las protestas provocadas por el asesinato de Floyd a manos de policías (Porter, 2020).

Estas, a su vez, se generaron en reacción a la filmación de un celular que mostraba cómo habían sido los hechos.<sup>4</sup> Los videos de la brutalidad policial realizados por pares de las víctimas dañaron el verosímil de una serie que prometía mostrar el trabajo «real» de la policía. Esto expresa que las imágenes profesionales y caseras, de medios masivos y de medios conectivos, teniendo un estatus muy diferente, pueden de todos modos entrar en diálogo y competencia en este contexto. Es un llamado de atención para nuestras lógicas archivísticas, que entienden mucho mejor cómo tratar un programa de televisión que un video casero.

La difusión de la noticia del asesinato de Floyd y la condena del policía que lo mató expresan que la televisión y la justicia pueden reconocer el estatus informativo y probatorio de un video de celular que circula por una red social.<sup>5</sup> Del mismo modo, cabe advertir que los registros caseros realizados por vecinos también pueden ser utilizados para ayudar a la policía en su accionar, incluyendo aquellos que están asociados a situaciones recurrentes de abuso policial (Malacalza, Jaureguiberry y Caravelos, 2019).

Desde la perspectiva archivística el desafío que ofrece todo este conjunto es múltiple. Sabemos que las productoras no son muy receptivas a facilitar el acceso a sus depósitos. La posibilidad de volver a ver los capítulos depende de que se encuentren disponibles en la red. Ningún optimismo se abriga respecto a poder ver los crudos descartados, que sospechamos dicen lo increíble desde la perspectiva policial oficial. En segundo lugar, podemos presuponer la continuidad del descalce entre los intereses de los investigadores académicos actuales y futuros y la voluntad de preservar y dar acceso a esas imágenes por parte de las policías que las producen, como ocurre actualmente con los documentos en papel que custodian. En este sentido, es posible que estas imágenes no corran siquiera la suerte de los materiales impresos y fotográficos de los archivos de esas fuerzas. Pero en la hipotética situación de que tuviéramos a disposición todos estos materiales, que productoras y fuerzas de seguridad trabajaran solícitamente para satisfacer toda nuestra curiosidad investigadora, no podríamos decir que contamos con todo el universo de fuentes audiovisuales

<sup>4</sup> George Floyd fue asfixiado por un policía en mayo de 2020. Si bien posteriormente se revelaron videos de otros celulares y de cámaras de vigilancia de las calles, se considera que la ola de protestas que provocó el episodio, así como la prueba fundamental del juicio, fue un video tomado con un celular por una adolescente que fue testigo accidental del hecho.

<sup>5</sup> La mayor expresión de esto es la incomodidad y hasta las situaciones de abuso policial que en algunos casos se han producido en contra de la persona que filma el accionar policial (D'Imperio, 2019; «Liberan a la joven detenida por filmar la detención de un menor», 2017).

sobre el tema. No caben dudas de que el material casero que existe en las redes relativo al accionar policial puede servir de referencia o fuente de análisis para cualquier estudio sobre prácticas policiales. Es razonable suponer que dentro de algunas décadas los historiadores del futuro se sentirán sin dudas muy afortunados de poder acceder a ese corpus. Sin caer en el optimismo de la imagen del «produsuario» que produce y comparte contenidos en un entorno plenamente comunitario y colaborativo (Van Dijck, 2016), estos y otros registros que documentan a personas pertenecientes a grupos oprimidos filmando en directo sucesos disruptivos de la cotidianeidad implican un cambio profundo respecto a lo que estábamos acostumbrados a plantear respecto a la necesidad de establecer enfoques oblicuos para analizar a los sectores subalternos a partir de la perspectiva de los dominantes (Burke, 1982).

Aunque existiese la voluntad de preservar, no es dable suponer que sencillamente se trata de guardar todo lo que generan productoras, fuerzas de seguridad y usuarios de teléfonos inteligentes. Si así fuera, el trabajo de relevamiento posterior resultaría sencillamente imposible, por la dificultad para recuperar algo en los millones de horas de grabación que rápidamente se acumularían.

En el caso de las cámaras de seguridad de patrulleros (o domos en las calles, etc.), el problema de desconcierto que surge tiene puntos de contacto con lo que planteaba *Edificio*. Sin embargo, si quisiéramos definir una política de archivo para preservar los materiales caseros que circulan por la red, además del problema de la hiperabundancia, aparecerían otros más severos. Así, preguntas tales como la confiabilidad de la fuente de origen o la integridad del material pueden llegar a ser muy complejas de responder. A esto se agrega un problema mayor: sabemos que lo que llega a nosotros a través de las redes está mediado por algoritmos que no controlamos y que también pueden expresar intereses comerciales, políticos, corporativos. En vez de «salvar», fácilmente podríamos estar haciendo lo contrario: guardar materiales que los propietarios de redes no tienen ningún interés en eliminar, ignorando otros producidos, que corren el riesgo de perderse o quedar olvidados incluso antes de que tengamos la oportunidad de conocerlos.

Aquí el problema no es que el material no remita a un medio, sino que los medios sociales no se han planteado seriamente la necesidad de preservación de sus contenidos como sí lo han hecho, con énfasis dispar, el cine y la televisión.<sup>6</sup> En este caso las imágenes asumen un

<sup>6</sup> Más allá de algún intento muy relevante, como el de la organización [archive.org](https://archive.org), pero que no deja de ser puntual.



valor social (esto es, las personas pueden interesarse en el contenido, compartirlo y hasta involucrarse en colaborar para que obtenga la mayor difusión). Ese interés que genera tiene incluso la capacidad de reconvertirse en un valor en otro espacio, como el televisivo o el judicial. Pero probablemente nos falta aún desarrollar la capacidad para apreciar su valor histórico, tanto en relación a la propia historia del medio como en cuanto documento histórico de carácter más general.

### **Justicia afuera del tribunal**

En este punto, resulta interesante revisar la experiencia del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad de la Provincia de Santa Fe. Se trata de un organismo del Poder Ejecutivo provincial que preserva y da acceso a los registros audiovisuales de las audiencias de los juicios realizados en los tribunales federales de la provincia. El argumento que sostiene la necesidad de su creación es que previamente quedaban a criterio de cada tribunal los términos para la producción y la preservación del material y no se garantizaba que existiera un presupuesto acorde para realizar los registros (Vallina, 2018).<sup>7</sup>

Las imágenes y sonidos de los juicios reproducen los principios institucionales del Poder Judicial. Lo que se capta es lo que sucede en la sala del tribunal,

coincidiendo con lo único que se considera válido desde la perspectiva del proceso penal. Documentar de manera audiovisual las audiencias, asumiendo la perspectiva del jurado como una suerte de director de cámaras, que orienta la atención alternativamente hacia los distintos protagonistas del juicio (testigos, abogados, fiscales) permite tomar prestados esos criterios. Todo es discreto: los intérpretes, las locaciones, los tiempos. Las etapas y reglas del proceso hacen las veces de guion. El resultado puede ser reconocido fácilmente como obra. Así, el propio modo de realizar un juicio le da forma al crudo, y es posible conceptualizar su lenguaje como videoregistro de un juicio oral. Conocer con precisión dónde comienza y dónde termina hace que el material sea fácil de archivar e identificar. Nuevamente, si bien las imágenes son familiares (producto de que estamos acostumbrados a las ficciones sobre tribunales orales, y de otros juicios del pasado que requerían un despliegue técnico televisivo, pero que de todas maneras se filmaban debido a su gran relevancia), resultan, al menos en términos cuantitativos, relativamente novedosas.

Así, si bien no existe punto de comparación respecto a la diversidad y multiplicidad de los materiales que filman las fuerzas policiales y los videos caseros, esta

<sup>7</sup> Actualmente el archivo ofrece a consulta pública 1432 registros audiovisuales correspondientes al desarrollo de cinco causas llevadas adelante entre 2009 y 2014: Feced I y II, Guerrieri I y II, Brusa I.

experiencia funciona como ejemplo de la definición de una política de archivo como método para dar respuesta a un problema de dispersión y riesgo de pérdida de materiales que se desean preservar y que no poseen a priori una inscripción concreta en un medio existente. Y en este caso tampoco es un material exento de disputas políticas, por lo que, sin una estrategia adecuada, su preservación podría ponerse en riesgo. En este sentido todavía es reciente el recuerdo de los vaivenes a los que estuvo sujeta, décadas atrás, la filmación del Juicio a las Juntas de comandantes de la última dictadura militar (Feld, 2002).

Sin embargo, socialmente los juicios vinculados a los crímenes cometidos en el marco del terrorismo de Estado producen una activación a su alrededor que también es relevante y apta para ser registrada y preservada. De hecho, puede ser considerada parte integral de la realización del juicio: las movilizaciones puertas afuera del tribunal mientras se desarrollan las audiencias; los relatos de testigos y víctimas por fuera de las declaraciones testimoniales (por caso, los metarelatos sobre lo que les significó subjetivamente a las víctimas poder ser escuchadas por la justicia); la posibilidad de que en el marco del proceso judicial los sobrevivientes vuelvan a visitar y reconocer los lugares de detención y tortura; las repercusiones y cobertura del juicio en los medios audiovisuales, etc.

En el caso del Archivo Audiovisual de Juicios de Lesa Humanidad, y a pesar de

que el Archivo no es un organismo del Poder Judicial si no del Ejecutivo, todo este universo que se construye alrededor del juicio está ausente. Esto remite nuevamente a las lógicas institucionales antes que a la capacidad de preservar algo que puede ser producido, porque de hecho se produjo. El propio gobierno de la provincia promovió, a través del programa Señal Santa Fe, la realización de dos producciones televisivas sobre los juicios a partir de los registros audiovisuales de las audiencias: *Los días del juicio* (Romano, 2010), que recupera la causa Guerrieri I y *Proyecciones de la memoria* (Cappatto, Agusti y Gatto, 2011), que se basa en la causa Brusa I (Nicola, 2016). Ambos trabajos utilizan fragmentos del material que se preserva hoy en el archivo sobre los juicios. Sin embargo, también incorporan un conjunto de registros alrededor de las audiencias (entrevistas a víctimas —e incluso a un imputado—, visitas de reconocimiento a los lugares de detención, el trabajo de la fiscalía, etc. y en el caso de *Proyecciones...* hasta se reutiliza el registro recurriendo a un recurso que lo estetiza). Zylberman (2015) plantea la capacidad que tiene *Los días del juicio* para expresar la relación que existe entre el «adentro» (la sala de audiencias) y el «afuera» (el espacio público a las puertas del tribunal), donde se viven las repercusiones de lo que está sucediendo en ese mismo momento en el interior de la sala. Esta complementariedad no resulta

solamente de una operación de edición, sino que está habilitada por la decisión por parte de las autoridades de colocar parlantes para que las personas pudiesen seguir la lectura de las sentencias desde fuera del edificio. El diálogo buscado entre el adentro y el afuera, que la obra recupera y estetiza a través del montaje (y que no se percibe desde el interior de la sala y, por tanto, se pierde en los registros de las audiencias), da cuenta de esta idea del juicio como hecho ampliado, con una dimensión extrajurídica.

¿Por qué un Archivo que, teniendo como objetivo preservar los registros sobre los juicios, no brinda custodia y acceso, no ya (no solo) a las obras derivadas —como sería el caso de *Los días... y Proyecciones...*— sino de los registros en crudo de esas realizaciones que logran dar cuenta de esta mirada más amplia, de esta experiencia social de los juicios?<sup>8</sup>

En principio, podemos pensar que estos crudos también son parte del giro digital, en la medida en que el video digital tuvo un rol clave en consolidar la expansión de la realización documental que ya se estaba experimentando previamente (Aprea, 2012).<sup>9</sup> Así, estamos ante

un fenómeno que, por su extensión, es cuantitativamente nuevo.

Ahora bien, aunque existen muchos ejemplos en los que los crudos de importantes realizaciones de ficción fueron utilizados para ofrecer distintos «cortes» que funcionaban como diferentes versiones de una misma película, no es exagerado decir que los materiales en crudo son, desde el estricto punto de vista de la realización audiovisual, elementos de descarte. Desde este punto de vista tiene poco sentido su preservación, y en consecuencia han actuado históricamente los archivos cinematográficos. Sin embargo, al no valorar en toda su potencialidad los crudos de documentales (por caso, las entrevistas completas de las cuales la edición solo recupera fragmentos), estamos reiterando las prácticas de un cine que era predominantemente de ficción, aplicándolas a esta etapa, donde la producción de cine de no ficción es muy amplia, y hasta puede ser cuantitativamente mayoritaria. Antes que suponer que al Poder Ejecutivo —que lleva adelante el Archivo y al mismo tiempo financió las realizaciones— no le «interesa», quizás valga la pena advertir que el problema

<sup>8</sup> Dejo de lado aquí, aunque no sea un hecho menor, las cuestiones burocráticas relativas a la autorización del uso de la imagen de las personas que aparecen en los registros por parte del Archivo, y de la gestión de las cesiones de parte de los realizadores de las series.

<sup>9</sup> Al punto que la línea de subsidios que desde el 2007 ofrece el INCAA para documentales se denomina «vía digital». Un análisis de los efectos producidos por la creación de esta vía en Lauricella (2017).

central sigue siendo la dificultad para redefinir prácticas y repensar el valor de las producciones mediáticas en función de las transformaciones que se han producido en el video en los últimos años.

Desde ya, no habría demasiadas dificultades para guardar los crudos de una realización documental, pero los problemas aparecen en cuanto pretendemos escalar esta iniciativa como política de archivo, ¿cómo guardar y dar acceso a todos los materiales del estilo que se hayan producido y sigan produciéndose en el futuro? Nuevamente aparece la pregunta sobre qué guardar, que es en última instancia preguntar por el valor social de los materiales.

Un archivo como el de los Juicios de Lesa Humanidad de Santa Fe representa una respuesta puntual desde un campo específico. En este punto, no es necesario aclarar que la única falta que visibiliza este archivo es la de la réplica de la misma política de preservación y acceso a nivel nacional.<sup>10</sup> Si desde otros campos (el académico, en este caso) entendemos por juicio un entramado de hechos sociales mayor, cuyo registro vale la pena

preservar, debemos ser capaces de pensar qué definiciones requiere ello, para ser respondidas por archivos actualmente existentes, o por otros por crearse.

Experiencias como la del Archivo Nacional de la Memoria resultan estimulantes para imaginar un posible futuro en este sentido. Por caso, allí se preservan materiales «en crudo» de algunas producciones audiovisuales realizadas por privados que pueden ser fuente de investigaciones.<sup>11</sup>

### **Archivos audiovisuales académicos**

Desde la época de Franz Boas y Margaret Mead hasta hoy, el audiovisual se ha utilizado para la investigación social (Burke, 2001), y algunos investigadores han tenido la conciencia de la importancia de preservar ese material. Por tomar un ejemplo, la puesta a disposición del impresionante archivo sonoro realizado por Robert Potash, que contiene las entrevistas realizadas a militares argentinos entre 1961 y 1999 es un material imprescindible para quienes investigamos el período posteriormente.<sup>12</sup> La producción de estos materiales es temporalmente previa al

**10** Otro importante ejemplo de archivo de características similares, que incluye entre otras cosas registros de juicios realizados a partir de la anulación de las leyes de Punto final y Obediencia debida es el de la Comisión Provincial de la Memoria.

**11** *¡Alto pibe!* (Mugica, 2004), *¿Quién soy yo?* (Bravo, 2007), *Trelew* (Arruti, 2004), *Un grito de corazón* (Mazure, 2008).

**12** Aún en los casos en que la muerte del entrevistado no sea una limitante, la posibilidad de contar con una entrevista realizada en una época más cercana a los acontecimientos que se narran

giro digital. Sin embargo, el avance en las herramientas audiovisuales y sonoras y en los soportes de almacenamiento, que sin dudas ha incrementado la producción de registros, no parece haber impactado en una mayor disponibilidad de materiales para consultar. De una revisión rápida de sitios de organismos de investigación científica y universidades, da la impresión de que insumos tales como entrevistas filmadas con el celular, conferencias emitidas en vivo por *youtube* y guardadas automáticamente por la plataforma, materiales audiovisuales recopilados para investigaciones pero producidos por terceros (grabaciones de la señal televisiva, películas o crudos facilitados por los propios realizadores), duermen en tarjetas de memoria, discos rígidos o servidores, a la espera del inadvertido momento en que vayan a perderse.

Los repositorios institucionales están implicando un importante avance para las instituciones dedicadas a la investigación científica y académica (De Giusti, 2018), pero se orientan mayormente a brindar acceso a la producción terminada (sea escrita o, en algunos casos, audiovisual). Sin embargo, algunos cambios comienzan a advertirse. Por caso, el SEDICI —el repositorio institucional de

la Universidad Nacional de La Plata— está comenzando en los últimos años a incorporar materiales heterogéneos (clases o explicaciones didácticas, producciones audiovisuales de estudiantes de la universidad, y en los últimos tiempos entrevistas de historia oral y videoconferencias o actividades virtuales). Esto implica la asunción gradual de (o al menos, la apertura a) nuevas funciones por parte del repositorio. Por su parte (y por fuera de repositorios), el Instituto de Investigaciones Gino Germani posee un archivo oral y uno audiovisual. El primero está formado por un corpus de entrevistas realizadas en el marco del Programa de Historia Política del Instituto, mientras que el segundo surgió del trabajo de grupos de investigación vinculados a Historia Argentina e Historia de los medios de comunicación, que investigan a partir de fuentes televisivas y cinematográficas. Originalmente el archivo era simplemente la puesta a disposición de copias en formatos caseros de materiales de difícil acceso (por ejemplo, registros capturados de la televisión que los archivos de los canales de televisión no ponían a disposición). Son esfuerzos parciales, en los dos últimos casos pequeños, no son los únicos que existen. En cualquier

permite una perspectiva diferente que no se podría reconstruir de otro modo. El archivo de Potash es, originalmente, un archivo oral, más allá de que algunas entrevistas lleguen a nosotros transcritas en papel. La colección actualmente consiste en 94 cassetes de audio y 76 transcripciones de entrevistas. La colección puede consultarse en <https://credo.library.umass.edu/search?q=mufs020>.

caso, ponen de relieve una incipiente conciencia respecto a la importancia de utilizar las facilidades del abaratamiento y la simplicidad de la manipulación de los formatos digitales para preservar y ofrecer recursos audiovisuales de investigación— recolectados de manera *ad hoc* o a partir de trabajos de relevamiento concretos—.

## Conclusiones

Mientras terminaba de escribir este artículo recibí por redes sociales un documento que contiene enlaces para descargar no menos de 600 películas, lo que hubiera implicado la envidia de cualquier cineclubista de hace 30 años, y que bastan para escribir tesis enteras. Al mismo tiempo, me enteraba de la terrible noticia de la pérdida de miles de películas por el incendio de la Cinemateca Brasileira. En conjunto, esta coincidencia expresa cómo las herramientas digitales pueden cambiar nuestras experiencias, tanto de consumo cultural como de investigación académica, a la vez que nos recuerdan que los materiales que queremos preservar no se van a guardar solos, ni se trata de una tarea fácil de abordar, y que el riesgo de pérdidas masivas está siempre acechando.

Desconozco cuál es la mejor estrategia para intentar preservar una parte de la gran cantidad de horas de video que se producen a nivel mundial cada segundo. No imagino cómo serán los futuros proyectos para crear archivos de medios

sociales, ni si acaso eso sucederá efectivamente. Entiendo en cambio que algunos de esos materiales pueden ingresar en operaciones que les asignen relevancia. En este sentido, resultó de interés rescatar a *Edificio*, un ejemplo de la valorización cinematográfica de imágenes hasta entonces insoportablemente intrascendentes.

Si la relevancia de los materiales audiovisuales depende de una operación de puesta en valor, entonces el trabajo de preservar, gestionar y dar acceso no puede ser concebido como una actividad autónoma, aunque implique un conocimiento especializado. La relevancia de un material audiovisual específico en términos culturales, jurídicos, académicos, etc. no va a surgir desde el campo de la archivística, porque no se trata de un proceso abstracto que se pueda aplicar a cualquier material. La puesta en valor de un registro audiovisual como material archivable es un proceso históricamente situado, vinculado a un estado de desarrollo del campo desde el que se evalúa su interés. Desde esta perspectiva, el impacto del giro digital en la producción de imágenes en movimiento requiere la operación consciente de reflexionar sobre la capacidad de expansión del campo ante las nuevas posibilidades, como paso previo a las operaciones de archivo.

Desde esta perspectiva, la selección o producción de fuentes para nuestras investigaciones también pueden ser parte de operaciones que asignen valor a esos

materiales. La preservación, identificación y clasificación, y acceso al tipo de materiales que utilizan nuestros investigadores son tareas que pueden valer la pena abordar desde nuestras instituciones. Experiencias como el Archivo de Juicios de Lesa Humanidad, o el Archivo Oral del Germani, por repetir dos de las ya mencionadas, aprovechan las facilidades de registro en la era del video digital y ponen de relieve que no importa que un archivo sea pequeño, de todos modos puede resultar un gran aporte en términos de las expectativas, oportunidades y perspectivas que brindan para pensar el vínculo de la historia, los estudios de comunicación y cultura, la antropología y la sociología, etc. con las tareas de archivo. Una política adecuada de preservación por parte de las instituciones dedicadas a la investigación académica podría generar conciencia y estimular a sus investigadores para que produzcan sus insumos (no solo los audiovisuales) con una lógica de guarda y acceso posterior, respetando algunos estándares de calidad de imagen y sonido, colaborando

con la identificación de los materiales aportados y encargándose de los aspectos éticos y legales que pudiera conllevar la disponibilidad pública de lo producido.

En síntesis, no creo que exista una respuesta global para los múltiples desafíos que presenta la expansión de los registros audiovisuales en términos de archivos. Sin embargo, un buen punto de partida podría ser la realización de un debate más activo sobre las oportunidades abiertas por el giro digital audiovisual, que considere a nuestras instituciones científicas y universitarias como parte involucrada, tomando como ejemplo lo que sucede en otros ámbitos. La valoración de un material en términos académicos depende del trabajo activo de investigadores concretos. Los momentos en que diseñamos y emprendemos relevamientos de materiales audiovisuales para ser utilizados como fuentes conllevan una profunda reflexión respecto a qué tipo de registros tienen valor para nuestro trabajo académico, e implican un importante involucramiento con el territorio en el que desplegamos nuestra pesquisa.

## Bibliografía

- ALLEN, R. C. y GOMERY, D. (1995). *Teoría y Práctica de la Historia Del Cine*. Madrid: Paidós. <http://books.google.com.ar/books?id=EJ8janpsfEwC>
- APREA, G. (2012). Documental, historia y memoria: Un estado de la cuestión. En G. Aprea, *Filmar la memoria* (pp. 19-85). Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

- BURKE, P. (1982). Enfoques oblicuos a la historia de la cultura popular. En C. Bigsby, *Examen de la cultura popular* (pp. 108-132). México: Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. 285.
- CAIMARI, L. (2017). *La vida en el archivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DE GIUSTI, M. (2018). Los nuevos roles del repositorio institucional. *Visión conjunta*, (18), 58-67.
- D'IMPERIO, J. (2019, octubre 18). ¿Te pueden detener por filmar procedimientos policiales en la vía pública? *Perfil*. Recuperado de <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/te-pueden-detener-filmar-procedimientos-policiales-via-publica-tren-san-martin.phtml>
- ELEY, G. (2008). *Una línea torcida*. Valencia: Universidad de Valencia.
- FELD, C. (2002). *Del estrado a la pantalla. Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.
- GALVANI, M. y MOUZO, K. (2010). Pobres en acción. Un análisis del programa de televisión *Policías en acción*. En M. Galvani, K. Mouzo, N. Ortiz Maldonado, V. Rangugni, C. Recepter, A. L. Ríos,... G. Seghezzeo, *A la inseguridad la hacemos entre todos* (pp. 121-142). Hekht.
- GARCÍA, E. (2003, junio 15). El discreto encanto de las imágenes de la nada. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-21435-2003-06-15.html>
- LAURICELLA, V. (2017). *Análisis para dimensionar el alcance del subsidio a la producción de documentales digitales otorgado por el INCAA (2010-2014)* (Tesis de maestría). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Liberan a la joven detenida por filmar la detención de un menor. (2017, marzo 27). *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/28195-liberan-a-la-joven-detenido-por-filmar-la-detencion-de-un-me>
- MALACALZA, L., JAUREGUIBERRY, I. y CARAVELLOS, S. (2019). Narcotravestis: Procesos de criminalización de mujeres trans y travestis por el delito de venta de estupefacientes. *Cuestiones criminales*, 2(3), 3-18.



- NICOLA, M. (2016). Producción documental y políticas de la memoria: Un estudio sobre representaciones audiovisuales santafesinas en torno a los Juicios por delitos de lesa humanidad. *Cine documental*, (14), 64-99.
- PORTER, R. (2020, junio 9). 'Cops' Canceled at Paramount Network. *Hollywood reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/cops-canceled-at-paramount-network-1297778/>
- PRINCE, S. (2004). The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era. *Film quarterly*, 57(3), 24-33.
- VALLINA, C. (2018). Documentos etnográficos y dispositivos de memoria. El archivo audiovisual como dispositivo de memoria. *Culturas*, (12), 147-156. <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i12.7801>
- VAN DIJCK, J. (2016). *La cultura de la conectividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VERHOEVEN, D. (2012). *New cinema history and the computational turn*. Presentado en World Congress on Communication and the Arts 2012, Guimarães. <http://hdl.handle.net/10536/DRO/DU:30044939>
- ZYLBERMAN, L. (2015). Figuras de justicia. El testimonio en los documentales sobre los juicios por los crímenes de la última dictadura militar argentina. *Kamtchatka*, (6), 717-739. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.6320>