



La Especificidad de la Documentación Cinematográfica (a modo de introducción)

José Antonio Palao

Biblioteca del Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay



Presentación

Cuando hace ahora un año Alfonso Moreira me propuso la coordinación de un bloque especial de MEI sobre documentación cinematográfica, no tuve duda ninguna de cual había de ser su orientación. El "curso" 98-99 había sido especial para mí. Tras casi 7 años como bibliotecario de la Filmoteca, en los que prácticamente no había salido de mi cubículo, la llegada de un nuevo director a un puesto que había estado vacante durante meses tras la muerte de Ricardo Muñoz Suay, con el cometido explícito de poner en marcha su último proyecto, la creación del Instituto Valenciano de Cinematografía¹ generó en mí un súbito entusiasmo que me llevó a proponer asistir a cuantos foros de interés fuera posible para actualizar y rediseñar el servicio de biblioteca en particular y el departamento de documentación en general. Avatares de mis propósitos aparte, este periplo por algunos foros en los que se encontraban mis colegas documentalistas me ratificó en sospechas albergadas desde tiempo atrás: en FESABID-98 primero y, lo que es más grave, en el VII Encuentro de Bibliotecas de Arte de España y Portugal yo era el único representante de una Filmoteca. Poco antes, había asistido al **Workshop** de Indizadores Hispanoamericanos del PIP (*Periodicals Indexing Project*) en el marco del Congreso de la FIAF (*Federación Internacional de Archivos del Film*) (véase más adelante). Cotejando una experiencia con otra se llegaba a dos conclusiones irrefutables:

- Primera, los pocos que somos las personas que nos dedicamos a la documentación cinematográfica en el Estado Español. Al taller de la FIAF, asistimos tres personas que nos íbamos a sumar a este proyecto por parte del sector en España, representando a las tres instituciones con mayor presencia internacional y con mayor solvencia presupuestaria: la española, la catalana y la valenciana². Yo llegué a la conclusión que no he podido tomarme el tiempo de comprobar, de que en todo el Estado no podían pasar de dos decenas las personas que *stricto sensu*, nos dedicábamos a la documentación cinematográfica contando todas las filmotecas autonómicas o locales.

- Y segundo, este carácter minoritario de la documentación cinematográfica, el raquitismo general de las plantillas a ella dedicadas, implicaba necesariamente unas ausencias constantes que conllevaban el desconocimiento por parte del resto de la profesión.

Por ello, el cometido básico de un número monográfico en el seno de una revista especializada como MEI había de ser presentarnos al resto de colegas: ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿a quiénes prestamos nuestros servicios?, ¿qué instrumentos manejamos?, ¿qué pretensiones tenemos?, ¿qué nos singulariza y qué podemos compartir con el resto de nuestros compañeros de profesión?

Ámbito y situación

Ahora bien, para poder presentar nuestra labor, primero hemos de definir nuestro ámbito de ejercicio con el fin de poder analizar su problemática específica. Por supuesto, que a la documentación audiovisual, multimedia y de todas las variantes que imaginemos que pueda implicar la imagen en movimiento, incluyendo en buena medida la información sobre el séptimo arte, se dedican un buen número de profesionales en las televisiones, los museos, los departamentos universitarios y las bibliotecas generales. Véase el magnífico y abundante artículo de Alfonso López Yepes -y, sobre todo, sígase su trayectoria- para confirmar definitivamente esta evidencia. Pero el cine no es una más de las prácticas icónicas que pueden ser subsumidas en la pantalla electrónica. Más allá de cualquier ínfula teórica o de cualquier pretensión de definición académica, improcedentes en este texto, hemos de convenir que un film tiene una especificidad bien definida tanto por su modo como por su espacio de fruición. Como dice un profesor de cine al que respeto especialmente, “en una cinta de video está toda la información sobre una película, pero la película no”. Y el caso es que en la pura práctica de su gestión informativa esta especificidad tiene efectos indudables. Quien se ha visto en el trance de indizar cualquier publicación de temática cinematográfica, o de elaborar una estrategia de búsqueda en una base de datos o en la web sobre un film o un profesional del cine, entenderá de lo que hablo. Ante una consulta cualquiera formulada tras un nombre propio, uno puede encontrarse con enfoques tan distintos (teóricos (feministas, deconstruccionistas, sociologistas, semióticos, psicoanalíticos, antropológicos, estéticos, etc)) o empíricos (técnicos, críticos, de puro cotilleo, mitómanos, filmográficos, históricos, etc.) y con tipologías documentales tan distintas (críticas, análisis, reseñas (de estreno o de festival), críticas para televisión, noticias, mensajes publicitarios, parrillas de programación televisiva, monografías (con todas las tipologías que hemos reseñado para los enfoques), etc.), que o se tiene una noción clara de a qué usuario se está atendiendo o se corre el riesgo de no ofrecerle nada que pueda satisfacer mínimamente sus necesidades informativas. Tan espúreo es ofrecerle una reseña de festival a un doctorando

o profesor como un estudio antropológico o semiótico a un fan de Mel Gibson o Marilyn Monroe. Mi impresión, aunque no he trabajado nunca en otros ámbitos documentales, es que la cosa debe ser bastante menos difusa lo que atañe a la documentación científica, tecnológica o jurídica.

El ámbito de estudio de este monográfico es, pues, la documentación secundaria (bibliográfica, hemerográfica o referencial, tanto en papel como en soporte digital) sobre el ámbito específicamente cinematográfico. Es éste el trabajo que se desarrolla básicamente en las bibliotecas (y no en otras secciones) de las filmotecas (y no en otro tipo de instituciones culturales o medios informativos). Y la cuestión que se suscita ahora, es saber de donde venimos los integrantes de las plantillas de las filmotecas, incluidas sus bibliotecas. Conocida es la dificultad que hemos tenido, en términos generales, mi generación y las anteriores para formarnos en las disciplinas documentales, por falta de titulaciones específicas. La proliferación de las filmotecas autonómicas coincide con la década de los 80, momento en el que este déficit formativo es todavía muy evidente, con lo cual, como en la mayoría de las instituciones culturales, los encargados de las labores documentales eran titulados en disciplinas afines que sintieran cierta predisposición a encargarse de la gestión del conocimiento en su sector de preferencia y que solíamos recibir una formación específica a posteriori o inmediatamente antes de hacernos cargo de nuestras funciones³. En nuestro campo, a ello se suma la dificultad para encontrar una formación reglada académicamente relativa al cine o a los medios audiovisuales⁴, que fuimos intentando paliar. El cine es un arte que presenta peculiaridades en su modo de producción respecto a todas las demás. El cine es un arte, el cine es una industria y, sólo desde hace poquísimo en España, es materia de interés académico. Esta tradición autodidacta en ambos casos, en la mayoría del Estado Español, es la que ha llevado a una evidente desvinculación entre la actividad industrial y la documental en el cine. Tal vez en Madrid, por ejemplo, la cuestión pueda ser algo distinta, pero mi experiencia personal desde la que exclusivamente hablo, es precisamente ésa. Ciertamente que un profesional del cine puede frecuentar una de nuestras bibliotecas como estudiante, crítico, autor de ensayos o gestor cultural

(organizador de un festival, por ejemplo) pero es rarísimo que nos visite o solicite nuestros servicios para poner en pie el proyecto de su próxima película, buscando información técnica, financiera, o para la distribución y exhibición de su film, por absoluto desconocimiento de las herramientas, fundamentalmente telemáticas, de que podemos hacer uso para ayudarle. ¡Cuántos usuarios he atendido como aficionados o estudiantes de los que después he descubierto en un estreno o acto público que su rostro estaba asociado a un nombre que figuraba en los créditos de algún cortometraje!. Y, al revés, ¡cuántos jóvenes sinceramente interesados en la producción y la expresión cinematográfica acaban siendo contratados -"lo importante es meter cabeza", dicen- por empresas públicas y privadas para realizar labores de rastreo documental, generando en ellos una sensación de frustración y tedio porque carecen de la formación y/o experiencia mínimas en el uso de las herramientas adecuadas para el trabajo que se les exige!.

Las instituciones cinematográficas

Se supone que la función primordial de una filmoteca es conservar, recuperar y difundir el patrimonio cinematográfico de una determinada comunidad. De hecho, la Institución que las agrupa (FIAF, Federación Internacional de Archivos del Film) recoge en su nombre exclusivamente esta función, aunque en su estructura queden reconocidas las demás⁵. Ahora bien, esta labor cara, ardua, laboriosa y oscura no es la más reconocida popularmente. Cuando coloquialmente se dice que determinada película es "de filmoteca" -sin entrar en la dudosa fortuna de la expresión- se está indicando que muy difícilmente sería exhibida en los circuitos comerciales. Esto es, para el público las labores de programación son sin duda las más conocidas. A ellas, se unen las de extensión (seminarios, exposiciones, conferencias, etc.), documentación y en muchos casos de edición. La difusión de la cultura cinematográfica es pues parte irrenunciable del trabajo de una filmoteca y obliga a los efectivos documentales a estar al servicio de los demás departamentos, así como a

atender a los usuarios externos. Ello convierte a las filmotecas en híbridos consumados: centros de documentación que deben proveer a los usuarios de las herramientas y cauces necesarios para el acceso a la cultura cinematográfica universal y viceversa, proveer a cualquier investigador de las posibilidades de acceder a los fondos que atesora, en tanto que archivo, con todas las complicaciones para la cadena documental, desde la adquisición al expurgo, pasando por el análisis y catalogación de materiales de naturaleza, utilidad y calidad bien dispares: del programilla de un cineclub local, al *fanzine*, catálogo de un festival, fotografía, fotocromo, cd-rom, cinta de video, cartel, revista, laser disc, obra de referencia de ámbito universal, libelo, programa de mano, libro de fotos o recorte de prensa. Lo que no tiene un gran valor artístico, intelectual, informativo o didáctico no puede ser despreciado desde un punto de vista archivístico y lo que no atañe estrictamente al propio ámbito geográfico no puede ser desdeñado desde una perspectiva difusora y documental: un libelo o un ignoto catálogo, de nulo interés para el estudiante o el aficionado, puede, sin embargo, ser vital para la identificación de un material depositado para su custodia y restauración, con sólo que posea una leve referencia argumental a algún film.

Por otro lado, la estructura atomizada de la administración española afecta particularmente a las filmotecas. La proliferación de las filmotecas dependientes de las administraciones autonómicas y locales ha supuesto dos fenómenos de orden inverso, pero que afecta a las labores de documentación secundaria tanto en lo referido a la asignación de recursos materiales (fungibles o permanentes) como humanos: o bien, se ha de asumir en ellas la totalidad de la gestión administrativa de la actividad cinematográfica (del depósito legal de los films, a la concesión de las ayudas) o, en el polo opuesto, la programación y la edición se convierten en actividades nucleares para aquellos ámbitos que no se encuentran incluidos en los circuitos de distribución más rentables. Pues bien, éste panorama redundante en las escasísimas relaciones institucionales entre los departamentos de documentación de las filmotecas del Estado Español, mientras que en otras secciones, sobre todo Programación, son constantes y fluidas. Necesidades como la catalogación compartida o el préstamo

interbibliotecario no son practicables con plantillas y recursos excesivamente exiguos.

La estructura peculiar de la documentación cinematográfica

Aparte de los avatares administrativos e institucionales, hay toda una serie de elementos que singularizan especialmente a las secciones documentales en el ámbito cinematográfico. Ya hemos hablado de los usuarios internos y externos de nuestros servicios, pero hay un tipo de asiduo a ellos que difícilmente, creo, que sea homologable con los de cualquier otra institución. El cine es un arte de carne y hueso con toda una serie de componentes auráticos capaces de generar auténticas pasiones -y ésta es la diferencia con otras artes- en personas que no han hecho de él su *modus vivendi* pero que le dedican lo mejor de sus vidas, tiempo, casa, y energías. He conocido cinéfilos jueces, guardias civiles, administrativos, economistas, vendedores de ropa a domicilio, psiquiatras, moteros, jóvenes, jubilados, cultísimos, que hacen faltas de ortografía... El cinéfilo no es el mitómano de la cultura de masas, fascinado por un look, por una imagen corporal. Con una erudición fuera de lo común y un afán adquisitivo de fetiches relativos a su pasión, es siempre un contagioso entusiasta. He visto jubilados interesándose por la informática, sólo porque han descubierto que hay una buena cantidad de información sobre su pasión en cd-rom o en Internet. Algunos almacenan auténticos tesoros en documentos, cintas, datos recopilados y, además de usuarios, son siempre una estimable fuente de información⁶.

Además de usuarios también poseemos tipologías documentales que nos singularizan. El cine es un arte eminentemente colectivo que ha generado una fórmula de referencia peculiar, asociada a sus modos hegemónicos de producción y que traslada la información contenida en los créditos de los propios films: se trata de la ficha artística (los que están delante de la cámara) y la ficha técnica (los que están detrás). En general, suele utilizarse esta última

denominación también para el conjunto de ambas, a la que suele sumarse, la nacionalidad, el año de producción, la sinopsis argumental y su palmarés; como datos técnicos, duración (o metraje, *footage* en inglés) y, como última indicación, su género. El conjunto de fichas técnicas ensambladas por alguno de sus componentes (persona, nación, tema, movimiento estético, etc.) constituye una filmografía. Ni que decir tiene que esta tradicional y perfectamente asentada fórmula de referencia *modeliza* toda la actividad de análisis y conservación de los textos filmicos, de tal manera, que tener una información catalográfica detallada y completa de un film supone, idealmente, poseer su "ficha técnica" y, de un profesional, su filmografía exhaustiva. De esta manera, nos encontramos con que la navegación hipertextual y el soporte digital son el cauce idóneo para un molde documental que precede en mucho a la generalización de estas tecnologías.

Todo sería maravilloso en un mundo en el que parece que los objetos llevan adherida la información que les concierne en un código de barras. Pero nada más lejos de la realidad: sabemos que la información no preexiste a los objetos y que la forma en la que la hallan los usuarios de nuestros servicios es producto de arduas operaciones previas. Los problemas comienzan cuando recordamos que el cine es una industria y, como en otras, los nombres no van unidos indisolublemente a las funciones. Dado un profesional, este puede haber trabajado de director, guionista, actor, etc. Si se pide su filmografía, la mezcla de todas las entradas en un batiburrillo no ofrece ninguna rentabilidad informativa. La mayoría de las bases de datos hipertextuales van resolviendo ese problema que se puede ampliar a las confusas, cambiantes o múltiples nacionalidades. En el caso de las coproducciones un film puede haber recibido títulos diferentes en cada uno de los países que han participado en ella, sin que haya el más mínimo vestigio de traducción literal. Ello es trasladable, por supuesto, a la totalidad de traducciones de lenguas extranjeras incluida la producción norteamericana. La mayoría de las veces, resulta imposible encontrar nada valioso sobre un film si no conocemos más que su título en castellano; la única fuente exhaustiva que conozco, para, llegar a su título original es la base de datos mantenida por

Filmoteca Española y consultable en el sitio Web del Ministerio de Cultura.

Todo lo anterior es *pecata minuta* si lo comparamos con problemas mucho más serios, que implican a todas las etapas previas de la cadena documental. No hay más que pensar en épocas, lugares o culturas que no se avienen al modo de producción considerado estándar. Ahí ya se encuentran involucrados tanto los catalogadores como los historiadores del cine en su función de censar e identificar todos los materiales que escapan a la trama industrial de la producción y la distribución convencionales. Pensemos en las dificultades que entraña de entrada referenciar los cortometrajes. Encontrar una ficha “con sinopsis” adecuada de un corto de juventud incluso de un cineasta consagrado: el recurso a catálogos especializados (en papel, por supuesto) de festivales marginales respecto a los circuitos principales suele acabar siendo el método inevitable. En el caso del cine mudo y no digamos ya del *primitivo* la impotencia puede llegar a ser desoladora. ¿Y los documentales, y el cine *amateur* ...? La elaboración de catálogos nacionales exhaustivos es la única posibilidad de disponer de una información en la que no se encuentran interesados los grandes agentes económicos de la industria cinematográfica. España está actualmente en los primeros pasos de esa ingente labor en la que países tan distintos como Italia o los Estados Unidos podrían servir de modelo.

Respecto a la literatura secundaria, ya hemos aludido a sus peculiaridades en los párrafos anteriores. Por lo que respecta a las monografías es obvio que la estructura del mercado determine también la distribución temática. Directores, actores, films e historiografías nacionales se llevan el grueso de las publicaciones, siendo palpable la existencia de profesiones “mal tratadas” por las líneas editoriales: escenógrafos, directores de fotografía, y hasta guionistas suelen ser considerados epígrafes secundarios en la jerarquía autoral del cine. En cuanto a la hemerografía, mencionada su pluralidad tipológica, sólo cabe reseñar que es donde la información circula con más premura y vivacidad como en cualquier sector vivo del conocimiento. Y ello, tanto en los aspectos teóricos y académicos como en los artísticos e industriales. Como en el caso de la documentación primaria, las revistas españo-

las se encuentran muy alejadas del nivel y amplitud del tratamiento del que gozan en otros países. Se pueden encontrar referencias de tema cinematográfico en bases de datos de cobertura cultural o humanística como las producidas por ARCE (Asociación de Revistas Culturales Españolas), el CSIC, o la Universidad Complutense, pero de una manera parcial e irregular. Por ello, la integración de tres filmotecas del Estado Español (catalana, española y valenciana) en el P.I.P. (Periodicals Indexing Project) de la FIAF es un dato muy esperanzador y relevante. El PIP nació en 1972 de la mano de Michel Moulds y se nutre del trabajo de documentalistas de las diversas filmotecas integrantes de la FIAF que trabajan como indizadores con el fin de editar tanto el *International Index to Film Periodicals* como *International Index to TV Periodicals* integrados en el *International Film Archive in CD-ROM*⁷. Actualmente su oficina principal se halla radicada en Bruselas bajo la dirección de Rutger Penne.

La composición de este número

Si la finalidad de este monográfico *Méi* era la presentación de la documentación cinematográfica al resto de la profesión, mi intención ha sido que tanto la nómina de colaboradores como el repertorio de temas tratado fuera lo más significativo posible. De hecho, el criterio ha sido que acertando en lo primero, lo segundo venía de suyo.

El número se halla dividido en tres bloques:

- El primero está destinado a las bibliotecas propiamente dichas:

- Dolores Devesa es la histórica de la profesión en nuestro país. Durante tres décadas ha estado al frente de la biblioteca de la Filmoteca Española y hablar de su trayectoria profesional es trazar el relato de los avatares de nuestra profesión en toda su extensión. Su generosidad, su desenvoltura, su entrega y su talla hacen que, si me siento satisfecho de todas las contribuciones que he recabado, la suya me parezca el máximo

honor, opinión que todos mis compañeros compartirán conmigo. En uno de los poquísimos casos en los que el uso coloquial de la palabra jubilada no desdice de su sentido etimológico, Dolores tras dejar la actividad cotidiana de la biblioteca sigue ejerciendo como indizadora para el P.I.P. y participando activamente en la Comisión de Documentación de la FIAF.

– Mercé Rueda es la *cap de biblioteca* de la Filmoteca de Catalunya. Con Dolores y conmigo es también indizadora para el P.I.P. La fusión de su biblioteca con la *Delmiro de Caralt* la convierte en un gigante cuyo proceso de gestación y resultado final me parece sumamente interesante y ella se ha avenido amablemente a narrárnoslo⁸

- El segundo bloque incluye información sobre productos de referencia básicos en nuestro trabajo:

– Si alguien en España es pionero en la asunción profesional y académica de la Documentación Audiovisual, este es Alfonso López Yepes, Catedrático de la Universidad Complutense. Su solvencia y conocimiento de las fuentes y recursos audiovisuales on-line sólo puede ser oscurecida por la generosidad y entusiasmo con la que me ofreció su colaboración en cuanto le participé la existencia de este proyecto.

– Los otros dos artículos reseñan y evalúan fuentes en CD-ROM y en papel. Sus autoras son dos jóvenes documentalistas formadas ya específicamente en facultades de Documentación. Ambas han realizado prácticas conmigo y ello me ha ofrecido toda la confianza para encargarles este cometido en un sector que conocen bien.

– Mayte López Ferrer es Diplomada en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad de Murcia y Licenciada en Documentación por la Universidad Carlos III de Madrid. Su análisis de 4 bases de datos en CD-Rom habla por sí solo de su preparación y capacidad.

– Raquel Zapater nos analiza algunas obras de referencia en papel sobre cine español. Es Diplomada en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad de Valencia.

- He considerado imprescindible también un bloque destinado al panorama editorial cinematográfico:

– Arturo Lozano es secretario de redacción de

Archivos de la Filmoteca una de las escasísimas revistas editadas por una institución cinematográfica.

– Jesús Rodrigo dirige en Valencia Ediciones de la Mirada un proyecto al que profeso especial afecto por su valiente apuesta. *Banda Aparte*, su revista y *Archivos* son las que tengo encomendadas por el P.I.P. para su indización.

– Áurea Ortiz es Jefa de Extensión en el IVAC y Profesora de Historia del cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, además de miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Me parece por su triple vinculación la persona idónea para hablarnos de las carencias del sector editorial español en materia cinematográfica.

Quien esto escribe, en fin, es Bibliotecario de la Filmoteca de la Generalitat valenciana desde 1991 y miembro del AVEI y de la AEHC. Mi punto de vista ha sido estrictamente empírico y espero que, en el buen sentido de la palabra, ampliamente discutible. Sirvan estas líneas como un primer intento de generar la comunicación y el debate.

Notas

(1) Para estas consideraciones históricas vida. mi artículo “La Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat” en el nº 32-33 de esta revista. Es consultable en línea: <http://www.uv.es/cde/mei/mei32/pag76.html>

(2) Estas personas somos Dolores Devesa, Mercé Rueda y yo mismo. Todos aportamos nuestra colaboración en este número.

(3) Catalunya constituye, tal vez, la excepción por su mayor tradición en estudios de biblioteconomía.

(4) Véase el artículo de Áurea Ortiz.

(5) Para más información puede consultarse su página Web. <http://www.cinema.ucla.edu/fiaf/default.html>

(6) Piénsese si no, en uno de los más insignes: Delmiro de Caralt. Cf. el artículo de Mercé Rueda.

(7) Para más información cf. <http://www.cinema.ucla.edu/fiaf/spanish/pip.html> así como el artículo de Mayte López.

(8) Mi biblioteca se halla descrita en un artículo que me solicitó Alfonso Moreira para el nº 32-33 de MEI.