

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**BANCOS DE IMÁGENES  
(INVESTIGACIÓN, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL  
PATRIMONIO CULTURAL)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

María Dolores Cuenca Jaramillo

Bajo la dirección del doctor

Antonio Lara García

**Madrid, 2001**

**ISBN: 84-669-2182-6**

T. 24993

**BANCOS DE IMÁGENES**  
(INVESTIGACIÓN, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL)

TESIS DOCTORAL:  
LOLA CUENCA.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5314016224

DIRECTOR: ANTONIO LARA.  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN.  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, MADRID.  
MAYO, 2000.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

“Si tuviéramos una idea clara y exacta de lo que hemos sido; si conociéramos nuestra historia sin leyendas ni ficciones, no sólo en períodos anormales, sino en el período normal de la vida, podríamos comprender fácilmente lo que podemos ser”.

**Pío Baroja.**

**Mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que de alguna manera han colaborado para que esta Tesis Doctoral vea la luz.**

*Deseo, ante todo, que sea un trabajo útil.*

## INDICE

### I. IMAGEN

I. 1. INTRODUCCIÓN	9
I. 1.1. EL PASO AL MUNDO DIGITAL	11
I. 1.2. INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA DE LA IMAGEN	13
I. 1.3. BANCO DE IMAGEN VISUAL Y AUDITIVA: HERRAMIENTA PARA EL PROFESIONAL DEL DOCUMENTAL CULTURAL EN LAS TELEVISIONES UNIVERSITARIAS	14
I. 2. CIVILIZACIÓN DE LA IMAGEN	16
I. 2.1. CONSIDERACIONES PREVIAS	16
I. 2.2. COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL	20
I. 2.3. DEL DINOSAURIO Y LAS CUEVAS DE ALTAMIRA A LA IMAGEN VIRTUAL	20
I. 3. DEFINICIÓN/CLASIFICACIÓN	23
I. 3.1. DIGRESIONES RAZONABLES	23
I. 3.1.1. TEÓRICOS	24
I. 3.1.2. TEÓRICO-PRÁCTICOS	24
I. 3.1.3. EL USUARIO	25
I. 3.1.4. NUESTRA POSICIÓN	26
I. 3.2. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA	27
I. 3.3. ENCICLOPEDIA ESPASA	28
I. 3.4. PENSADORES Y PROFESIONALES	30
I. 3.4.1. ABRAHAM MOLES	30
I. 3.4.2. GILLES DELEUZE	39
I. 3.4.3. JUSTO VILLAFAÑE	40

I. 3.4.4. JUSTO VILLAFañE-NORBERTO MÍNGUEZ	44
I. 3.4.5. ROMÁN GUBERN	44
I. 3.4.6. JOSÉ MARÍA CASASÚS	46
I. 3.4.7. MICHAEL J. LANGFORD	48
I. 3.4.8. HUGO SCHÖTTLE	49
I. 3.4.9. ANNE MARIE THIBAUT-LAULAN	49
I. 3.4.10. ANTONIO LARA-JOQUÍN PEREA	50
I. 3.4.11. ANTONIO LARA	50
I. 3.4.12. PROPUESTA PROPIA	52
NOTAS Capítulo I	57
II. PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	59
II. 1. HERENCIA	59
II. 2. DEPREDACIÓN	61
II. 3. CONSERVACIÓN	63
NOTAS Capítulo II	67
III. BANCOS DE IMÁGENES	68
III. 1. LEGISLACIÓN	68
III. 1.1. LA IMAGEN EN SÍ MISMA	68
III. 1.2. LA IMAGEN ELABORADA, PROTEGIDA POR LAS LEYES	72
III. 1.2.1. II JORNADAS DE MUSEOLOGÍA	72
III. 1.2.2. PROTECCIÓN DEL "COPYRIGHT" EN LA IMAGEN INFORMATIZADA	72

III. 1.2.3. LEY DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL	75
III. 1.2.4. REAL DECRETO 111/1986. DE 10 DE ENERO	77
III. 1.2.5. REAL DECRETO 64/1994, DE 21 DE ENERO	79
III. 1.2.6. LEY DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL	79
<b>III. 1.3. OTRAS LEYES</b>	<b>84</b>
III. 1.3.1. CÓDIGOS PENALES	84
III. 1.3.1.1. CÓDIGO PENAL	84
III. 1.3.1.2. CÓDIGO PENAL MILITAR	85
III. 1.3.2. LEY DE REPRESIÓN DEL CONTRABANDO	86
III. 1.3.3. LEY DEL LIBRO	87
III. 1.3.4. LEY DEL DEPÓSITO LEGAL (ESPAÑA)	87
III. 1.3.5. LEY DEL 'DÉPOT LÉGAL' (FRANCIA)	93
<b>III. 2. INFORME FUINCA</b>	<b>95</b>
<b>III. 3. APLICACIONES EN PRODUCCIÓN, DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVOS</b>	<b>107</b>
<b>III. 3.1. BIBLIOTECAS: Imagen fija</b>	<b>107</b>
III. 3.1.1. BIBLIOTECA NACIONAL	108
III. 3.1.2. BIBLIOTECA DE ALEXANDRIA	111
III. 3.1.3. RESIDENCIA DE ESTUDIANTES	112
III. 3.1.4. BIBLIOTECA DEL SENADO	113
III. 3.1.5. BIBLIOTECA DE "EL ESCORIAL"	116
<b>III. 3.2. FOTOTECAS: Imagen fija</b>	<b>117</b>
III. 3.2.1. PATRIMONIO HISTÓRICO	117
III. 3.2.1.1. ARCHIVO MORENO	118
III. 3.2.1.2. ARCHIVO RUIZ-VERNACCI	120
III. 3.2.1.3. TÉCNICAS EMPLEADAS	121

III. 3.2.2. BIBLIOTECA NACIONAL	123
III. 3.2.3. PATRIMONIO NACIONAL	125
III. 3.2.4. CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS	126
III. 3.2.5. ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE LISBOA	128
III. 3.2.6 MUSEOS	129
III. 3.2.6.1. MUSEO DEL PRADO	129
III. 3.2.6.2. MUSEO DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA	130
III. 3.2.6.3. MUSEO PORTUGUÉS DE MADEIRA	130
III. 3.2.6.4. PHOTOMUSEUM DE ZARAUZ	131
III. 3.2.7. FILMOTECAS	132
III. 3.2.8. TELEVISIÓN ESPAÑOLA	132
III. 3.2.9. PUBLICACIONES PERIÓDICAS	132
III. 3.2.10. AGENCIAS DE NOTICIAS	133
III. 3.2.11 ARCHIVOS Y COLECCIONES PRIVADOS	134
III. 3.2.11.1. RESIDENCIA DE ESTUDIANTES	137
III. 3.2.11.2. LA CAIXA	137
III. 3.2.11.3. COLECCIONES DE PROFESIONALES	138
III. 3.2.11.4. RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA GRÁFICA PERDIDA	139
III. 3.2.12. EXPOSICIONES	141
III. 3.3. MUSEOS, COLECCIONES, EXPOSICIONES: Imagen fija/móvil	142
III. 3.3.1. MUSEO DEL PRADO	143
III. 3.3.2. MUSEO DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA	144
III. 3.3.3. NORMALIZACIÓN	145
III. 3.3.4. ÁREAS DE SISTEMA	154

III. 3.3.5. EL MUSEO: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN	161
III. 3.3.6. EL MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA	162
III. 3.3.7. EL PROYECTO RAMA	165
III. 3.3.8. INTRODUCCIÓN A LAS IMÁGENES DIGITALES: CREACIÓN Y UTILIZACIÓN	167
III. 3.3.9. DEBATE Y CONCLUSIONES	167
III. 3.3.10. LEONARDO DA VINCI EN IMÁGENES	168
III. 3.3.11. EL MUSEO DE LEONARDO	169
III. 3.3.12. COLECCIONES	171
III. 3.3.12.1. EL SELLO POSTAL	172
III. 3.3.12.2. LA MONEDA	173
III. 3.3.13. EXPOSICIONES	174
III. 3.3.13.1. LA EXPOSICIÓN COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN	174
<b>III. 3.4. VIDEOTECAS: Imagen móvil</b>	<b>177</b>
III. 3.4.1. TELEVISIONES: RTVE:	177
III. 3.4.2. VIDEOTECAS COMERCIALES	270
<b>III. 3.5. FILMOTECAS: Imagen móvil</b>	<b>270</b>
III. 3.5.1. FILMOTECA ESPAÑOLA (INSTITUTO DE CINEMATOGRAFÍA Y ARTES VISUALES)	270
III. 3.5.1.1. ANTECEDENTES	271
III. 3.5.1.2. SITUACIÓN ACTUAL	272
III. 3.5.1.3. BASES DE DATOS	273
III. 3.5.1.4. TARIFAS	279
III. 3.5.2. NO-DO	279
III. 3.5.2.1. ANTECEDENTES	279



III. 3.5.2.2. SITUACIÓN ACTUAL	282
III. 3.5.2.3. USOS Y USUARIOS	283
III. 3.5.2.4. HACIA UNA BASE DE DATOS	283
III. 3.5.2.5. ELECCIÓN DE NUEVOS SOPORTES	284
III. 3.5.3. CATALOGACIÓN	286
III. 3.5.3.1. SERIE	287
III. 3.5.3.2. DOCUMENTO	287
III. 3.5.3.3. UBT	287
III. 3.5.4. TARIFAS	290
III. 3.5.5. LA ESCUELA DE CINE	291
III. 3.6. EMPRESAS: Imágenes fija y móvil	293
III. 3.6.1. PRELIMINARES	293
III. 3.6.2. INFORMACIÓN BÁSICA	293
III. 3.6.3. INDICE	294
III. 3.6.4. COMERCIALES: fija y móvil	295
III. 3.6.4.1. IMAGE BANK	295
III. 3.6.4.2. COMUNICACIÓN INTERACTIVA	309
III. 3.6.4.3. TRAINING FOR THE TOP	320
III. 3.6.4.4. SPACE IMAGING	322
III. 3.6.4.5. DISCOGRÁFICAS	323
III. 3.6.4.6. HOLOGRÁFICAS	324
III. 3.6.4.7. INFOGRÁFICAS	326
III. 3.6.5. INFORMATIVAS: fija y móvil	327
III. 3.6.5.1. AGENCIAS DE NOTICIAS	327
III. 3.6.5.2. AUDIOVISUALES	327
III. 3.6.5.2.1. TV CONVENCIONALES	327
III. 3.6.5.2.2. CANALES TEMÁTICOS	328

III. 3.6.6. PUBLICITARIAS: fija y móvil	329
III. 3.6.6.1. FOTOS	329
III. 3.6.6.2. SPOTS	330
III. 3.6.6.3. CARTELES	331
III. 3.6.6.4. TELEVISIONES: TELE OCIO	334
III. 3.6.6.5. VIDEO CLIPS (EL SPOT PUBLICITARIO Y EL VIDEO CLIP MUSICAL)	336
III. 3.6.7. CULTURALES: fija	338
III. 3.6.7.1. LA CAIXA	338
III. 3.6.7.2. CAJA MADRID	341
III. 3.6.8. RECREATIVAS: fija y móvil/Multimedia	342
III. 3.6.8.1. CÓMIC	342
III. 3.6.8.1.1. EL CÓMIC EN INTERNET	349
III. 3.6.8.2. FOTONOVELAS	350
III. 3.6.8.3. PARQUES TEMÁTICOS	351
III. 3.6.9. MULTIMEDIA: fija y móvil	355
III. 3.6.9.1. BILL GATES: "LEONARDO o como resucitar un mito"	355
III. 3.7. ORGANISMOS DIVERSOS	356
III. 3.7.1. INA	356
III. 3.7.1.1. ANÁLISIS	356
III. 3.7.2. UN ORGANISMO PÚBLICO EN LA LEY: I N A (INSTITUTO NACIONAL de lo AUDIOVISUAL de FRANCIA)	356
III. 3.8. REDES: Imagen fija y móvil	363
III. 3.8.1. INTERNET	363
NOTAS Capítulo III	366

IV. GESTIÓN	373
IV. 1. CREACIÓN y DISEÑO	373
IV. 2. ALMACENAMIENTO	374
IV. 2.1. QUANTEL	374
IV. 3. DEPARTAMENTO de BI: PERFILES PROFESIONALES	376
IV. 3.1. ORGANIGRAMA	376
IV. 3.2. ORDENANZAS LABORALES <i>VERSUS</i> CONVENIOS	379
IV. 3.3. CLASIFICACIÓN O. I. T.	380
NOTAS Capítulo IV	387
V. CONCLUSIONES	388
V. 1. RESUMEN PREVIO	388
V. 2. DE CARÁCTER LEGAL PRIORITARIO	395
V. 3. SOBRE LAS IMÁGENES EN RÉGIMEN DE MONOPOLIO	397
V. 4. DE CARÁCTER TECNOLÓGICO	398
V. 5. SOBRE LOS BANCOS DE IMÁGENES Y LA PUBLICIDAD	398
V. 6. SOBRE LA IMAGEN Y LA CULTURA	399
V. 7. PRODUCCIONES "SUBVENCIONADAS"	401
V. 8. SOBRE INTERNET	402
<i>RESUMIENDO</i>	403
VI. ANEXO: ÍNDICE	405
NOTAS Anexo	469
BIBLIOGRAFÍA	470

## I. I M A G E N

### I. 1. INTRODUCCIÓN

#### BANCOS DE IMÁGENES: PRESENTE Y FUTURO *La comunicación icónica al servicio de la Cultura*

La expresión ‘Bancos de Imágenes’ es reciente aún entre nosotros, aunque la implantación en nuestro país de empresas que ofrecen servicios de esta especialidad a los promotores publicitarios ha establecido ya una práctica dominada por la relación calidad-precio, debido a que la producción propia de imágenes resulta más cara que su adquisición a los proveedores. La ‘imagen’ es ya un producto eminentemente comercial, integrado en los circuitos de comunicación más avanzados, que la enriquecen y perfeccionan.

El ciudadano está sometido a un constante bombardeo de imágenes *fijas y móviles* en todas sus modernas y sofisticadas variantes como consecuencia de las implacables leyes de un mercado implantado por la sociedad de consumo. Aluvión de información que, con carácter permanente, ha irrumpido en nuestra vida cotidiana a través de los media, creando un individuo socialmente acosado por un universo icónico de plasticidad sin precedentes y que suele complementar el lenguaje hablado, de carácter *activo*, por un lenguaje que induce a la *pasividad*.

Deberíamos conceptuar que se trata de un lenguaje halagador, de la más simple y pura *sensorialidad*, y cuyas posibilidades de expresión y desarrollo tecnológico aún no han agotado su rico filón. Día a día asistimos a una evolución previsible, aunque todavía puedan surgir ‘sorpresas’, como el caso de Internet.

Estamos instalados en la era de la imagen ante la ‘aldea global’ que los comunicólogos predijeron en su momento (1).

Adoptamos la palabra ‘imagen’ en su sentido más literal (*figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa*); primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2).

Ahora es un momento crucial para que todos los profesionales dedicados a actividades relacionadas con la *Cultura*, tomen conciencia de las inmensas posibilidades de los Bancos de Imágenes como

vehículo de sensibilización hacia la aplicación de las Nuevas Tecnologías al campo de la Educación y consecuentemente de la Cultura. También en este momento sería necesario recurrir al Diccionario cuya definición nos remite al concepto de ‘Cultura’ como *“resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio de las facultades intelectuales del hombre”* (3).

La inteligencia y la sensibilidad naturales, si no se estimulan desde la infancia, pueden incluso atrofiarse. La televisión podría ser uno de los inventos que propician dicha involución, a causa de la mediocre utilización de sus productos audiovisuales. Nos hemos de plantear alternativas a la alienación colectiva, promovida por estas fábricas de imágenes, y construir sólidas propuestas. Debemos estar siempre en guardia, ante el constante martilleo de los que preconizan que a las masas hay que ‘hablarles en vulgo para darles gusto’, parafraseando a Lope de Vega (4).

Uno de los objetivos Culturales de más relieve social sería la defensa de nuestro Patrimonio Cultural.

A través de los recursos del ordenador personal y de la telefonía móvil ya tenemos acceso a la información de forma inmediata, amplia y segura.

La oportunidad que se nos brinda con las Nuevas Tecnologías de la Información es única para desarrollar la Difusión icónica sobre el inmenso tesoro Cultural que posee nuestro país, apenas conocido por gran parte de las capas sociales de nuestra población.

Para que esas imágenes puedan digitalizarse habremos de contar con la ayuda de la iniciativa privada, ya que los presupuestos del Estado, generales, autonómicos o locales, son insuficientes para cubrir los inevitables gastos de la puesta al día de equipos informáticos y de la contratación del personal especializado.

El desarrollo de nuestra aproximación a los Bancos de Imágenes, como parte sustancial de la Conservación de nuestro Patrimonio, va a ser expuesto con afán de integrar al usuario y al especialista; para lo que nos hemos permitido citar algunos ejemplos oportunos con el fin de situarnos en la praxis de nuestro trabajo.

### I.1.1. EL PASO AL MUNDO DIGITAL.

El estado de la cuestión es el desarrollo de las Nuevas Tecnologías de la Información (N.T.I.). Si a ello unimos nuestro deber Universitario, fomentar la Investigación, y el de la Sociedad para el desarrollo (I+D), nos encontramos ante un reto incuestionable: la preservación de nuestro Patrimonio Cultural.

Las oportunidades abiertas, con los continuos avances tecnológicos, nos obliga a la comunidad universitaria al permanente estudio de las amplias posibilidades del desarrollo de los pueblos. En cuanto a la esfera de la Comunicación Audiovisual, es tema que concierne a nuestra Facultad de Ciencias de la Información.

El punto de partida es la preocupación por nuestro inmediato futuro para el que debemos estar preparados; sin dejar de observar el retraso que arrastramos desde hace décadas, en comparación con el desarrollo de los países más avanzados.

La inquietud profesional debe estar al servicio de las comunidades científica, industrial, cultural, etc. Comenzar a tratar el tema de la cuestión, desde su propia raíz, es lo más apropiado: los archivos audiovisuales son parte de la herencia que hemos recibido y debemos continuar enriqueciéndolos.

Precisamente el paso al mundo digital consiste en la posibilidad de conservar, almacenar y difundir cuanta imagen visual y auditiva tengamos oportunidad de seleccionar: BANCOS DE IMÁGENES.

Estamos en las puertas del S. XXI y cabe esperar que el hombre de nuestro tiempo tenga en cuenta el legado con que cada generación deja la "huella" de su paso por la Historia. El invento de la imprenta dio lugar durante siglos a la edición de obras de múltiples e infinitas materias de divulgación, formatos, estilos, etc. Labor inconmensurable sin la que no hubiéramos llegado hasta el desarrollo intelectual de nuestros días.

El reto para los profesionales de los Medios Audiovisuales es un urgente y serio compromiso de recopilación audiovisual de nuestro Patrimonio Cultural.

Gracias a que se conservaron piezas del pasado, hoy son una realidad institucional los museos, accesibles al gran público. Así se aprende a conocer la Historia de la Cultura y de la Ciencia.

Resulta imprescindible la informatización de cualquier institución pública o privada.

Los organismos que cuenten con fondos culturales de interés público tienen que disponer de Bancos de Imágenes.

Es deber moral de los sectores de la Educación y de la Docencia ser la vanguardia del país: 'ver la vida por delante'.

Si la enseñanza es importante para un país, podemos deducir que la divulgación Cultural es necesaria para la formación y el desarrollo de la personalidad.

El vacío que la sociedad consumista comporta es y será más grave si el cultivo del espíritu, tal y como lo proclamaban los clásicos, no se practica.

Crear Bancos de Imágenes de nuestro Patrimonio Cultural; encontrar la fórmula de rentabilizarlos; conseguir el consenso de la Administración, etc., es un compromiso social de la Universidad de hoy.

La forma tan vertiginosa del crecimiento de la I+D de las NTI nos está obligando a los profesionales de los Medios a abrir muy diversas vías de trabajo, de indagación y de búsqueda en relación con todo tipo de aplicaciones inmediatas de las NTI, para conseguir unos claros y rápidos objetivos propuestos, antes de que nuevas conquistas tecnológicas puedan desviar los procesos de consecución de las metas propuestas.

Pío Baroja, cuya condición de médico le hizo observar la realidad también desde el punto de vista universitario, nos dice:

*"Si tuviéramos una idea clara y exacta de lo que hemos sido; si conociéramos nuestra historia sin leyendas ni ficciones, no sólo en periodos anormales, sino en el período normal de la vida, podríamos comprender fácilmente lo que podemos ser" (5).*

Las generaciones venideras podrán acceder al Conocimiento de una forma más completa, utilizando las NTI.

El legado histórico que nuestro país posee nos responsabiliza a los profesionales de los Medios Audiovisuales, de la Docencia, etc. a comprometernos a participar de la forma más eficaz con los nuevos tiempos, sin olvidar el pasado y el futuro.

El profesor Lara, de reconocido prestigio dentro y fuera de nuestra Facultad, ya preveía el desbordamiento tecnológico actual en un texto suyo, escrito hace 15 años, y de auténtica vigencia para el ámbito universitario (6).

Es una verdadera lección Magistral, idónea para comenzar a exponer las bases fundamentales de nuestro propósito. Dada su extensión, lo adjuntamos en el Anexo (ver Anexo, VI. 1.), ya que su reproducción íntegra demuestra que no ha perdido actualidad a pesar de los años transcurridos desde su redacción, su consulta nos ha parecido necesaria y, una vez leído, resulta obvio cualquier comentario.

### I.1.2. INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA DE LA IMAGEN

Creemos que anticipar unas líneas del mencionado prólogo puede motivarnos para introducirnos en su integridad:

....."Preguntarse aquí, ahora, qué son las imágenes, cómo se hacen y para qué sirven continúa siendo una tarea necesaria, con un eco social evidente, al menos para nosotros. Las imágenes nos revelan cómo somos y constituyen el mejor signo de nuestra identidad profunda."....

Desde la creación de las nuevas Facultades de Ciencias de la Información una de sus asignaturas es la que estudia la Teoría de la Imagen (en la actualidad "Teoría General de la Imagen", en el primer curso de las tres especialidades, Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad). Es a partir de un interés investigador sobre el tema cuando una beca de la Fundación March permite a los profesores Lara y Perea elaborar un profundo y casi exhaustivo trabajo sobre la Imagen, pionero en su género (7). Y en el programa que al efecto diseñó el profesor Lara, expuesto al final de la 'Memoria docente' incluida como primer Apéndice de este estudio, desarrolla esta



singular temática correspondiente al antiguo plan de estudios de la Rama Imagen.

### I.1.3. BANCOS DE IMÁGENES VISUALES Y AUDITIVAS: HERRAMIENTA FUNDAMENTAL PARA EL PROFESIONAL DEL DOCUMENTAL CULTURAL EN LAS TELEVISIONES UNIVERSITARIAS.

Siendo conscientes de la necesidad real de la digitalización de las imágenes, nos proponemos exponer a la comunidad universitaria y a la sociedad, abordar la creación y realización de un Departamento que supla las carencias del desarrollo Cultural que tanto necesitamos. El desafío ante el que nos encontramos requiere una gran labor para la que será necesario unir los esfuerzos de la Universidad y de la Sociedad.

El primer acercamiento teórico sobre la Imagen, en cuanto a su definición y clasificación, es un terreno difícil para los que nos acercamos al mundo de la Docencia desde la práctica profesional en la Comunicación Audiovisual.

Son numerosos y de reconocido prestigio, los profesores que llevan trabajando durante largo tiempo en ello. Investigando sus estudios podremos construir un compendio que, además de interesante, resulte de obligada consulta y permanente revisión. Con máxima humildad comenzamos a introducirnos en algunos que pueden ser de utilidad: abrir líneas de Investigación, para su posterior desarrollo, supone un gran respeto y reconocimiento para todos ellos.

Sentadas las bases de la importancia de la Imagen en nuestra civilización y, siendo nuestro criterio la permanente búsqueda de la calidad total, nos enfrentamos a las carencias culturales de la sociedad de consumo en la que estamos inmersos.

El problema de la superabundancia de las imágenes precisa una selección hecha con rigor y eficacia.

Así nos hallamos ante la necesidad de los Bancos de Imágenes para nuestro desarrollo Cultural.

En qué consisten los Bancos de Imágenes, con sus sistemas y aplicaciones, será el reto de nuestra constante puesta al día tecnológica.

La Metodología, basada en la práctica de planteamientos reales que todos los organismos relacionados con la Cultura están realizando, nos conduce al estudio de campo necesario en este caso.

Observamos que los Bancos de Imágenes son rentables para el desarrollo actual y futuro de la sociedad.

El acercamiento al usuario con interfaces más fáciles y seguras es una consecuencia del interés que tanto la oferta como la demanda están demostrando.

La dificultad más significativa que habremos de salvar ante los trepidantes avances tecnológicos, es la de elegir un camino rentable y con visión de futuro inmediato sobre la decisión más eficaz a tomar en cuanto a configuración tecnológica (redes, bandas, software, hardware, etc.), debido a los elevados costes de las inversiones ya realizadas y que puedan seguir configuradas en las futuras.

Realizar el seguimiento y evaluación de los proyectos que se están llevando a cabo en el terreno Cultural, a través de las experiencias de nuestros colegas, será motivo básico para nuestro aprendizaje.

Con una visión general de todo el proceso y teniendo claras las múltiples aplicaciones, entre las que se encuentran la Investigación y la Docencia, podremos plantear una hipótesis de trabajo para profundizar en la definición, clasificación y recuperación de la Imagen en función de su utilización para la Difusión Cultural y, así, poder volver a clasificar de nuevo, si fuera necesario.

La dificultad para indexar, hacer consultas, encontrar, almacenar, recuperar, etc. satisfactoriamente, serán términos que nos terminarán resultando familiares a lo largo de nuestro trabajo.

Lo más importante será conseguir aportaciones útiles, ante todo para nuestra comunidad universitaria, y abrir nuevas líneas de Investigación y Desarrollo que, en definitiva es el comienzo de nuestro planteamiento.

## I.2. CIVILIZACIÓN DE LA IMAGEN

### I.2.1. CONSIDERACIONES PREVIAS.

Desde que la Fundación Fuinca editara el libro "Bancos de Imágenes" (8), los avances tecnológicos han sido tan favorables que debemos plantearnos empezar a trabajar, en colaboración con los organismos necesarios, para la puesta en marcha de una realidad que no tiene vuelta atrás: Preservar el Patrimonio Cultural.

Las bibliotecas digitales de imágenes, sonidos y textos, que las Universidades norteamericanas están desarrollando, son un claro exponente a seguir. Ejemplos como la Biblioteca (Digital Library) de Alexandria, que ofrece en Internet la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburg (Pensilvania), nos informa detallada y permanentemente en sus páginas web de cada uno de los desarrollos y aplicaciones de sus realizaciones. El papel que está jugando la NASA en el apoyo tecnológico de este proyecto nos debe servir de estímulo.

La red 'Internet-2' para la Investigación y la enseñanza, presentada y alentada por el Gobierno de los Estados Unidos, permite al resto de la comunidad universitaria mundial disfrutar de sus beneficios, por lo que se hace más urgente y evidente la lógica integración en el fascinante proceso abierto para el enriquecimiento cultural global.

Desde el Ministerio español de Educación y Cultura, con todas sus Direcciones Generales, hasta los organismos Culturales de la Administración local, pasando por las instituciones públicas y privadas que son conscientes de esta realidad, se está haciendo un meritorio y gran esfuerzo en la digitalización de sus fondos.

Las entrevistas que estamos realizando como trabajo de campo nos han permitido conocer la realidad de las digitalizaciones que se están llevando a cabo en instituciones tales como el Patrimonio Nacional, el Senado, la Red de Museos, la Biblioteca Nacional, la Filmoteca Nacional, la Real Academia de la Historia, TVE, etc. El Museo del Ejército es un caso peculiar, por tener ya implantado el Banco de Imágenes de sus importantes fondos.

Empresas como Image Bank y Network, de origen norteamericano, llevan funcionando en España con sus Bancos de Imágenes, siendo

pioneras desde hace varios años ofreciendo sus servicios a nuestra industria nacional.

Diversos proyectos españoles, apoyados por la Unión Europea (U.E.), se están llevando a cabo:

-RAMA (9), en sus diferentes fases, desde hace algunos años, incluye al Museo Nacional de Arqueología en la complejidad de la digitalización de sus fondos, por tratarse de uno de nuestros mejores tesoros.

-El Museo de Artes Populares de la Universidad Autónoma de Madrid ha sido seleccionado para crear el Museo Virtual europeo, junto con otras cuatro naciones.

-HYPERMEDIA (10): "Mercado Digital Audiovisual permanente en Europa". Integrado por:

Corporación Multimedia	España
Universidad Politécnica de Madrid	España
Universidad Politécnica de Cataluña	España
Grupo Telefónica	España
Hispasat	España
Logic Control	España
Arcitel	España
Institut für Rundfunktechnik GmbH – IRT	Alemania
European Broadcasting Union – EBU	Bélgica
Televisión Española – TVE	España
Radio Televisione Italiana – RAI	Italia
Société Civile des Auteurs-Réalizateurs-Producteurs – L'ARP	Francia
Media Research & Consultancy – MRC	España
MDM Consultants	Grecia
ETTE' Produzioni	Italia

Una vez conocidos estos proyectos, –y en particular el de Hypermedia, en el que hay una mayoría de participación española–, nuestro propósito es el de hacer un seguimiento exhaustivo de cada uno de los pasos de los diferentes aspectos en los que irán desarrollando cada una de sus respectivas actividades.

Conjugar la configuración tecnológica para el almacenaje, distribución, recuperación, protección de derechos, contenidos, indexados, etc. no es

una fácil tarea y llevará algún tiempo, en principio, para poder ser coordinados los citados objetivos.

Este programa tiene una participación mayoritaria española lo que nos lleva a pensar que nuestra presencia en Europa ayudará a valorar internacionalmente el gran Patrimonio Cultural español, como una de las riquezas del gran crisol de confluencia de culturas diferentes que nuestro suelo albergó, y del que la aldea global deberá dar debidamente testimonio.

Los documentos que con suerte estamos teniendo a nuestra disposición, nos permitirán hacer el seguimiento de las numerosas tareas que se están llevando a cabo, gracias al interés que nos han demostrado veteranos profesionales de la cultura en todos estos ámbitos.

Las entrevistas realizadas con profesionales de la Administración nos han hecho tomar conciencia de la gran labor que se está realizando en todo el país. Cabe destacar el avance de Cataluña que, con sus innumerables museos y sus redes informatizadas nos llevan muchos años de delantera, producto de una tradición hacia la Conservación del arte catalán y de su propia cultura etnográfica.

La cesión de competencias que el Estado ha otorgado a las Comunidades Autónomas favorece que cada una pueda agilizar la pesada carga de la Administración Central para preservar sus fondos, lo que se ha proyectado en la confección y puesta en marcha de diversas Leyes de los diferentes Patrimonios Histórico-Artísticos.

La ferviente promoción del turismo rural, alternativa al costero de 'sol y playa', está desarrollando las múltiples rutas culturales con las que contamos en nuestro país. Subvenciones europeas para reconstruir pueblos abandonados, y sus correspondientes museos etnológicos, son una realidad.

El pueblo español está entrando en el nuevo milenio claramente consciente de su propia riqueza cultural y del correspondiente reconocimiento ante el legado de la Historia.

Si la colectividad coopera desde todos sus estratos socioculturales, podremos incorporarnos a una Europa, amante y conservadora de su

Patrimonio, entrando también orgullosos ante el desafío del nuevo milenio.

La Administración y las grandes empresas llevarán la vanguardia de los nuevos tiempos con un singular espíritu de colaboración, tal y como corresponde en los países desarrollados. La digitalización de fondos de TVE del antiguo formato en video de 2 pulgadas, que están corriendo un grave peligro de desaparición, es una de las propuestas más rentables que va a poner urgentemente en marcha así como el gran banco de datos Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), donde RTVE facilitará a la Real Academia Española registros de audio digital de TVE (320 horas) y RNE (770 horas) de su programación.

Así, tantas otras iniciativas serán producto de nuestra Investigación, con el entusiasmo, aprobación, o en su caso crítica, que se merezcan.

Asumir que el reto es muy alto, y los obstáculos mayores aún, no es óbice para intentar con toda modestia, aportar el granito de arena que a cada uno nos corresponda.

El comienzo del complejo desarrollo que conlleva este inicial Índice nos anima a intentarlo de la forma más primaria: remitirnos a los estudiosos del tema con unas elementales fichas de trabajo, que procuraremos superar, en los puntos que nos ha sido más fácil por distintas razones: accesibilidad, coincidencia, empeño, suerte, etc.

Es de resaltar la coyuntura de los tiempos que corren: Digitalización es sinónimo de Actualidad.

Autores como Negroponte, Sartori, etc., empresas como Microsoft, Netscape, etc., instituciones como la NASA, Bibliotecas Nacionales, etc., son conscientes de los nuevos tiempos.

El llamamiento hacia los compañeros de la Facultad es unánime y rotundo; sin ellos no será posible que el sueño se haga realidad.

*La semilla: el Departamento de Bancos de Imágenes de la UCM.*

El resultado de nuestras investigaciones será ofrecido a la comunidad universitaria, con la intención primordial de que sirva de utilidad para todos los profesionales y estudiantes de nuestra Universidad.

La realización de Bancos de Imágenes podría ser la base fundamental para la formación profesional del Documental Cultural para las Televisiones Universitarias.

## 1.2.2. COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL.

En el Diccionario de Ciencias y Técnicas de la Comunicación (11) ha colaborado el profesor Lara, —una vez más nos parece la cita imprescindible— que propone en su artículo sobre la IMAGEN el sumario siguiente: 1. Introducción; 2. Algunas precisiones históricas; 3. El orden visual; 4. Original y copia; 5. Imágenes naturales y ópticas; 6. Clasificación de imágenes; 7. Iconotecas. Consideramos que en esta exposición queda compendiada toda la problemática sobre el tema, que generalmente da lugar a desarrollos de amplitud desmesurada. Es difícil sintetizar, pero no imposible, tal como lo intentamos en estas páginas.

Al efecto de nuestro trabajo deberemos fijar la atención en el nº 6, que será estudiado en el apartado correspondiente dedicado a la DEFINICIÓN/CLASIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES, ya que es esencial para el funcionamiento de un Banco de esta singular materia.

La ‘imagen visual y auditiva’ era la protagonista de la antigua Licenciatura en la recién creada Facultad de Ciencias de la Información (ver IV.3.2.), que en la revisión posterior fue reemplazada por la de Licenciado en Comunicación Audiovisual. Y siempre con la Imagen como elemento esencial de cualquier proceso de comunicación.

## 1.2.3. DEL DINOSAURIO Y LAS CUEVAS DE ALTAMIRA A LA IMAGEN VIRTUAL

Steven Spielberg con sus dinosaurios virtuales (12) y los bisontes informatizados de las Cuevas de Altamira (13) han unido al homo *sapiens* con el homo *videns* (14), gracias a la tecnología digital. Pero no

sólo con fines lúdicos o culturales se podría estimar la utilización de estos avances de la técnica, también en el otro extremo, se podría atentar contra la intimidad de las personas, con graves repercusiones si se trata de sucesos que, incluso, no hayan sucedido (15). En la película *Forrest Gump*, premiada con un Oscar al mejor actor, el protagonista aparece virtualmente en lugares y situaciones manipuladas digitalmente (16). Esta última referencia a los últimos avances tecnológicos en cuanto a la manipulación de las imágenes puede significar, no sólo incidencias en el derecho a la intimidad, sino también repercusiones —aún no suficientemente valoradas, ni estudiadas— de carácter político, jurídico, económico o sociológico. Bien explícito es el 4º significado de la voz manipular del Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española (17). Volveremos en su momento a analizar este aspecto de la civilización de la imagen.

Fué Marcelino Sautuola, quien en 1879, descubrió la cueva prehistórica situada en la provincia de Santander, cerca del histórico pueblo de Santillana del Mar. Las pinturas allí conservadas —después de que la incomprensión y la ignorancia no reconocieran el valor y autenticidad del hallazgo— merecieron el calificativo de “Capilla Sixtina del Arte Cuaternario” (18). En estas pinturas estáticas ya existe la anticipación de la imagen móvil o dinámica; la imaginación de sus autores ante el aprovechamiento de las protuberancias de las rocas para dar la sensación de relieve del bisonte anticipan, no sólo, la 3ª dimensión, sino también al animal en movimiento. Genialidad y técnica parecen casi imposibles en el hombre de Cromagnon de hace 15.000 años. Dominan los colores negro y rojo, sobre el color ocre de la roca. Lo extraordinario es que su cromatismo es revolucionariamente anticipador.

La moda del dinosaurio, anticipada por los monstruos prehistóricos del cine-cómic japonés (19), ha perfilado su reaparición cinematográfica en manos del polifacético Spielberg, cuyo sentido comercial ha sido ya copiado por los recreadores del monstruo “Godzilla”. Este monstruo antediluviano es un híbrido entre tiranosaurio, estegosaurio, anfibio prehistórico y dragón de Commodo. La productora Centropolis ha aportado el laboratorio de efectos especiales donde se ha creado un monstruo mítico con maquetas, muñecos, efectos especiales y animatrónicos. Otra película de taquilla millonaria, estrenada en España en el otoño de 1998, y con un despliegue técnico de las imágenes



virtuales. Una vez más la industria hollywoodense en la vanguardia del mundo digital (20).

En la ciudad de Poitiers se ha construido una "Ciudad de la Imagen" (Futuroscope), que es uno de los parques temáticos más vanguardista con relación a la utilización lúdica de la aplicación de las últimas tecnologías de la imagen del futuro. La "Cyber avenue", el "Ciné-Jeu", el "Showsan", la sala "Omnimax", la "alfombra mágica", la "Gyrotour", la sala "Imax 3 D", el "Cineautomate", el "Aquascope" y el Pabellón de la "Vienne", entre otras, son algunas de las principales alternativas de diversión y entretenimiento de esta iniciativa del departamento turístico de la región Poitou-Charentes, del oeste francés (21).

En la revista "Arqueología" (22), aparece un singular reportaje sobre la utilización de la informática en la resolución de la reconstrucción de ruinas arqueológicas, en aplicación de un sofisticado software. Otra de las importantes aplicaciones de la tecnología digital a la ciencia.

Entretenimiento y ciencia se hermanan en la utilización del ordenador como fuente de resolución de problemas y como implantación lúdica de un universo icónico del futuro. Trataremos de aquí en adelante de la importancia de las Imágenes y de su racionalización en Bancos.

El Diccionario de la Real Academia, en su acepción de la palabra 'Banco' 12.4. define: "Banco de datos: Conjunto de datos almacenados en fichas, cintas o discos magnéticos, del cual se puede extraer , en cualquier momento, generalmente mediante un computador electrónico, una determinada información". En esa 'determinada información' están nuestras imágenes, organizadas en Bancos. Y al buscar los antecedentes de estas imágenes organizadas, suponemos que los primeros en utilizar la expresión Bancos de Imágenes habrán sido los creadores de las empresas afincadas en Estados Unidos que han comercializado estos fondos, particularmente con vistas a su explotación para el mundo de la publicidad. En la bibliografía aportada por los autores del informe Fuinca sobre el tema (ver III.2.) se recogen 27 referencias, trece procedentes de Estados Unidos, siete del Japón, cuatro de Francia, una de Holanda, una de Inglaterra y otra de Australia. Es curioso consignar que sólo se han publicado en idioma inglés. Y solamente dos de ellas, fechadas en París en 1985, utilizan las expresiones: *image banks e image data banks*".

### I.3. DEFINICIÓN/CLASIFICACIÓN

#### I.3.1. DIGRESIONES RAZONABLES:

Posiblemente nos encontramos ante el más complejo y difícil de los análisis a que la imagen ha de someterse: su disección, su definición y su clasificación.

Todos los profesionales del universo icónico, tanto teóricos como prácticos, y todas las empresas que, en sus múltiples aplicaciones, trabajan con Bancos de Imágenes, tienen que establecer cuantas normas crean convenientes utilizar y necesitar para llevar a buen término sus planteamientos.

Experiencia y eficacia son magnitudes pragmáticas que, con el paso del tiempo, van coadyuvando a perfeccionar año tras año los sistemas informáticos; más sofisticados, a la vez que más accesibles, de acuerdo con los avances tecnológicos.

Las Facultades Universitarias especializadas nos han aportado una visión esclarecedora de cuantos trabajos dispersos existían desde que los primeros iconógrafos empezaron a interesarse por la imagen, en sentido conceptual y filosófico; no abordado anteriormente.

(Denominamos iconógrafos a los profesionales que, cual modernos polígrafos, trabajan con elementos en los que la letra es complemento de las imágenes). Cada uno en, su especialidad, ha categorizado sus propias clasificaciones.

En el muy numeroso abanico de especialidades y profesiones, dedicadas a la imagen, hay que distinguir entre aquéllos que se dedican a teorizar, sobre todos los múltiples aspectos de lo icónico: vertientes filosóficas, estéticas, sociológicas, semióticas, etc. y aquéllos que se han especializado en el ejercicio práctico de las crecientes posibilidades de manipulación de la imagen, llevando a cabo, unas veces experimentalmente y, más o menos satisfactoriamente, los numerosos planes y proyectos en los que la imagen es protagonista.

No aludimos sólo al individuo, nos referimos también a las empresas o instituciones, cualesquiera que sea su identidad, pública o privada, pequeña, grande o mediana, nacional o internacional, de captación y/o emisión de imágenes, de información, de producción, distribución o

exhibición, de fabricación artesana o en serie, dedicada a productos artísticos minoritarios o de consumo masivo, sin afán de lucro o con fines exclusivamente comerciales, y, siempre, con independencia de su sistema de fabricación-producción.

Al referirnos a materia tan amplia, habremos de repetir y reiterar expresiones y conceptos. Nuestro instinto investigador y pedagógico nos lleva a citar, previamente y con la mayor objetividad, a todos aquellos profesionales, empresas y entidades que ya han marcado, sobre el particular, muy certeramente campos, límites, especialidades, clases y categorías.

### 1.3.1.1. TEÓRICOS

Ante los estudios de los tratadistas pedagógicos sobre la Teoría, Historia y Técnica de la Imagen: las Universidades tienen la palabra.

Dentro del campo de la Semiótica, según la acepción tercera del Diccionario de la RAE: "Teoría general de los signos", los filósofos y los críticos de las artes visuales teorizan y polemizan.

Mientras tanto, la vertiente Sociológica, en el análisis de sus posibilidades sobre la Comunicación, nos proporciona nuevos profesionales: los comunicólogos.

En la ciencia de la Psicología, modernos analistas estudian los efectos icónicos en las mentes; también psiquiatras están llamados a intervenir.

Aún no se ha estudiado suficientemente los efectos del videojuego, televisión, violencia, etc., dado el vertiginoso desarrollo.

### 1.3.1.2. TEÓRICO-PRÁCTICOS

La historia y evolución de la Fotografía: Inmensos archivos sin catalogar, unos conocidos y otros por descubrir, esperan la digitalización de sus fondos. La moderna tecnología digital se incorpora a la gran revolución de la *imagen fija*.

La Cinematografía nos ha abierto un mundo de insospechada amplitud, industrialmente poderoso, estéticamente fascinante e informativamente revolucionario. La *imagen móvil* crea una nueva era icónica.

La Televisión como medio de comunicación plantea en nuestros días la aldea global sin fronteras, sirviéndose de todos los descubrimientos y técnicas hacia la confección de imágenes. Nace el imperio de lo *audiovisual*.

Los modernos sistemas de Documentación. Un nuevo grupo profesional de documentalistas hace su aparición.

Las Telecomunicaciones. Desde los grandes canales, –satélite, fibra óptica–, hasta la revolución del *móvil*. Los poderosos dueños de las redes pugnan por apoderarse también de los contenidos. Se trata de globalizar la sociedad de consumo, aun a costa de aumentar las desigualdades sociales.

La red de Internet. Estamos en presencia de los internetógrafos, modernos polígrafos de la imagen en la red. Ha conmocionado a los poderes, hasta el punto de que una poderosa telaraña de intereses se está tejiendo a su alrededor.

### 1.3.1.3. EL USUARIO

¿Y el usuario?

¿Qué papel juega en todo este galimatías icónico-comunicativo?

¿Se beneficiará, y de qué modo, del irresistible avance de las tecnologías?

El *eslógan*, de moda, lanzado por los vendedores: ¡INTERACTIVIDAD!

Parece ser que toda la supuesta tecnología digital lleva el camino de ser interactiva.

Las gestiones comerciales se están aprovechando del ‘peculiar’ conocimiento que, sobre estas materias, tiene el ciudadano medio.

Beneficios para multitud de fabricantes, distribuidores e intermediarios están en juego.

## I.3.1.4. NUESTRA POSICIÓN.

A lo largo de la exposición de nuestro trabajo, en diversos apartados, ya se establecen una serie de determinados criterios clasificatorios. Tal es el caso de las empresas de Bancos de Imágenes, que en sus catálogos apuntan en la dirección adecuada a sus fines. En el caso de las empresas audiovisuales, televisiones convencionales, productoras de programas de televisión, canales de servicios informativos, etc., las aplicaciones informáticas proporcionan datos esclarecedores sobre sus criterios de clasificación.

Y en el universo casi inagotable de Internet las imágenes son verdaderas protagonistas, no sólo como ilustradoras de textos, sino 'hablando' por sí mismas y dando lugar a Bancos, de tal dimensión que ya escapa a nuestra capacidad, de ordenación y sistematización de iconografía *internetológica*.

Una comunicología que ya por personalidad propia podemos llamar Internetología.

Estos términos que aún no se han formalizado, u otros parecidos anglicismos de nuevo cuño, son ya necesarios para empezar a entendernos si de verdad queremos adentrarnos en la nada fácil tarea de clasificar la imagen *www*.

Y planteadas estas premisas, pasamos a concretar nuestra posición y a fundamentarla y documentarla en la exposición posterior.

Para crear un Banco de Imágenes hay que tener en cuenta la DEFINICIÓN de las mismas, para luego poder CLASIFICARLAS y CATALOGARLAS.

Posteriormente, hay que ALMACENARLAS Y RECUPERARLAS, EDITARLAS Y DIFUNDIRLAS, volverlas a almacenar, etc. Todo ello mediante los más sofisticados y avanzados sistemas, tanto teóricos como prácticos. Y en la UBICACIÓN adecuada.

Deberíamos ser utópicos y poner nuestra meta muy alta: proponemos, y es un adelanto de una de nuestras más importantes conclusiones, la creación del futuro Instituto Nacional Audiovisual Español (INAE), que se podría denominar también el Centro Audiovisual de España (CAE).

### 1.3.2. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (23):

Imagen:

Del latín, *imago, imaginis*.

f. Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa. □ 2. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o personaje sagrado. □ 3. *Fis.* Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz. □ 4. *Ret.* Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje. □ accidental. *Fisiol.* La que, después de haber contemplado un objeto con mucha intensidad, persiste en el ojo, aunque con colores cambiados. □ pública. fig. Dícese del conjunto de rasgos que caracterizan ante la sociedad a una persona o entidad. □ real. *Fis.* La que se produce por el concurso de los rayos de luz en el foco real de un espejo cóncavo o de una lente convergente. □ virtual. *Fis.* La que se forma aparentemente detrás de un espejo. □ quedar para vestir imágenes. fr. fig. y fam. Llegar a cierta edad las mujeres y no haberse casado. □ ser la viva imagen de una persona. fr. fig. Parecerse mucho a ella.

[ Abreviaturas: ]

f. = sustantivo femenino.

*Fis.* = Física.

*Ret.* = Retórica.

*Fisiol.* = Fisiología.

fig. = figurado o figurada.

fr. = francés

fam. = familiar

Un somero análisis de esta definición arroja las siguientes consideraciones:

La primera definición:

*Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa.*

El término conlleva su complejidad.

Existen dos clases principales, unas *corpóreas* y otras *conceptuales*. Estas, a su vez, se subdividen, dando lugar a una rica multiplicidad.

Dicha multiplicidad, que analizaremos más adelante, da lugar a variadas formas de la *Cultura de las imágenes*

A esta voz le siguen las 12 siguientes familiares (24):

- imaginable.

- imaginación.

- imaginamiento.
- imaginar.
- imaginaria.
- imaginariamente.
- imaginario, ria.
- imaginativa.
- imaginativo, va.
- imaginería.
- imaginero.
- imaginología.

### 1.3.3. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ESPASA

La consideración de la voz imagen como algo a diseccionar a partir del punto de vista etimológico, da lugar a que la Enciclopedia Universal Espasa, que se comenzó a gestar en 1908 y que vió su término con el tomo 75º en 1929, redacte un artículo sobre esta acepción que establece una serie de definiciones que van a determinar una de las primeras aportaciones científicas derivadas de un estudio prácticamente exhaustivo para la época (25).

Dada la importancia del artículo del Espasa –según nuestro criterio basado en que un compendio tal es pionero para su tiempo–, hemos considerado incluirlo en el Anexo para complementar la información que a continuación les ofrecemos (ver Anexo, VI. 2.).

Desde un punto de vista cronológico, la publicación en español de este estudio, resulta de gran importancia para el investigador. No hemos podido averiguar la identidad del autor o autores de este trabajo iniciado en Barcelona, que presuntamente fué terminado hacia en los años 1924-25, según datos que figuran en el propio artículo referidos a bibliografía de 1924 (26).

La más universal de nuestras enciclopedias, se hace imprescindible a la hora de ilustrar sobre la evolución de la *definición y clasificación* de las imágenes, con apreciaciones curiosas y actuales, a pesar del tiempo transcurrido desde su redacción, en el largo artículo dedicado a este vocablo, todo un tratado del universo de la imagen. Su definición dice lo siguiente:

“IMAGEN. Francés e inglés: Image.- Italiano: Immagine.- Alemán: Bild, Bildniss. Portugués: Imagem.- Catalán: Imatge. (Etimología: De latín, *imago*, *imaginis*, *imagen*). Femenino.

Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa. □ Estatua, efigie o pintura de Jesucristo, de la Santísima Virgen o de un santo. □ *Fís.* Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz. □ *Ret.* Representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje. □ Representación de un objeto en la mente. □ DERECHO DE IMÁGENES. *Hist.* Privilegio concedido a los ciudadanos romanos que habían ejercido altas magistraturas, el cual consistía en hacerse sacar el retrato o el busto, que, conservados con esmero por sus descendientes, eran llevados en los funerales y triunfos de los individuos de la familia.

QUEDAR PARA VESTIR IMÁGENES. fr. fig. y fam. que se dice de las mujeres cuando llegan a cierta edad y no se han casado. □ SER UNA IMAGEN. fr. fig. y fam. Dícese de la persona de especial hermosura.

A continuación de esta definición, propiamente dicha, se comienza a establecer criterios de clasificación conforme a las siguientes disciplinas que caracterizan a las imágenes.

Según el criterio del redactor o los redactores del presente artículo:

- Arqueología.
- Física: ref. *Óptica, Electricidad.*
- Fisiología.
- Historia Antigua.
- Historia de las Religiones.
- Literatura.
- Matemáticas.
- Música: ref. *Motivo, Tema.*
- Pedagogía.
- Psicología: ref. *Imaginación, Sensación.*
- Relación Imágenes-Sensaciones.
- Vida de las Imágenes: ref. *Memoria.*
- Motoricidad de las Imágenes: ref. *Sugestión.*
- Compuesta: ref. *Pensamiento, Sensismo.*
- Consecutiva.
- Eidética.



### I.3.4. PENSADORES Y PROFESIONALES

Cualquier selección en esta materia siempre resultará incompleta. Pero la siguiente lista es documentalmente imprescindible para nuestros objetivos. No están todos los que son, pero sí son todos los que están.

#### I.3.4.1. ABRAHAM MOLES

Abraham Moles, sociólogo-comunicólogo, en su diccionario "La Comunicación y los mass media" define y estudia la imagen a lo largo de 26 páginas, subtitulando su trabajo: "De la pared de la caverna al cinerama" (27).

En las páginas previas al comienzo del "Tratado completo sobre la Comunicación", se incluyen unas reglas de cómo utilizar esta enciclopedia con el mayor provecho, aclarando que "la estructura original de esta obra, llamada *Algo-libro*, está concebida en orden a permitir consultarla con la misma facilidad e igual provecho sea cual fuere el objeto de la lectura y el nivel personal de conocimientos" (28).

Define y clasifica el artículo imagen:

La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un *fragmento* del mundo perceptivo (entorno visual), susceptible de subsistir a través del tiempo y que constituye una de las componentes principales de los mass media (fotografía, pintura, ilustraciones, escultura, cine, televisión).

El mundo de las imágenes puede dividirse en imágenes fijas e imágenes móviles, dotadas de movimiento, estas últimas derivadas técnicamente de las primeras (29).

Así comienza su interesante análisis desmenuzador de todos los aspectos icónicos, contenido en su complejo artículo en el apartado dedicado a la Teoría de la Imagen.

Moles parte de una división de las imágenes en fijas y móviles. Y ya tenemos aquí, desde el punto de vista corpóreo, una división que se puede calificar de "primaria": imagen fija o *estática* e imagen móvil o *dinámica*. Esta división da lugar a toda una Teoría de la Imagen, considerándola desde su estado físico, fundamentalmente. Moles organiza la disección de la imagen en su artículo a partir de esta clasificación, y siendo la estructuración de este artículo a nuestro juicio,

enrevesada, intentaremos sintetizar clasificatoriamente, para su mejor comprensión, la importante aportación que Moles ofrece al diseñar un variopinto e imaginativo panorama:

¿Cómo estructura Moles este análisis? Creemos que las 26 páginas deberían tener un índice aproximativo, tal como el que hemos desglosado de su trabajo, intentando contribuir a esclarecer el pensamiento de su autor, numerando decimalmente su artículo a partir de una supuesta página primera:

#### I. 3.4.1.1. IMAGEN FIJA.

##### I. 3.4.1.1.1. Génesis de la imagen fija.

###### 1.1.1. Etapas de la génesis de la imagen.

- 1.1.1.1. La primera imagen: el contorno materializado.
- 1.1.1.2. La aparición de los detalles dentro del contorno.
- 1.1.1.3. La escultura como imagen en tres dimensiones.
- 1.1.1.4. La aparición de las medias tintas.
- 1.1.1.5. Las sombras proyectadas.
- 1.1.1.6. La rotación de los perfiles (ver bajo otro ángulo).
- 1.1.1.7. La yuxtaposición significativa de elementos diversos.
- 1.1.1.8. La perspectiva.
- 1.1.1.9. La fotografía.
- 1.1.1.10. La estereoscopia.
- 1.1.1.11. La imagen móvil (cine).
- 1.1.1.12. La síntesis total: la imagen en el ordenador.
- 1.1.1.13. El holograma, testigo de una imagen en el espacio.

##### I.3.4.1.1.2. Características de las imágenes.

###### 1.2.1. Su *grado de figuración*.

###### 1.2.2. Su *grado de iconicidad*.

###### 1.2.3. Su *clasificación*.

###### 1.2.3.1. Imágenes hechas a mano.

###### 1.2.3.2. Imágenes realizadas con dispositivos técnicos.

#### 1.2.4. Su *morfología*.

1.2.4.1. Imágenes sin sombrear.

1.2.4.2. Imágenes de medias tintas.

#### 1.2.5. Imágenes desde un punto de vista *psicológico*.

1.2.5.1. Definición.

#### 1.2.6. Imágenes *fijas*.

1.2.6.1. Carteles murales.

1.2.6.2. Fotografías de periódicos.

1.2.6.3. Fotografías de aficionados.

1.2.6.4. Fotografías de profesionales.

1.2.6.5. Diapositivas.

1.2.6.6. Artísticas.

1.2.6.6.1. Imágenes célebres en museos.

1.2.6.6.2. Imágenes nuevas en galerías de arte.

1.2.6.6.3. Tarjetas postales.

1.2.6.6.4. Revistas de arte

1.2.6.7. En tres dimensiones

1.2.6.7.1. Esculturas

1.2.6.8. De ordenador

1.2.6.8.1. Virtuales

### 1.3.4.1.1.3. Ecología de la imagen

1.3.1. En torno a la influencia de la densidad de las imágenes sobre el ser humano

1.3.1.1. La publicidad en el cartel y/o anuncio.

1.3.1.2. El periódico.

1.3.1.3. El museo.

1.3.1.4. La imagen erótica.

1.3.1.5. Teoría de la imagen desde la *ocupación perceptiva*.

### 1.3.4.1.1.4. Inflación de la imagen

1.4.1. Recuerdos y colecciones de imágenes.

1.4.2. Mapa de densidades.

### 1.4.3. Reivindicación de una “ciencia” de las imágenes.

### 1.4.4. Otras dimensiones propias del mundo de las imágenes.

- 1.4.4.1. Su *complejidad*.
- 1.4.4.2. Su *carácter histórico*.
- 1.4.4.3. En *color* o en *blanco y negro*.
- 1.4.4.4. Su *calidad técnica*.
- 1.4.4.5. El *formato*.
- 1.4.4.6. Imágenes *en relieve*.
- 1.4.4.7. Imágenes *planas*.
- 1.4.4.8. Los *anaglifos*.
  - 1.4.4.8.1. Las imágenes estereoscópicas de cristales polarizados.
- 1.4.4.9. Las tarjetas postales en relieve.
- 1.4.4.10. Los *hologramas*.
- 1.4.4.11. La imagen, ante todo, Gestalt comprensible.
- 1.4.4.12. Dificultad para captar correctamente las características de la imagen.

### 1.4.5. Hacia una semiología de la imagen.

- 1.4.5.1. Análisis de *contenidos*.
- 1.4.5.2. Relaciones entre sus partes.
  - 1.4.5.2.1. Descomposición en signos visuales con los objetos-sujetos.
  - 1.4.5.2.2. Elementos estructura interna: la Gestalt y la *jerarquización*.
  - 1.4.5.2.3. Teoría estructuralista de la percepción: *supersigno*.
- 1.4.5.3. La imagen es un todo ordenado a partir de elementos visuales.
- 1.4.5.4. Hacia una teoría de la imagen: jerarquía de supersignos.
- 1.4.5.5. Leyes generales de unión entre elementos icónicos.
  - 1.4.5.5.1. Leyes intrínsecas.
  - 1.4.5.5.2. Leyes de la estructura visual: iconología.
  - 1.4.5.5.3. Leyes de construcción lógica/antilógica.

### 1.4.6. La fotografía.

- 1.4.6.1. Multiplicidad de la copia pictórica.

### 1.4.7. La imagen de masas.

- 1.4.7.1. Imágenes en B/N.
- 1.4.7.2. La *trama* fotográfica de medias tintas.
- 1.4.7.3. Museo de imágenes e iconoteca universal.
- 1.4.7.4. Cómo clasificar: fichero analítico.

### I.3.4.1.1.5. Síntesis de la imagen y ordenador.

- 1.5.1. El ordenador permite reconstruir el mundo visual.
- 1.5.2. Imágenes "artificiales".
- 1.5.3. Elaboración de la imagen a través de un programa.
- 1.5.4. El hombre domina la apariencia visual de su mundo externo, reconstruyéndolo.
- 1.5.5. Última etapa, recrear la ilusión del movimiento: imagen *móvil*.

### I.3.4.1.2. IMAGEN MÓVIL.

#### 2.1. El cine

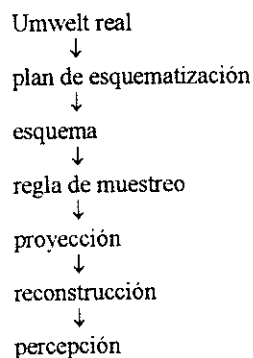
- 2.1.1. Cámara rápida
- 2.1.2. Cámara lenta
- 2.1.3. Microscopia temporal
- 2.1.4. Telescopía temporal
- 2.1.5. Definición de un fenómeno temporal
- 2.1.6. El acto cinematográfico
- 2.1.7. El muestreo de lo real
- 2.1.8. La síntesis espacio-temporal se hace al nivel del muestreo
  - 2.1.8.1. Tipos de muestreo:

	<i>espacial</i>	<i>temporal</i>
<i>aleatorio</i>	grano fotográfico. cine	sistemas de muestreo "Montecarlo" (*)
<i>periódico</i>	trama de película infraliminar. trama de TV supraliminar	imagen televisiva. imagen cinematográfica

(\*) *Método de Montecarlo*: Nombre dado por los estadísticos a ciertos métodos que se basan en la toma al azar de muestras o en la elección, en orden a organizar una estrategia de actos aleatorios según determinadas reglas

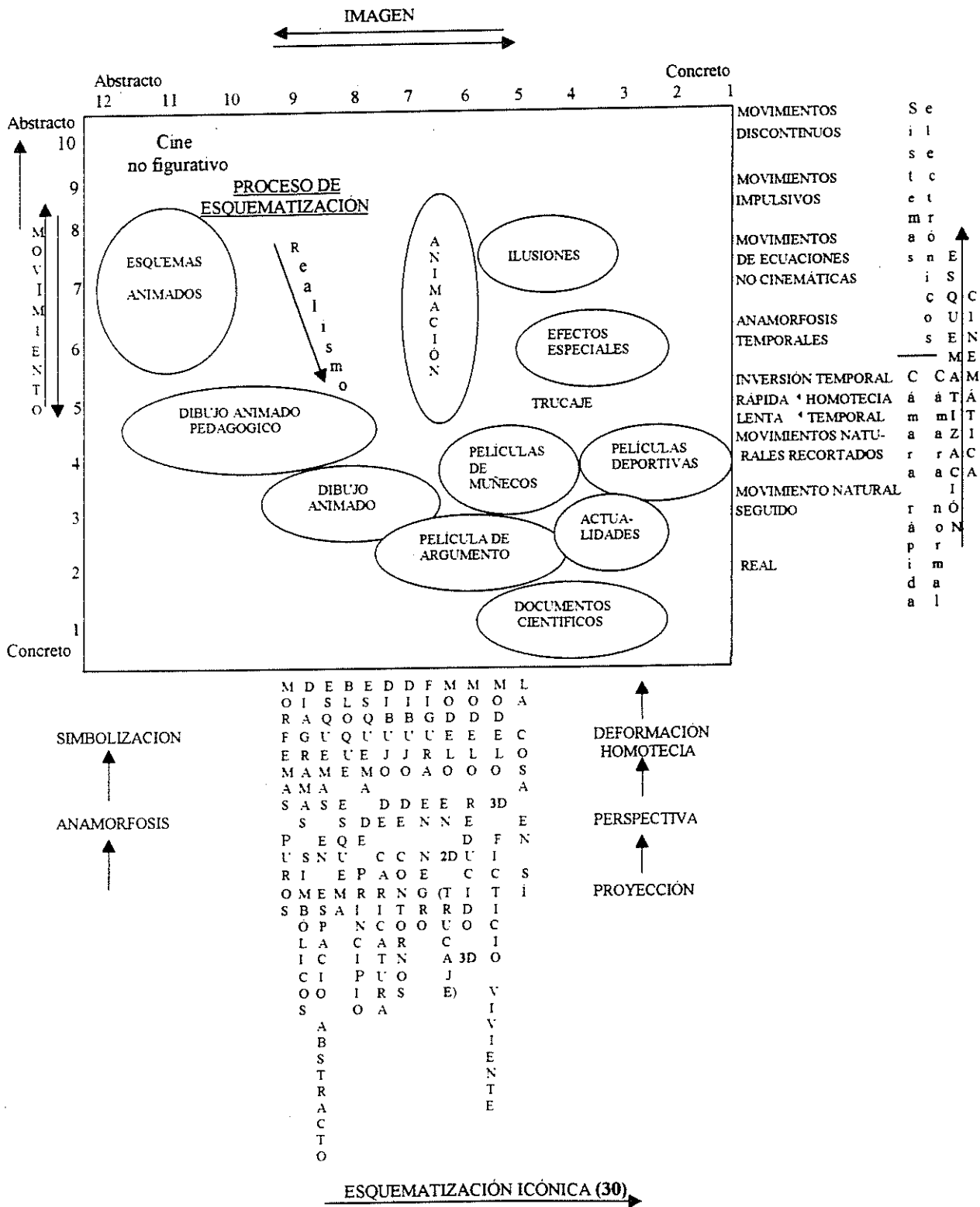
#### 2.1.9. El movimiento de esquematización

##### 2.1.9.1. Proceso de "creación realista" o "movimiento realista"



El sistema del cine

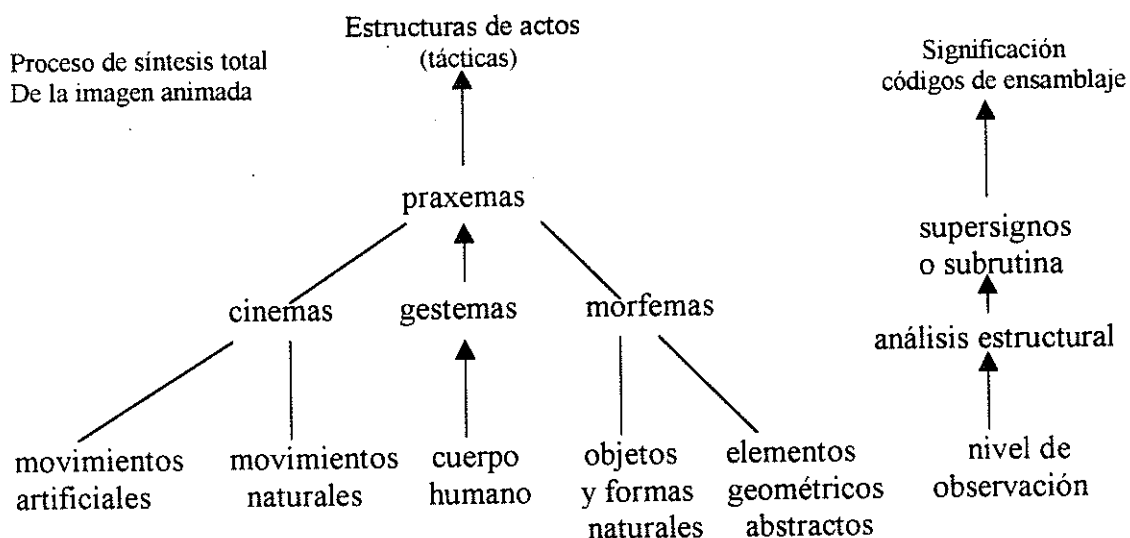
ABSTRACTO



2.1.10. La síntesis total de la imagen animada.

2.1.10.1. *Cinemática*: hacia una ciencia de la imagen móvil.

2.1.10.2. Definición estructural del cine.



2.1.11. Aplicaciones educativas y ordenador.

2.1.11.1. Doctrina estructuralista de la imagen móvil.

2.1.11.2. Creación de nuevas artes cinematográficas.

2.1.11.3. Creación de nuevas experiencias estéticas.

Aquí finaliza la sinopsis que hemos efectuado del desarrollo imaginativo que Moles hace a lo largo de sus 26 páginas sobre la Imagen. Es uno de los pensadores que más han contribuido a modernizar y reunir de forma casi exhaustiva todo lo relacionado sobre el particular. Aun cuando la riqueza de su pensamiento peque más de exhuberancia que del sentido del orden esquemático. Y no acaba ahí su aportación, pues muchas de las voces de su Diccionario las interrelaciona puntualmente.

Seleccionaremos del texto dedicado a la imagen las palabras o términos, concretos o deducidos, que podrían contener un cierto sentido de clasificación y que más adelante formarían parte de un esquema de diccionario icónico y de un intento de establecer algún criterio clasificatorio. Por el formato, un tanto peculiar de este artículo, serán desglosados, lo que ya constituirá un desafío para un futuro brain storming. Las imágenes son revestidas, por asociación, con los nombres y adjetivos citados a continuación, siendo resaltados los adjetivos calificativos que contribuyen a definir las:

*figurativas, abstractas, contorno, descifrables, concretización materiales, entorno, artesanas, utilitarias, diagrama, abstracción, pictograma, significación, descriptivas, situación, ideograma, deformadas, reformadas, simbolizadas, manuales, realizadas técnicamente, carteles murales, fotografías, diapositivas, artísticas, célebres, nuevas, tarjetas postales, revistas de arte, esculturas, densidad, anuncios, ilusión, publicitarias, periódico, museo, cuadros, color, B y N, revelado, eróticas, secretas, íntimas, absorbidas, temporales, perceptivas, urbanas, ecológicas, inflación, ilustradas, aficionadas, profesionales, bellas, hermosas, grabados, colecciones, raras, índice de iconicidad, complejidad, historicidad, calidad técnica, formato, en relieve, planas, tridimensionales, anaglifos, estereoscópicas, hologramas, signos visuales, sujetos, objetos, grandes, pequeñas, supersigno, jerarquía, sólidas, frágiles, secuencia, sucesivas, yuxtaposición, iconoteca, trucadas, exactas, superfluas, reales, ficticias, impresionistas, expresionistas, surrealistas, artificiales, naturales, realistas, racionales, irracionales, multiplicidad, copias, originales, de masas, multiplicadas, impresas, media tinta, trama, punto, grosor, densidad, clisé, dibujo, visiones, presente, futuro, pasado, caracteres, síntesis, ordenador, multimedia, contraste, manipulación, collage, análisis, televisión, codificación, digital, convertidor, divinas, humanas, del revés, impactantes, intuitivas, programadas, extraordinarias, necesarias, ilusión, fragmento, fusión, emitidas, recibidas, míticas, mitificadas, interhumanas, experimentales, desplazadas, gratuitas, lógicas, dinámicas, muestras, subliminales, animadas, lúdicas, sucesivas, proyectadas, lentas, rápidas, actuales, discretas, acortadas, censuradas, robadas, filmadas, grabadas, fisiológicas, escala, microscópicas, telescópicas, disueltas, temporales, kilométricas, milimétricas, espesas, claras, intermedias, inmóviles, clásicas, espaciadas, sensibles, puras, percibidas, contrastadas, estimuladas, impresas, compuestas, simples, superiores, inferiores, informativas, continuas, discontinuas, Culturales, parpadeantes, geométricas, aleatorias, memorizadas, secuenciales, esquematizadas, procesadas, distantes, cercanas, simuladas, verdaderas, caricatura, cómic, rupestre, en espiral, circulares, cuadradas, rectangulares, aceleradas, mecánicas, uniformes, arbitrarias, completas, parciales, esenciales, triviales, pedagógicas, óptimas,*



*enmarcadas, luminosas, oscuras, difundidas, objetivas, subjetivas, acumulativas, divulgativas, espectaculares, retardadas, cinemáticas....*

¿Nos ha servido realmente, esta lista para aclarar nuestras ideas clasificatorias?. Pensamos que es muy sugestiva la relación, aun cuando queda el trabajo de agrupar los términos familiares, para encontrar una línea coherente, al construir alternativas prácticas a este problema, de tan compleja resolución. Para simplificar la cuestión, con el diccionario en la mano, podríamos seleccionar primero todos aquellos adjetivos aplicables a la imagen, después los términos afines y con ello creeríamos haber resuelto el asunto. No es tan sencillo, porque aunque abrumba pensar que sería casi interminable el número de adjetivos a seleccionar, no habría detrás un análisis, desde todos los puntos de vista posibles conforme al desarrollo de esta materia en nuestros días, por lo que el rigor científico sería escaso. Moles demuestra su experiencia, sabiduría e imaginación en todo lo que expone. Y no en vano ha formado un equipo de sobresalientes para redactar su Diccionario. Tal es así que a su artículo sobre la Imagen, lo connota con nada menos que 46 interrelaciones emanadas del desarrollo de su exposición.

Premonitoriamente Moles finaliza su análisis y disección de la Imagen con estas sugestivas palabras:

“Todo creador influye directamente, en la era cultural acumulativa, sobre su *medio* y sobre las *creaciones futuras*. Enmarcada en el ciclo sociocultural en la medida en que enseñanza y distracción, divulgación científica y conocimiento del mundo, espectáculo y prensa filmada o televisada, actúan precisamente como sistemas de acción retardada y en la medida en que las ideas germinarán en algunos creadores potenciales, la constitución de imágenes animadas o “cinemáticas” engendrará, a través del ordenador y con un nuevo lenguaje, una nueva realidad”.

Entre la definición lingüística y la comunicológica, que responden a planteamientos distintos, hay elementos forzosamente comunes y otros claramente específicos, según la utilización que se haga de la imagen. Los diversos análisis que se pueden hacer sobre las numerosas variaciones del tema imagen nos obligan a disciplinarnos para no perdernos en las cautivadoras elucubraciones a que esta seductora cuestión nos llevaría.

#### 1.3.4.2. GILLES DELEUZE

En el Prefacio de sus “Estudios sobre cine 1 y 2” – *Imagen-movimiento e Imagen-tiempo*–, el intelectual francés expone: (31)

“El presente estudio no es una historia del cine. Es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos... Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos...” (32).

De esta forma Deleuze nos introduce en su profundización sobre la imagen móvil cinematográfica, trabajo que sólo data de quince años atrás, por lo que su modernidad y actualidad lo hacen todavía imprescindible. Nos ha parecido oportuno incluir en el Anexo su Glosario (ver Anexo VI. 3.) que va definiendo las imágenes por él clasificadas, glosario con el que el autor culmina su primer tomo sobre la Imagen-movimiento (33).

Finalizado el Glosario que expone al final de su primer tomo dedicado a la Imagen-movimiento, cabe puntualizar que Deleuze ofrece todo tipo de ejemplos referentes a sus clasificaciones de imágenes, con filmes ya consagrados como obras maestras de los más reputados directores.

Sobre la Imagen-tiempo Deleuze teoriza sin llegar a sintetizar una definición concreta, aun cuando el agudo y complejo análisis que realiza Deleuze sobre este prácticamente inagotable tema, subrayado con citas plenas de la riqueza y exuberancia de maestros del pensamiento semiótico como Bergson y Peirce, y con la referencia siempre clarificadora hacia los cineastas que más se han destacado en la confección de films que presentan ejemplos magistrales de lo expresado por Deleuze.

Habremos de remitir al estudioso sobre el particular a este trabajo, lleno de sabiduría y sugerencias. Nos parece que este mundo iconocinematográfico necesitaba de este ensayo sobre la Imagen-movimiento y sobre la Imagen-tiempo, particularmente cuando es un trabajo reciente, que viene a resumir y a contemplar muchos de los aspectos que el puro divertimento de asistir a la proyección de una película nos había hecho pasar por alto o, en el peor de los casos, olvidar.

Nada mejor, desde nuestro punto de vista que reproducir aquí, para poner punto final a este peculiar e interesante trabajo, algunos de los pensamientos del epílogo incluido en la solapa última del 2º tomo:

La imagen-tiempo no suprime a la imagen-movimiento, sino que invierte la relación de subordinación. El tiempo deja de ser el número o la medida del movimiento, es decir una representación indirecta, y el movimiento no es ahora sino la consecuencia de una presentación directa del tiempo: por eso mismo es un falso movimiento. Algo así como un falso empalme. El falso empalme es un ejemplo de 'corte irracional'. Y, mientras que el cine del movimiento efectúa encadenamientos de imágenes por cortes racionales, el cine del tiempo procede a reencadenamientos sobre corte irracional (especialmente entre la imagen sonora y la imagen visual)....

#### 1.3.4.3. JUSTO VILLAFañE

El profesor Villafañe en solitario y más tarde en colaboración con Norberto Mínguez ha elaborado un exhaustivo panorama sobre la imagen.

El profesor Villafañe ha contribuido con sus investigaciones a desarrollar la disciplina de la Teoría de la Imagen. Desde que en 1978 compartiera con R. J. Pérez su *Análisis de la comunicación plástica*, (REIS, Madrid, 1978) tres han sido sus publicaciones dedicadas a esta materia. En 1981, la Universidad Complutense de Madrid le publica los *Fundamentos metodológicos de la Teoría de la Imagen*. Cuatro años después aparece la *Introducción a la teoría de la imagen* (34), y recientemente ven la luz los *Principios de Teoría General de la Imagen*, en edición compartida con el profesor Norberto Mínguez (35).

Villafañe, en su "Introducción a la Teoría de la Imagen" (36), reproduce la voz "esencia", del Diccionario de la Real Academia Española, que es definida como: Lo que constituye la naturaleza de las cosas, lo permanente e invariable de ellas. Al aplicar esta definición a la imagen, Villafañe establece los principios de la conceptualización de su naturaleza icónica para ir luego determinando las coordenadas de una definición de la imagen y sus tres hechos primarios: una selección de la realidad, un repertorio de elementos fácticos y una sintaxis (37). Definición que en este caso no se precisa, ya que en palabras del profesor "la infinita variedad icónica hace imposible cualquier

definición monosémica del concepto de la imagen". Y puntualiza que "el intento de definir, o conceptualizar la imagen, no es tanto un fin en sí mismo como la necesidad de encontrar un instrumento que formalice su clasificación" (38). Más adelante, reconoce en el apartado que dedica a la definición estructural de la imagen, que va a continuar con el principio de "definir clasificando", y continúa argumentando a favor de su tesis. Para él toda imagen tiene tres estructuras: la espacial, la temporal y la de relación. Conviene recordar que se trata de la imagen fija-aislada, tal como lo precisa el profesor Villafañe.

En la valoración analítica del Guernica, colofón de este trabajo, se incluye un cuadro que, —aunque incompleto, en opinión de su autor— reflejaría esquemáticamente "aquellos aspectos de los que depende cada uno de los atributos definitorios de la imagen" (39).

En los "Principios de Teoría General de la Imagen" (40) Villafañe insiste en su acercamiento a la definición de la imagen, a través de su clasificación:

".....por ello, lo que proponemos es definir la imagen *in extensum*, a partir de un conjunto de variables de definición que se refieren a otros tantos criterios taxonómicos. Lo que pretendemos al proceder de esta manera es definir las imágenes clasificándolas, empeño que no resulta sencillo dada la gran variedad de especímenes icónicos que pueblan la iconosfera contemporánea".

En el apartado dedicado a la CLASIFICACIÓN se refiere a lo concerniente a la división que de las imágenes se hace en estos trabajos.

En sus estudios sobre la imagen fija-aislada, ya hemos citado que el profesor Villafañe se reservaba la definición de la imagen para ir procediendo a su clasificación. Para ir introduciendo el tema en su dimensión, Villafañe sostiene que toda imagen constituye un modelo de realidad, lo que da lugar a un proceso que incluye tres funciones icónicas:

- la modelización *representativa*, si la imagen que sustituye la realidad lo hace de forma analógica.
- la modelización *simbólica*, implica una transferencia de la imagen a la realidad.
- la modelización *convencional*, donde la imagen funciona como un signo no analógico

Asimismo añade que las imágenes pueden ser clasificadas y posteriormente definidas en función de múltiples criterios. Después, nos habla de una variable de la imagen, el nivel de la realidad, medible con las llamadas *escalas de iconicidad* (ver Moles, op. cit., p. 335). Los once grados de la escala propuesta por Villafañe los reagrupa en 5 niveles, correspondiéndolas funciones de reconocimiento, descripción, expresión artística, información visual y búsqueda de nuevas formas de expresión visual e incluso la ausencia de tal función.

Al plantearse la materialidad de las imágenes, el erudito profesor procede a reconocer cuatro tipos:

### I.- Imágenes mentales:

- el 'contenido' está interiorizado
- es de naturaleza psíquica
- no necesita la presencia de un estímulo físico
- no tienen soporte físico
- no están manipuladas
- clases:
  - eidéticas
  - semiinconscientes: {hipnagógicas  
                              {hipnapómpicas
  - oníricas
  - alucinatorias
  - del pensamiento: {reproductivas  
                              {anticipatorias

### II.- Imágenes naturales:

- extraídas del entorno que nos rodea
- condiciones lumínicas para su visualización
- son las imágenes de percepción ordinaria
- poseen el grado de iconicidad más elevado
- guardan identidad total con el referente
- su soporte es la retina del ojo
- no están manipuladas

### III.- Imágenes creadas:

- implican una manipulación

- cuentan con un soporte
- suponen modelos de realidad
- significativas, vehículos de comunicación
- sistema registro manual, principalmente por *adición*

#### IV.- Imágenes registradas:

- implican una manipulación
- cuentan con un soporte
- sistema registros manual o mecánico:
  - por *adición, modelación y transformación*
- las más complejas materialmente
- elevado nivel de iconicidad
- clara intención comunicativa

Para finalizar su capítulo dedicado a la definición-clasificación de la imagen, distingue en ella tres estructuras: la espacial, la temporal y la de relación. Con su análisis compondrá la definición estructural de la imagen. Las dos primeras son estructuras cualitativas de la imagen y distingue en cada una de ellas dos clasificaciones:

#### I.- El espacio genera la clasificación de las imágenes en:

I.1. *Fijas o móviles*

I.2. *Planas o estereoscópicas*

#### II.- El tiempo genera la clasificación de las imágenes en:

II.1. *Aisladas o secuenciales*

II.2. *Estáticas o dinámicas*

#### III.- De relación, estructura que armoniza el resultado visual de las imágenes; consta de cuatro elementos:

III.1. *Dimensión o tamaño*

III.2. *Formato*

III.3. *Escala*

III.4. *Proporción*

Fundamentalmente, para este resumen esquemático nos hemos apoyado en el trabajo de 1985, aunque se han tenido en cuenta algunas de las

revisiones producidas en la versión –más refinada, completada y actualizada– de 1996.

#### I.3.4.4. JUSTO VILLAFÑE–NORBERTO MÍNGUEZ.

En los *Principios de Teoría General de la Imagen*, Villafañe, en colaboración con el profesor Norberto Mínguez, incluyen dos autorías sobre el estudio de las dos fundamentales clases de imágenes: la fija-aislada y la secuencial, como así vienen denominadas en este trabajo.

En la introducción se precisa que, en atención al nuevo marco académico al que se dirige la obra (son profesores del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense), “hemos querido flexibilizar nuestros postulados considerando, junto al análisis formal de la imagen, algunos componentes de sentido que la acompañan, y extendiendo esa mirada analítica a la información audiovisual tanto como a la comunicación publicitaria” (41).

Precisamente es en las referencias de esta mirada analítica (42) donde podemos apreciar la comprensión de los contenidos finales, desmenuzados, en lenguaje audiovisual. Es interesante la aportación del profesor Mínguez al analizar el “segmento sonoro” (43), ya que pocas veces encontramos en este tipo de trabajos el otro elemento de la imagen (“visual y auditiva”, como así se titulaba la rama antigua de los estudios de Imagen).

#### I.3.4.5. ROMÁN GUBERN

En Barcelona, el profesor Román Gubern ha dedicado diversas publicaciones a esta disciplina (44), si bien no se ha producido de forma directa sobre la CLASIFICACIÓN de las imágenes. Quizá sus aportaciones entren más en el campo de las relaciones de la imagen con aspectos sociológicos, psicológicos y semióticos, que en el de los estudios teóricos sobre la misma. Parte de la división más elementalmente clara entre la imagen fija y la imagen móvil.

En el capítulo I, dedicado a la Fotografía, a la que considera "árbol del bien y del mal" incluye unos cuadros que resumen su idea sobre la clasificación de las imágenes en *estáticas* y *dinámicas*, estableciendo una categoría además para las *audiovisuales*.

---

TRANSMISIÓN TEMPORAL  
Reproducción y Conservación  
del mensaje

TRANSMISIÓN ESPACIAL  
Transporte instantáneo del  
mensaje a su receptor

---

*Mensajes verbales*

Imprenta  
Fonógrafo  
Magnetófono

Telégrafo con hilos  
Teléfono  
Radiotelefonía  
Radiotelegrafía

Programa de radio pregrabado  
Télex

*Mensajes icónicos estáticos*

Xilografía  
Litografía  
Fotografía  
Fotgrabado

Telefotografía

---

TRANSMISIÓN TEMPORAL  
Reproducción y Conservación  
del mensaje

TRANSMISIÓN ESPACIAL  
Transporte instantáneo del  
mensaje a su receptor

---

*Mensajes icónicos dinámicos*

Cine mudo  
Magnetoscopio mudo  
Videocassette muda

Televisión muda en directo

Televisión muda en programa diferido

*Mensajes audiovisuales*

Cine sonoro  
Magnetoscopio sonoro  
Videocassete sonora

Televisión sonora en directo  
Videoteléfono

Televisión sonora en programa diferido

---



Retrato y paisaje, son los dos modelos de la primera etapa fotográfica. Traza además las relaciones entre pintura y fotografía. Al hablar del *retrato* y de la *alegoría*, Gubern establece ya una jerarquía de géneros en la fotografía, introduciendo el concepto *kitsch*, que es estudiado a fondo.

Concentra su trabajo posteriormente en el impacto del cine y de la televisión en la ‘Cultura de masas’, tal como lo enuncia en el título del libro. Dedicar un buen número de páginas a diseccionar el signo icónico. Y demuestra ser un experto en el cómic. Los ejemplos que cita ilustran puntualmente para la mejor comprensión de lo expuesto.

En su más reciente publicación (45) el profesor Gubern previene contra las Nuevas Tecnologías que acechan, cual trampa informática, al hombre de hoy. “La tecnología –opina Gubern– se interpone entre el sujeto y el mundo, y cuando su presencia es tan abrumadora, algo va mal”. La conclusión del trabajo según el autor, es agridulce: las Nuevas Tecnologías tienen indudables ventajas, pero pueden suponer también un empobrecimiento, un déficit emocional, que nos lleve a una sociedad de la incomunicación. A nuestro entender, un bombardeo de imágenes tal como está previsto que llegue a los hogares, no será motivo suficiente para este alarmismo, particularmente en sociedades desarrolladas. Surge la necesidad de fórmulas para orientar y proteger al consumidor de imágenes en la acelerada sociedad de consumo.

#### 1.3.4.6. JOSE M<sup>a</sup> CASASÚS (46)

Siguiendo la primera acepción del Diccionario de la Lengua Española, –‘figura, representación, semejanza o apariencia de una cosa’– Casasús la define por extensión como la “representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos”. Más adelante añade:

“...Sin embargo, en la actualidad, cuando hablamos de una *teoría de la imagen* o de la *civilización de la imagen* nos referimos básicamente a toda representación *visual* que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado”.

Podemos pues, a partir de lo expuesto, empezar a considerar algunas clasificaciones implícitas deducidas de estas definiciones:

- Imagen mental*
- Imagen figurada*
- Imagen visual*
- Imagen sonora o acústica*
- Imagen táctil*
- Imagen olfativa*

Casasús resume la definición como “cualquier fenómeno visual que integre la representación de objetos con los que mantenga una relación de semejanza. Y puntualiza el autor del texto: “El concepto de imagen supone la intervención del fenómeno de la percepción humana, es decir, del campo visual o iconográfico” (47). Aquí el autor distingue cuatro importantes variables, a nuestro juicio, con criterio imaginativo:

- a) *las imágenes*
- b) *las imágenes de imágenes*
- c) *las imágenes de no-imágenes*
- d) *las no-imágenes de imágenes*

Al ejemplificar estos cuatro géneros, se aclara su clasificación. Y en el apartado de las *imágenes no-imágenes* incluye las ‘metáforas visualizadas’ de los cómics, que define como “una convención gráfica que expresa el estado psíquico de los personajes mediante signos icónicos de carácter metafórico”.

Después de la clasificación anterior, según su naturaleza y a partir de los sentidos del tacto, de la vista, del oído y del olfato, divide las imágenes atendiendo al movimiento, en fijas o estáticas y móviles o dinámicas. Precisa a continuación que la imagen se caracteriza por su grado figurativo que define como “la representación de objetos o seres del mundo exterior conocidos intuitivamente a través de nuestros ojos” y por el de su iconicidad, la que considera como “el nivel de realismo de una imagen en comparación con el objeto que ella representa”.

Y establece las nociones de imagen fija e imagen móvil, atendiendo a su inteligibilidad y a las nociones de espacio y tiempo que caracterizan a la imagen fija, contraponiéndolas con las nociones de movimiento y tiempo que son cualidades de la imagen móvil.

Ha surgido una palabra que puede acumularse a la clasificación, inteligible. Casasús, en el artículo dedicado a la “Génesis de la Imagen” (48), expresa que ‘las imágenes, como representación inteligible de unos

objetos capaces de ser reconocidos por el hombre, necesitan concretarse materialmente'. Y entra a seleccionar dos formas adicionales: son las imágenes 'artesanales' y las imágenes 'utilitarias'. A estas últimas se les incorpora el concepto de abstracción, concepto que aplica al cómic, cuyo origen lo sitúa en las secuencias de los pequeños cuadros yuxtapuestos, como en las pinturas de la Escuela de Colonia (Edad Media) o en el tapiz de Bayeux".

Casasús ha abordado el panorama de la clasificación de las imágenes con un criterio divulgador y se da por satisfecho con lo expuesto anteriormente. Del resto de su trabajo también se podrían ir deduciendo otros aspectos clasificatorios, pues intuye prácticamente en la década de los 70 todo el futuro icónico que se avecinaba.

#### 1.3.4.7. MICHAEL J. LANGFORD

Tratamos ahora de una de las clases de *Imagen fija* más importantes desde su invención. El "Tratado de Fotografía" de Langford (49), básicamente un libro de texto de carácter técnico, distingue entre la "imagen de una fotografía normal bidimensional y el estereograma, utilización de dos fotografías para conseguir el efecto tridimensional, denominando a los estereogramas de colores, *Anaglifos*". La primera clasificación natural de una fotografía sería en función de la utilización del color, contrapuesto al B y N.

El capítulo VIII (50), lo dedica el tratadista al 'Concepto de Imagen latente' en blanco y negro, que elaborada como teoría, se debería de considerar como 'ley de vida' o base fundamental del proceso fotográfico. Recuerda Langford que los materiales fotográficos actuales, basados en la plata, se descomponen por la acción de la luz. Y que se forma durante la exposición una imagen latente que consiste en unos cuantos átomos de plata. Añade que "hay varios aspectos de la imagen latente que esperan aún una explicación irrefutable por parte de los físicos y de los químicos".

Interesante resulta también el capítulo siguiente, en el que se analiza todo lo referente a la estructura de la imagen monocromática. Naturalmente, en un tratado de carácter técnico no se introduce ninguna apreciación sobre aspectos estéticos de la imagen fotográfica, ya sea en B y N o en color, ya bidimensional o tridimensional.

#### I.3.4.8. HUGO SCHÖTTLE

Para recordar algunos matices clasificatorios sobre todo tipo de fotografía —ya artística, ya de reportaje—, podemos consultar algunos de los diccionarios al uso. Por ejemplo, el “Diccionario de la Fotografía” (*Técnica-Arte-Diseño*), de Hugo Schöttle (51), que por lo reducido de su tamaño resulta sumamente práctico. Es extraño que en un diccionario tan moderno no figure la voz de ‘fotografía submarina’, cuya técnica tan evolucionada merece ya la celebración de competiciones internacionales.

Sus artículos:

*Arte fotográfico, Audiovisual, Bajorrelieve, Bauhaus, Body art, Cibernetico (arte), Cinegrama, Cinematismo, Claro de luna (efecto), Collage, Composición de la imagen, Conceptual (arte), Contraluz (toma a), Contrastes, Dadaísmo, Estética fotográfica, Expresionismo, Fotoescultura, Fotograbado, Fotografía de caleidoscopio, Fotografía subjetiva, Fotografismo, Fotograma de figuras, Fotogrametría, Fotomontaje, Grafismo fotográfico, Holografía, Imagen ( en medios tonos, latente, reflejada, secundaria), Impresionismo, Isohelia, Kirlian (fotografía), Land art, Luz (actínica, artificial, básica, cenital, de láser, dispersa, disponible o ambiental, frontal, de realce, mixta, monocromática, puntual, rasante), Maqueta, Mensaje fotográfico, “Mixed media”, Montaje sandwich, Multivisión, Naturaleza muerta, Naturalismo, Nudograma, Nuevo objetivismo, Objet trouvé, Oleografía, Óptica de fibra de vidrio, Película litográfica, Perspectiva (aérea, central, cromática, lineal), Photokina, Pop art, Puntillismo, Quimigrama, Radiograma, Rayograma, Realismo, Reportaje fotográfico, Retoque, Retrato, Schadografía, Serigrafía, Surrealismo, Termografía, Tipografía, Trama, Video art, Vintage print,*

son una muestra de las posibilidades técnicoartísticas de la fotografía.

#### I.3.4.9. ANNE MARIE THIBAUT-LAULAN

Uno de los estudios de obligada referencia sobre la capacidad comunicativa de la imagen es el publicado en 1973 por la doctora Thibault-Laulan (52). La imagen es definida como ‘la forma visual significativa, perceptible en el instante mínimo de visión’. En esa

acepción, IMAGEN corresponde a *forma* en la ‘Teoría de la forma’, a *pattern* y a *Gestalt*....” (53). La autora disecciona la imagen desde un punto de vista morfológico asociándola con otros elementos diferentes a su propia identidad, contextualizándola con el factor espacio-tiempo, distinguiendo entre la serie y la sucesión, que para entendernos sería la diferencia de la imagen fija con la móvil. Lectura horizontal o transversal en la serie, longitudinal en la sucesión.

El análisis semántico del lenguaje icónico alcanza mayor relieve en este trabajo por las experiencias acumuladas en sectores en las que la pedagogía tiene un especial protagonismo. Los ejemplos que se exponen en cuanto a las reacciones ante los procesos de comprensión del mensaje visual son esclarecedores y hacen opinar a la autora que “convendría , en primer lugar, enseñar a los niños el arte de interrogar a las imágenes, mejor que utilizarlas para acrecentar su saber. En definitiva, el conocimiento de la imagen nace, se desarrolla o se atrofia como la inteligencia misma”.

#### I.3.4.10. ANTONIO LARA-JOAQUÍN PEREA

En todo este trabajo, de índole claramente universal, aunque incidentalmente nos relacionemos con otros países, es España nuestro punto de referencia. De ahí que creemos que la constitución en la Universidad española de las Facultades en las que la imagen es disciplina a estudiar, ha sido fundamental para que se hayan realizado estudios puntuales sobre el particular. Unos han tenido la fortuna de ser publicados. Otros, en cambio, no han visto la luz. Tal es el caso, en Madrid, del trabajo que los profesores Lara y Perea hicieron con la ayuda de la Fundación March y al que nos hemos referido anteriormente (54). Este trabajo, considerado también cronológicamente, viene a ser básico en su contexto general y particularmente por el desarrollo de su teoría sobre la clasificación de las imágenes. Dada su extensión, lo resumiremos en el Anexo (ver Anexo VI. 4.).

#### I.3.4.11. ANTONIO LARA

El profesor Lara, en la Introducción a su artículo sobre la IMAGEN (55), precisa una original posición ante la situación actual de esta disciplina,

por lo que dado su interés, reproducimos sustancialmente sus opiniones definitivas sobre la Imagen:

El término "Imagen escrito con mayúscula, tal y como lo encontramos en expresiones ambiciosas (teoría de la Imagen, historia de la Imagen, civilización de la Imagen...), designa, por definición, de una manera especial, el concepto más abstracto y universal de todos los posibles, es decir, el conjunto emblemático de todos los trabajos –ideas, instrumentos, habilidades, fruiciones, análisis- que se refieren a la Cultura visual, e incluso a la propia imaginación, la cual permite la creación e invención de imágenes mentales que sólo pueden ser comunicadas a los demás mediante la traducción a tonos y soportes comunicativos distintos del pensamiento.

Es probablemente la aportación más clara, resumida y concisa de toda la filosofía icónica que encierra el término Imagen. A diferencia de otros tratadistas, Lara arriesga en intentar definir algo tan complejo, y no ha eludido su compromiso ya enunciado en sus trabajos anteriores. Pero no deja cabo suelto y remata, con ese estilo pedagógico que infunde habitualmente en su cátedra:

Baste saber que existe asimismo una clara diferencia entre "Imagen", escrita en singular y con mayúscula, e "imagen", en singular, con su plural, "imágenes". Cuando se habla de "imagen", la referencia apunta a una realidad visual concreta y definida, que puede contener una o varias unidades icónicas: un cuadro, grabado, película o programa de televisión. Es normal usar también "imágenes"; y entonces nos referimos al total que hay en un museo, por lo que, sin cambiar totalmente el sentido originario, bien es verdad que se dan importantes diferencias entre singular y plural, según el artículo que se anteponga. (También se usa mucho esta palabra "imagen" como sinónimo de virtudes y rasgos públicos en el ámbito de la publicidad y las relaciones públicas.)

Vamos a fijar ya nuestra atención en la CLASIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES, propuesta por el profesor Lara. Efectivamente, existen un número inagotable de criterios de clasificación, tantos como materias icónicas a clasificar.

Lara las divide en contadas clases: *naturales, manuales y ópticas; bidimensionales o tridimensionales; fijas o móviles; en color o B/N; aisladas o secuenciales.*

Finaliza Lara su análisis, reconociendo que al variar los elementos que configuran su condición sería interminable dar carpetazo a una

clasificación que encerraría las imágenes en departamentos estancos, pues es una materia en permanente revisión y evolución.

También el problema del *almacenamiento* es abordado con lucidez, en su último apartado, ICONOTECAS, donde Lara precisa la dificultad de llevar a cabo esta tarea, aunque piensa que ya es concebible una 'iconoteca universal', gracias al empleo de los nuevos hallazgos tecnológicos.

La síntesis establecida en el artículo que de la voz Imagen realiza Lara, es de una gran utilidad tanto para el investigador como para el profesional de los medios.

Pocas veces un tema tan ásperamente amplio ha sido expuesto con tanta claridad y precisión esquemáticas, lo que contribuye a despejar muchas farragosas interpretaciones que otros pensadores han proyectado sobre este tema.

#### 1.3.4.12. PROPUESTA PROPIA

Con un estilo brain storming, hora es llegada de plantearse, en forma de apunte o esbozo, un intento provisional de nuestra clasificación, basada por supuesto en toda la información que hemos estado recabando y en nuestra propia experiencia.

Deliberadamente hemos rehuído las clasificaciones primarias – imágenes fijas o móviles, en B y N o color, mentales o creadas, etc.– por intentar reflejar algunos de los cuasi infinitos reductos en los que la imagen suele refugiarse. Todo ello pensando en la dificultad de incardinar algo con tintes un tanto abstractos en el implacable mundo de lo concreto.

Como metodología pragmática se podría confeccionar una ficha-tipo abierta, en la que en cada género, primero, y en cada imagen concreta después, registrar todos aquellos términos que desde el centro y hasta la periferia de su perfil icónico pudieran adjudicársele a cada imagen.

Centro y periferia entendidos por orden gradual de cualidades y atributos, lo que supondría unos determinados grados o escalas, a los

que se asignarían sus jerarquizaciones diversas. Existen ya sistemas de búsqueda por patrones tipo con sofisticados software que nos abren numerosas posibilidades.

Una adecuación a objetivos propuestos es el modelo de empresa dedicada a la explotación de Bancos de Imágenes de calidad, para lo que hemos tomado como ejemplo a Image Bank (ver III.3.6.4.1.).

#### I.3.4.12.1. EN RAZÓN DE SU ESTRUCTURA FÍSICA.

- Estáticas (fijas)
- Dinámicas (móviles)

#### I.3.4.12.2. CON EL CRITERIO DE LA INTERVENCIÓN HUMANA

- Naturales
- Manipuladas

#### I. 3.4.12.3. ATENDIENDO A SU CONTENIDO.

- Estéticas (artísticas)
- Didácticas
- Lúdicas
- Publicitarias
- Eróticas
- Terroríficas
- Simbólicas
- Históricas
- Periodísticas
- Religiosas
- Nostálgicas
- Bibliográficas (bibliofílicas)
- Administrativas—estatales ('Sellos de correos')
- Utilitarias
- Artesanales
- Etc.



I. 3.4.12.4. POR SUS SISTEMAS DE PRODUCCIÓN.

- Pictóricas
- Fotográficas
- Cinematográficas
- Holográficas
- Electrónicas
- Videográficas
- Lásergráficas
- Digitales
- Etc.

I. 3.4.12.5. EN RAZÓN DE SU ESTÉTICA

- Pintura
- Escultura
- Arquitectura
- CineArte
- VideoArte
- InfoArte
- Cómic
- Etc.

I. 3.4.12.6. POR SU VALORACIÓN SOCIOLOGICA.

- Realistas
- Oníricas
- Orales
- Sonoras
- Mudas
- Conceptuales
- Fantásticas
- Objetivas
- Subjetivas
- Retóricas

- Intencionales
- Ambiguas
- Expresivas
- Generativas
- Circunstanciales
- Misteriosas
- Coherentes
- Significantes
- Simbólicas
- Concretas
- Abstractas
- Descriptivas
- Agradables
- Desagradables
- Ideológicas
- Emotivas
- Sentimentales
- Verdaderas
- Falsas, etc...
- Etc.

I. 3.4.12.7. POR SU ESPECULACIÓN MATERIAL.

- Salas de Arte
- Salones de Subastas
- Anticuarios
- Copistas
- Falsificadores
- Intermediarios
- Marchantes
- Etc.

I. 3.4.12.8. POR SU UTILIZACIÓN COLECCIONISTA.

- Particulares
- Salas de Arte
- Museos privados
- Entidades Culturales diversas

- Fundaciones
- Asociaciones
- Organismos oficiales
- Museos de la Administración.
- Salas de Exposiciones
- Centros Culturales
- Bibliotecas
- Etc.

Como reflexión final, hemos obviado conscientemente en este repaso sobre la espinosa cuestión de definir y clasificar las imágenes, todo el panorama referido a sus aspectos y significados semióticos, a sus relaciones con el signo, a las teorías de sociólogos y expertos en las diversas materias del lenguaje de la imagen, desde los puntos de vista de las teorías acuñadas por los psicólogos de la forma.

Nos interesa la concisión que procede de una utilización pragmática de la imagen audiovisual con los habituales medios de captación, archivo y reproducción y con la previsión de que estos medios se irán perfeccionando y adecuando con las Nuevas Tecnologías, lo que devendrá en un futuro prometedor para la digitalización de todos aquellos fondos del Patrimonio Cultural.

Rescatar la memoria perdida y aumentar la conservada, para uso y disfrute de las generaciones venideras de la aldea global, es propio de los profesionales de la Comunicación Audiovisual.

En definitiva, si somos narradores, en cualquier medio de comunicación, y tenemos un cierto amor por la Historia, podemos apreciar la gran labor que han ejercido la radio, el cine y la televisión fomentando, en muchas ocasiones la lectura y el conocimiento.

El documental cultural, y singularmente el biográfico, resulta un modelo idóneo para el cultivo de las Humanidades, ahora que se están evidenciando tantas carencias en nuestro sistema de enseñanza.

El conocimiento de nuestro Patrimonio Cultural es lo más adecuado para valorarlo y respetarlo.

NOTAS Capítulo I:

- (1) MC LUHAN, Marshall y R. POWERS, Bruce, *La aldea global (Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI)*. Colección El mamífero parlante, Editorial Gedisa, Barcelona, 1995 (3ª edición). Este término ya quedó acuñado por posteriores tratadistas y sociólogos de la comunicación.
- (2) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. Editorial Espasa-Calpe, vigésimo primera edición. (2 tomos), Madrid, 1992, segundo tomo, p. 1142.
- (3) *Ibidem*, primer tomo, p. 624.
- (4) El texto completo es el siguiente: *“Porque como lo paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto”*.
- (5) Pío Baroja escribió este texto en 1904. Cita recogida por Carmen Iglesias en el folleto explicativo de la exposición *España fin de siglo 1898*, celebrada en las Salas de Exposiciones del Mº de Educación y Ciencia (antiguo MEAC), en los meses de enero a marzo de 1998.
- (6) LARA, Antonio, Prólogo al libro *Introducción a la Teoría de la Imagen*, de Justo Villafañe, Ediciones Pirámide, Madrid, 1985.
- (7) LARA, Antonio y PEREA, Joaquín, *Memoria sobre Imágenes (Elaboración de un modelo de la Comunicación Visual)*, Fundación March, Madrid, 1974. Es en el Capítulo IV donde se aborda el estudio sobre las Clases de Imágenes. Texto sin editar: 496 pp. mecanografiadas en dos tomos. Consta de Introducción, 10 capítulos y Apéndices, el primero de los cuales es la *Memoria docente*, de Antonio Lara que al final contiene una propuesta de programa de la asignatura “Teoría, Historia y Técnica de la Imagen”, en 45 lecciones.
- (8) Ver NOTA 14 del Capítulo III, en la que se reseña esta publicación, cuyo análisis se puede consultar en el III. 2, pp. 95-106.
- (9) RAMA: Remote Access to Museum Archives (Acceso Remoto a los Archivos de los Museos).
- (10) *Proyecto Hypermedia: Anexo*, TVE. Madrid, febrero 1999.
- (11) LARA, Antonio, artículo “Imagen”, *Diccionario de Ciencia y Técnicas de la Comunicación*, publicado por Ediciones Paulinas y dirigido por Angel Benito, Madrid, 1991, pp. 731-738.
- (12) Su película “Parque Jurásico” y el reportaje ‘Cómo se hizo’.
- (13) *El descubrimiento de las Cuevas de Altamira*, documental en 3 episodios producido por TVE en 1990.
- (14) SARTORI, G., *Homo videns: La sociedad teledirigida*. Taurus, Madrid, 1998.
- (15) El profesor Lara alude a este problema en su prólogo a. *La Introducción a la teoría de la imagen*, de Justo Villafañe (p. 15).
- (16) La película *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis, constituye un ejemplo.
- (17) *Op. cit.* “Intervenir con medios hábiles y a veces arteros en la política, en la sociedad, en el mercado, etc., con frecuencia para servir los intereses propios o ajenos.” Segundo tomo, p. 1310.
- (18) Fue al arqueólogo Mr. Dechelette a quien se le debe esta denominación.
- (19) *Japón bajo el terror del monstruo (Gojira)*, Inoshiro Honda, 1954).
- (20) Diario “El Mundo”, lunes 18 de mayo de 1998, p. 47.
- (21) Guía turística del Comité Regional de Turismo de la región Poitou-Charentes, p. 13.
- (22) *Revista de Arqueología* nº 200, diciembre de 1997, pp. 6-11.
- (23) *Op. cit.* Segundo tomo, p. 1142.
- (24) *Ibidem*, pp. 1142-1143. Las voces *imageria* e *imágenes*, caídas en desuso por

- 'imagería' y el plural 'imágenes' no han sido incluidas, aunque figuren en el Diccionario.
- (25) ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. 75 tomos. © Espasa-Calpe, Madrid, 1925. S/nº de edición, se ha consultado el tomo 28 de los años 1925 y 1979, cuyos contenidos no experimentaron variación. Artículo "Imagen", pp. 1042-1045 en las dos ediciones. Como dato a considerar estos tomos no han sido revisados desde su publicación pues las revisiones se van publicando como tomos anexos. El artículo "Imagen" ha cumplido 75 años sin experimentar variación alguna.
- (26) En la p. 1045, al final del artículo leemos: .... "Más detalles acerca de la naturaleza y propiedades de estas imágenes; la técnica de su experimentación y la bibliografía ya bastante copiosa acerca de esta materia, pueden verse en el artículo "Imágenes eidéticas" del mencionado padre Encinas publicado en *Razón y Fe* (t. 69, pág. 273, 1924).
- (27) MOLES, Abraham, *La Comunicación y los 'mass media'*. Ediciones Mensajero, Bilbao, 1975, Artículo "Imagen", pp. 339-365.
- (28) MOLES, op. cit., pp. 6 y 7.
- (29) MOLES, op. cit., p. 339.
- (30) MOLES, op. cit., p. 359. (de A. Moles, *Art et Ordinateur*. Casterman, Paris 1971).
- (31) DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1-La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1984.
- (32) *La imagen-movimiento*, pp. 11 y 12.
- (33) *Ibidem.*, pp. 55-58.
- (34) VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 1985.
- (35) VILLAFANE, Justo y MINGUEZ, Norberto, *Principios de Teoría General de la Imagen*. Ed. Pirámide, Madrid, 1996.
- (36) VILLAFANE, J., Op. cit., pp. 55-58.
- (37) *Ibidem*, p. 39.
- (38) *Ibidem*, p. 49.
- (39) *Ibidem*, p. 207.
- (40) VILLAFANE, J. y MINGUEZ, N., Op. cit., pp. 54 y 259-271.
- (41) *Ibidem*, p. 15.
- (42) *Ibidem*, pp. 253-337.
- (43) *Ibidem*, pp. 225-236.
- (44) GUBERN, Román, *La imagen y la Cultura de masas*. Colección El Libro Blanco, Ediciones Bruguera, Barcelona, 1983.
- (45) GUBERN, Román, *El eros electrónico*. Ediciones Taurus, Madrid, 1999.
- (46) CASASÚS, J. Mª, *Teoría de la imagen*. G.T. Salvat, Barcelona, 1973, p. 30.
- (47) *Ibidem*, p. 30.
- (48) *Ibidem*, p. 34.
- (49) LANGFORD, Michael J., *Advanced Photography*. Editorial Focal Press, de Londres. Edición española: *Tratado de fotografía (un texto avanzado para profesionales)*. Ediciones Omega, S.A., Barcelona, 1976. 2ª edición, p. 81.
- (50) *Ibidem*, pp. 187-200.
- (51) SCHÖTTLE, H., *Lexikon der fotografie*, Colonia, 1978. Edición española: *Diccionario de la fotografía: Técnica, Arte-Diseño*, Editorial Blume, Barcelona, 1982, pp. 9-10.
- (52) THIBAUT-LAULAN, Anne Marie, *El lenguaje de la imagen. Estudio psicolingüístico de las imágenes visuales en secuencias*, Ediciones MAROVA, Madrid, 1973.
- (53) *Ibidem*, p. 17.
- (54) LARA-PEREA, Op. cit., Tomo I, Capítulo IV, pp. 182-217 + 4 Tablas.
- (55) LARA, Antonio, artículo "Imagen", Op. Cit., *Diccionario de Ciencia y Técnicas de la Comunicación*. pp. 731-738.

## II. PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

### II.1. HERENCIA

Lo que convencionalmente se conoce como “ARTE Y CULTURA HISPÁNICOS” tiene una historia muy antigua al ser la península ibérica, por su posición estratégica y sus costas a tres mares, encrucijada de Culturas. Su situación geográfica le proporciona una variedad climatológica que determina características muy diversas en sus núcleos de población. Etnias de muy diversos orígenes se fueron afincando en la península ibérica a lo largo de los siglos dejando un imperecedero rastro diferenciador de sus orígenes y un inagotable yacimiento de vestigios arqueológicos, que aún hoy día dan lugar a inusitados y sorprendentes hallazgos. No vamos a repasar aquí –pues no es nuestro propósito- las múltiples muestras descubiertas del paso de los pueblos que habitaron la península, aunque sí queremos reseñar que, a pesar de encontrarnos en los albores del siglo XXI, queda mucho por hacer para conservar, recuperar y descubrir lo que hemos heredado.

Hay anécdotas sustanciosas sobre los descubrimientos de tesoros, en los que la moderna tecnología de los detectores de metales (inventados como tantos otros artilugios para localizar las minas en época de guerras) contribuye a su obtención. La ley prohíbe la utilización de estos aparatos, pero los depredadores son legión. Aunque muchos de esos tesoros se deben a la casualidad, aliada inseparable tantas veces de nuestra fantasía.

En nuestro país, no configurado políticamente en la antigüedad como en la España actual, se dieron las más primitivas colecciones –si es que podemos llamarlas así- en las cuevas prehistóricas, hoy yacimientos arqueológicos y en las muestras de la arquitectura palaciega y religiosa, que a su vez sirvieron de refugio a obras de arte.

El origen del museo, tal como lo conocemos en la actualidad, procede del mecenazgo de cortesanos y burgueses de la baja Edad Media, que culminó con el humanismo renacentista, donde el artista adquiere una dimensión social hasta entonces no reconocida. El siglo XVII ve crearse las grandes colecciones reales que tomarán carta de naturaleza en la creación de museos un siglo después, gracias a las donaciones de los monarcas amantes del arte. Durante el reinado de nuestro Carlos III se construye el museo del Prado. El British Museum de Londres nace

en 1753 y la Revolución francesa crea en 1793 el primer museo que pudiéramos caracterizar como público, el Louvre de París. Tanto ha calado en nuestra sociedad este tipo de instituciones, que hasta en los pueblos más escondidos se han creado pequeños museos de Cultura popular de la zona: el museo del azafrán, el museo del botijo, el museo de la bellota, el museo del corcho, los variados museos del vino, etc., los museos etnográficos dan idea del desarrollo de un aspecto de la Cultura tradicional que ha sido reconocido posteriormente al proveniente de la realeza y la aristocracia. Y otro tanto ha ocurrido con los fondos bibliográficos. En todas las capitales de provincia existen bibliotecas públicas. Todos los organismos privados creados con fines benéficos o Culturales disponen de importantes fondos bibliográficos. Y nuestra Biblioteca Nacional reúne incontables tesoros.

Es así como en tiempos de la segunda República se crea en España el Museo del Pueblo, cuyos fondos – después de vicisitudes sin fin – duermen aún el sueño de los justos en los sótanos de la actual Sala de Exposiciones del MEAC (antiguo museo de Arte Contemporáneo) y sólo parcialmente ven la luz en alguna exposición. Para nosotros ha constituido una buena noticia el acuerdo al que han llegado el Ayuntamiento y la Universidad Autónoma de Madrid por el que el Museo de Arte y Tradiciones Populares de esta Universidad se ubicará en la mayor corrala existente en el Madrid castizo, en pleno Rastro madrileño, en la calle de Carlos Arniches, uno de los escritores costumbristas más importantes del sainete y del “género chico”.

El legado Cultural y artístico de España es uno de los más importantes del mundo. Esa suerte tenemos, aun cuando la guarda de este legado nos haya dado –y nos continúe dando– tantos problemas. Son necesarios presupuestos generosos y suficientes, mecenazgos, ayudas, personal preparado –vocacional y profesionalmente–, tecnología informática que sustituya las fichas manuales y tanta artesanía técnica del siglo pasado. Es fundamental la adaptación de la mentalidad de nuestra clase política a las necesidades de legislación y dotación de las que carecen numerosas infraestructuras y organigramas.

En el umbral de un nuevo milenio, España tiene que esforzarse en redimensionar su industria turística hacia una nueva forma, que sería el turismo cultural. Nuestra balanza de pagos –como país de servicios– se equilibra con los extranjeros que vienen a nuestras playas mediterráneas en busca del dorado sol. Ahora es el momento para que una nueva

generación de promotores turísticos sustituyan el término de 'animador' por el de 'provocador Cultural'. No sólo hay que practicar el aero-bic, o los bailes de salón de la segunda o tercera edad, sino que hay que promover la curiosidad por todo el arte disperso contenido en nuestros pueblos y ciudades. Y en los antiguos conventos y cenobios, en los que tanta Cultura continúa encerrada, sin apenas conocerse. 'España. palmo a palmo' podría ser el eslógan del futuro. Una nueva imagen, para un tiempo nuevo.

## II. 2. DEPRDACIÓN

¿Y qué decir de tanto expolio al que nuestro Patrimonio artístico ha estado y está siendo permanentemente sometido? Creemos que el siglo XIX ha sido el detonante. Primero las huestes napoleónicas, con su barbarie y su estrategia. Barbarie, porque no se paraban en mientes al escoger los lugares para establecer sus campamentos: claustros, palacios e iglesias eran acondicionados como establos para que los caballos se alimentasen y paciesen. Maderas preciosas servían para encender hogueras que calentaran a las tropas... Pero había otra depredación organizada por los mandos napoleónicos, ya que tenían instrucciones de apoderarse de todos los tesoros y obras de arte que se pusieran en su camino. Poco se habla o se conoce de la 'batalla de Vitoria', en la que los ejércitos ingleses y españoles derrotaron a las tropas napoleónicas en retirada hacia Francia, cargadas con carromatos llenos de obras de arte. Y no se ha divulgado que Beethoven, desilusionado por el autonombramiento como Emperador de Napoleón, raspó la dedicatoria al general francés de su 3ª Sinfonía "Heroica" y compuso, en homenaje a los vencedores y en conmemoración de aquella importante escaramuza, su 'Batalla de Vitoria', música de programa precursora de la 'Obertura 1812' de Tchaikovsky y de nuestro archiconocido 'Sitio de Zaragoza'.

El siglo XIX español fué de una gran complejidad. Las desamortizaciones constituyeron una de las decisiones administrativas de los gobernantes que más influyeron en la desaparición de muchas de las obras de arte del Patrimonio eclesiástico. Se avecinaban tiempos de anticlericalismo, aprovechados por anticuarios, especuladores y mercaderes. Nuestro siglo XX, agitados tiempos de cambios sociales y políticos, fueron también desastrosos para la salvaguarda de nuestro Patrimonio. ¡Cuántas familias ya pertenecientes a la rancia aristocracia,



ya a la floreciente burguesía de la naciente era industrial han podido sobrevivir a cambio de desprenderse de obras de arte! Y por si esto fuera poco, la aparición de los buscadores provenientes del extranjero.

Claro que ha habido cómplices e intermediarios que han posibilitado ciertas transacciones. El expolio de los yacimientos de Itálica y Medina Azara dan buena prueba de ello. ¿Cómo ha llegado la impresionante reja mayor de la catedral de Valladolid al Metropolitan de Nueva York? Son tan grandes sus dimensiones que el desmontarla no ha podido pasar desapercibido. Sería muy interesante algún trabajo de Investigación sobre este caso y algunos otros que, trasladados piedra a piedra, forman parte de la colección de los cloisters del museo neoyorquino.

Entre el variopinto anecdotario sobre hechos y sucedidos en torno a la depredación de nuestro Patrimonio Cultural, nos parece oportuno contar una anécdota sucedida hace un cuarto de siglo, precisamente en la ciudad y en el lugar que el año pasado contempló la Exposición del ciclo de las Edades del Hombre, exposición titulada 'Memorias y Esplendores'. Nos encontramos una tarde de estío en Palencia, en la plaza de la catedral, a la hora en la que los palentinos empiezan a levantarse de la siesta. Un grupo de chavales juegan con un balón un tanto desinflado al 'fútbol de plazuela'; de un puntapié el balón queda incrustado entre dos figuras de piedra venerables de la fachada del templo. Pedrada va y pedrada viene para sacar el balón de su nicho y las seculares tallas se descascarillan en esquirlas; lo que el tiempo no ha conseguido deteriorar lo puede una certera pedrada poniendo fin al triste episodio del que sólo hubo un testigo que ha podido dar fé y que fué abucheado cuando reprendió la incivilizada acción.

Necesidad de inventariar para proteger, conservar y difundir.

Posiblemente le debemos a Felipe II uno de los inventarios publicados, redactado e impreso con el mayor rigor. Se trata del efectuado por Ambrosio de Morales sobre las piezas de mayor relieve artístico y religioso en Galicia, León y Asturias (1) y que fué encargado por el propio monarca, deseoso de encontrar reliquias y objetos de culto históricos para su Monasterio del Escorial, en fase de construcción.

Aunque posiblemente el inventario de mayor cuantía y más completo del Patrimonio español fuera el que confeccionara el infatigable viajero Antonio Ponz, en el siglo XVIII, que recorrió España sin medios a lomos de una mula, pero con un amor hacia lo nuestro sin límites (2).

Es en 1973 cuando se publica con carácter oficial por la Dirección General de Bellas Artes, el primer catálogo monumental sobre las riquezas inmobiliarias de nuestro país, el Inventario del Patrimonio Artístico y Arqueológico de España. También la labor en su primera época del C.S.I.C. fué encomiable en la confección de diversos catálogos sobre Arte y Musicología. Y la división administrativa actual de España en Comunidades Autónomas ha posibilitado a través de las oportunas transferencias la creación de nuevos museos y la rehabilitación y Conservación de los ya existentes, además de proceder a la redacción de catálogos e inventarios de los Patrimonios de cada Autonomía, que han contribuído a dedicar una atención preferente al mundo de sus propias Culturas, favoreciendo asimismo la creación de entidades, fundaciones y asociaciones dedicadas a su preservación. El catálogo actual de publicaciones del Ministerio de Educación y Cultura es una muestra de la preocupación general de confeccionar inventarios y catálogos de museos, archivos, colecciones y exposiciones, lo que supone un importante acercamiento de los poderes públicos y privados a la sensibilización sobre nuestro Patrimonio pasado y actual. Y aunque tímidamente, -quizá por razones de presupuesto- se están ya utilizando técnicas en soportes informatizados para digitalizar los fondos de muchas de nuestras instituciones Culturales, lo que supondrá un futuro esperanzador para los Bancos de Imágenes.

### II. 3. CONSERVACIÓN

Nuestra propuesta de Bancos de Imágenes entra de lleno en esta cuestión. Es como una ficha policial o el ADN Cultural; si tenemos nuestras obras de arte digitalizadas podemos dormir tranquilos; el presunto ladrón o depredador se las verá para conseguir colocar el producto de su robo ya que, a través de Internet la imagen reproducida de la obra de arte desaparecida impedirá su inmediata colocación en el anticuariado o el coleccionismo, pues la Interpol especializada tendrá conocimiento de la reproducción de la imagen robada.

Las leyes actuales promulgadas para proteger el Patrimonio Histórico y Cultural Español han potenciado la creación de nuevos Museos, la Conservación y ampliación de los existentes y las exposiciones como hecho Cultural de primer orden. Creemos que España vive el auge de la

Exposición. A estas muestras difusoras de arte, información y cultura, le dedicamos comentario aparte (ver III. 3).

Aún podríamos añadir en este apartado un elogio a aquellas personas e instituciones que han luchado por la defensa de nuestro Patrimonio y recordamos al que fué candidato a la alcaldía de Madrid en la transición política, notario, académico y participante en la redacción de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, D. José Luis Álvarez, que sin matices de carácter ideológico ha sido uno de los amantes defensores altruistas de la necesidad de que la Sociedad y el Estado formen una piña protectora en defensa de nuestro Patrimonio Cultural y Natural (3).

El Sr. Álvarez, en el apartado sobre la 'Conservación' del Patrimonio Cultural escribe:

Sin perjuicio de defender lo que son obras de arte y Cultura española por los medios coactivos adecuados, la mayor protección y enriquecimiento debe venir de una legislación que estimule al coleccionismo y a la Conservación de lo nuestro, de una mayor valoración de nuestra Cultura a través de la Educación de los ciudadanos, y de una normativa fiscal que no nos coloque en condiciones de inferioridad respecto a los otros países europeos en relación con los bienes Culturales (p.27).

Nuestra integración en Europa ha posibilitado que España entre a ser considerada no sólo desde un punto de vista primario turístico como uno de los principales proveedores de sol y playas, sino también como una importante convocatoria al encuentro del riquísimo patrimonio heredado en el devenir de los siglos y creado por los pueblos que habitaron nuestra península.

Todavía no se han acabado las indagaciones sobre el expolio sufrido por los judíos durante la 2ª Guerra Mundial y estamos en 2000. Y aun se polemiza sobre la propiedad y pertenencia de las obras de arte griegas de su período clásico depositadas en el British Museum. Sin embargo, y a partir de 1945 el propósito de las Naciones Unidas se expresa en el artículo 1º de su documento-base, la Carta de San Francisco, que en su artículo 1º propone "realizar la cooperación internacional en la solución de problemas internacionales de carácter económico, social, cultural o humanitario y en el desarrollo y estímulo al respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales de todos...". Viene después con el mismo espíritu la Declaración

Universal de Derechos Humanos, aprobada por la Asamblea General de la ONU el 10 de diciembre de 1948, en la que se reconoce el derecho para todos de “participar en la cultura de su comunidad” (artículo 27), siguiéndole una serie de pactos y resoluciones en este sentido, que culminan con la creación de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) y que va creando un estrecho círculo a favor de los bienes culturales. Importante para nuestro país es el llamado Convenio de París de 1970, cuyo título completo es el de “Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales”, firmado en París ese mismo año y ratificado por España mediante Instrumento de 13 de diciembre de 1985 (BOE nº 31, de 5 de febrero de 1986).

Este Convenio contiene un Preámbulo del que se desprende el texto clave para la protección de bienes culturales en el Derecho Internacional contemporáneo. No nos resistimos a enumerar a continuación los principios esenciales del mencionado Preámbulo:

- 1º.- que “el intercambio de bienes culturales entre las naciones con fines científicos, culturales y educativos aumenta los conocimientos sobre la civilización humana, enriqueciendo la vida cultural de todos los pueblos e inspira el respeto mutuo y la estima entre las naciones”
- 2º.- que “los bienes culturales son uno de los elementos fundamentales de la civilización y de la cultura de los pueblos, y que sólo adquieren su verdadero valor cuando se conocen con la mayor precisión su origen ,su historia y su medio”
- 3º.- que “todo Estado tiene el deber de proteger el patrimonio constituido por los bienes culturales existentes en su territorio contra los peligros de robo, excavación clandestina y exportación ilícita”
- 4º.- que “para evitar esos peligros es indispensable que todo Estado tenga cada vez más conciencia de las obligaciones morales inherentes al respeto de su patrimonio cultural y del de todas las naciones”
- 5º.- que “los museos, las bibliotecas y los archivos como instituciones culturales, deben velar porque la constitución de sus colecciones se base en principios morales universalmente reconocidos”

6º.- que “la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de los bienes culturales dificultan la comprensión mutua de las naciones, que la UNESCO tiene el deber de favorecer...”

7º.- que “para ser eficaz la protección del patrimonio cultural debe organizarse tanto en el plano nacional como internacional y que exige una estrecha colaboración entre los Estados”.

A este convenio le han seguido otras manifestaciones en ese mismo sentido y que se han plasmado en las normas que nuestro país ha dictado para la protección del patrimonio español y que veremos a continuación. Para una mayor documentación sobre la protección de los bienes culturales en el Derecho Internacional se puede consultar el trabajo de María Gemma Prieto, Profesora Adjunta de Derecho Internacional de la Universidad de San Pablo-CEU, de Madrid (4).

Desde la Asociación Española de Gestores del Patrimonio Cultural se está fomentando la creación de Delegaciones en las Comunidades Autónomas y la Confederación de todas ellas.

El nuevo perfil profesional que se está originando con el Máster (5) de Gestión del Patrimonio Cultural en diversas Universidades Españolas, resulta alentador frente a las numerosas tareas que se están generando para nuestro desarrollo: España, país turístico por excelencia, es poseedora de uno de los Patrimonios Culturales más importantes de Europa.

Las Administraciones, conscientes del PIB, tienen que tener en cuenta el nuevo enfoque del turismo y fundamentarse en nuestro rico crisol de culturas para continuar el crecimiento económico y cultural, basado en el espíritu de la Europa sin fronteras.

Las Nuevas Tecnologías de la Información favorecen el desarrollo de los intercambios culturales y, en definitiva, el enriquecimiento global de los pueblos, única forma de progreso.

NOTAS Capítulo II:

- (1) MORALES, Ambrosio de (1513-1590), *Relación del viage de Ambrosio Morales, chronista de S.M. El Rey Phelipe II A los Reynos de León, Galicia y Principado de Asturias. El año de MDLXXII. (Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Cathedrales y Monasterios)*, Edición facsimil de la editada en Madrid por Antonio Marin en 1765, Guillermo Blázquez, colección "El Bibliófilo", Madrid, 1985.
  
- (2) PONZ, Antonio (1725-1792), *Viaje de España*. 18 volúmenes (1772-1794) y *Viaje fuera de España*, 2 volúmenes (1785). La primera de las obras constituye, además de su valor crítico, una fuente de información esencial sobre el Patrimonio artístico español anterior a la invasión napoleónica y a las desamortizaciones.
  
- (3) ALVAREZ, José Luis, *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*, Espasa-Universidad, Madrid, 1992.
  
- (4) PRIETO, María Gemma, "Derecho Internacional y Bienes Culturales", en el nº 2 de *Patrimonio Cultural y Derecho*, (pp. 9-20), coeditan: BOE, Fundación AENA, Fundación de los Ferrocarriles Españoles y Asociación Hispania Nostra, Madrid, 1998.
  
- (5) CUENCA, Lola, *Bancos de Imágenes: Proyecto de Gestión del Patrimonio Cultural*, (inédito), Máster de Gestión del Patrimonio Cultural, UCM, Madrid, 2000. (Socia de la Asociación Española de Gestores del Patrimonio Cultural).

### III. BANCOS DE IMÁGENES

#### III.1. LEGISLACIÓN (ver Anexo VI. 5.)

##### III.1.1. LA IMAGEN EN SÍ MISMA

Sobre los diversos términos aplicados a la imagen como tal no hay legislación específica. Pero sí se puede hablar de una cultura jurídica amplia sobre el particular.

Comencemos por uno de los conceptos de 'imagen' más lógicos, que es el de la propia representación humana. Habría que empezar diciendo que 'la imagen bien entendida empieza por uno mismo'. En la colección que la desaparecida Editorial Reus dedicó a una Biblioteca de la Revista general de Legislación y Jurisprudencia, el volumen XLVII, traza un exhaustivo estudio y análisis sobre esta materia, a cargo del doctor en Derecho por la Universidad de Bolonia, Pedro Ruiz y Tomás (1).

Curiosamente este trabajo carece de índices, siendo, a nuestro juicio, imprescindibles para la consulta, particularmente, de textos sobre temas jurídicos. Ello, no obstante, creemos de utilidad para nuestro propósito recordar algunos conceptos que se desgranán en este trabajo, pues ya están presentes la fotografía, el cinematógrafo y la televisión, como elementos técnicos de reproducción de la imagen humana, lo que ya ha venido suscitando jurisprudencia. En su proemio el autor enumera las cuatro partes fundamentales en las que basará su estudio: la primera abordará la naturaleza de la imagen en sí misma y debatirá su carácter corpóreo o incorpóreo, la segunda entrará de lleno en el examen al derecho a la propia imagen, la tercera fijará su contenido y la cuarta condensará las soluciones prácticas.

A nuestros efectos, nos interesa el sentido de la palabra 'imagen' en el orden jurídico. Define el autor como amplia premisa que "es imagen toda expresión que haga sensible un objeto carente, en sí mismo, de susceptibilidad para manifestarse, o bien, el medio por el que una cosa se destaca en el ambiente externo con más fuerza de la que antes tenía dispuesta para extrinsecarse. Viene a ser, en un plan general, sinónima de figura, representación, semejanza o apariencia de un objeto". En cuanto a la imagen de que se va a tratar se precisa que sea la que se identifica con la cara, la fisonomía, aún cuando se reconoce que una persona puede además ser identificada por otras características

personales de su cuerpo. Como ejemplo, se cita que algunas revistas frívolas ofrecen 'originales concursos entre sus lectores con el fin de precisar las artistas a que corresponden, por ejemplo, las piernas que se han ido publicando sucesivamente en sus páginas'.

Para nuestra orientación, sobre la materialidad o inmaterialidad de la imagen, cita la opinión de Von Blume (2), que razona con el siguiente ejemplo: 'La imagen de mi cuerpo no la poseo yo, sino mi espejo, la negativa fotográfica, el ojo que me mira... Por consiguiente, no se puede decir que sea parte de mi cuerpo, pero sí que éste, funcionando como reflector de la luz, coopera a la formación de la imagen'. Resumiendo, para el doctor Ruiz y Tomás la imagen en el campo del Derecho, va a ser la 'representación sensible de la persona individualizada'.

Como antecedentes, cita el Jus imaginis, privilegio que en la antigua Roma pertenecía a determinados nobles, consistente en la facultad de conservar en el atrium y exponer en determinadas ceremonias los retratos de los antepasados que desempeñaron magistraturas entre la clase patricia. Las imágenes podían ser pinturas, estatuas, bustos de mármol o de bronce e incluso de mascarillas de cera policromada en el caso de fallecimiento de un personaje ilustre. Pasados los siglos, el pintor retratista o escultor trabajaban por encargo de tal modo que no se producían problemas con el efigiado. Y ahora que sale esta palabra, no está de más recordar cómo en tiempos de la Inquisición, cuando algún hereje era condenado y había huído, se quemaba en la hoguera su efigie, con lo que se daba por cumplimentada la sentencia.

Ya plantea el autor la problemática del uso de los modernos sistemas de reproducción, porque con la aparición de la fotografía y de la cinematografía y al perfeccionarse las máquinas fotográficas con el uso de la instantánea se ha sentido la necesidad de reclamar derechos con relación a retratos obtenidos sin la intervención directa ni indirecta de la voluntad del reproducido. La síntesis de su argumentación, ante la falta de legislación positiva, la explicita nuestro experto doctor creyendo 'que el derecho a la propia imagen ha existido siempre, aunque lejos de todo reconocimiento legal, sino como derecho subjetivo, a lo menos como connatural aspiración humana'.

La aparición de la fotografía crea una jurisprudencia durante el siglo XIX muy abundante sobre el derecho a la propia imagen. En los comienzos del siglo XX, sólo Alemania e Italia continúan legislando en



esta cautela. Interesante es el “Proyecto de ley para reformar el derecho de protección sobre las fotografías”, publicado en Alemania en 1902, revisado dos años después y que dio lugar a la ley de 1907, reformada en 1910. Todo este permanente estado de revisión dice mucho sobre la preocupación del país germano sobre este tema y conviene no olvidar que pocas décadas después un poderoso aparato de propaganda – imágenes sonoras y visuales, radio y cine, principalmente– llevaba la imagen de Adolf Hitler a un poder omnipresente. Curiosamente, en Italia, el otro país europeo preocupado por legislar el derecho a la propia imagen, se produce otro caso de propaganda en la persona de Mussolini. El cine ha consolidado ya el noticiario documental que se exhibe antes de los largometrajes. Y ya se atisba la aparición del medio más poderoso de promoción publicitaria a todos los niveles: la televisión. Para finalizar esta curiosa disquisición, dejemos que el autor finalice con sus propias palabras:

Terminamos diciendo que en el futuro, más que en la actualidad, el derecho a la propia imagen, suficiente y moderadamente regulado y garantizado, servirá de muro de contención contra los abusos, que si en nuestros días son ya frequentísimos, mayormente lo serán, en lo que respecta a la facilidad de su realización impune, en los años venideros, merced a fraudes que estimularán los últimos descubrimientos (se habla ya, como de un hecho próximo, de la fotografía obtenida por radio y difundida simultáneamente por todas partes, en virtud de la *televisión*) (3), que no dejarán libre de la despótica sujeción y del imperio del público dominio y curiosidad ningún detalle de la vida particular de la persona, por pequeño y nimio que parezca.

Abraham Moles (4) en el artículo ‘Derecho de Imágenes’ opina que en este sentido los problemas empezaron con la aparición de la fotografía, la instantánea conseguida y su reproducción posterior. La legislación de determinados países protege la intimidad de las personas sobre las fotografías que se realizan sin permiso, lo que supone una intromisión en su esfera privada. Y matiza ante el hecho de ‘archivar’ una fotografía sacada sin autorización, pues debe ser destruida con el paso de tiempo suficiente. Es una forma de ‘voyeurismo’, que exige la reivindicación de que el derecho a la imagen sea uno de los más importantes aspectos de la comunicación visual.

Es interesante observar cómo se está evolucionando en los fallos judiciales sobre algunas denuncias presentadas con relación a la defensa del derecho a la intimidad de la persona, presunto objeto de manipulación informativa gráfica.

En el país vecino, recientemente ha estallado la polémica. En París, el proyecto de reforma de la Justicia que la ministra francesa Elizabeth Guigou ha iniciado, está levantando distintas ampollas en los sectores correspondientes. Pero donde se ha encontrado mayor oposición ha sido entre los profesionales de la imagen, que ven en el proyecto de ley sobre la presunción de inocencia una forma más de censura. El proyecto de ley propone la prohibición de publicar imágenes que reproduzcan las circunstancias que rodean un crimen o delito cuando esta reproducción lleve consigo un atentado contra la dignidad de la persona humana. Además el nuevo texto también se opone a la edición de imágenes de personas esposadas.

Si los profesionales de la imagen y los medios que los respaldan no se ajustan a la nueva ley, se enfrentarán a multas de dos millones y medio de pesetas. En los últimos tiempos las agencias de fotos, la prensa escrita y los fotógrafos se han visto envueltos en pleitos cada vez más numerosos a causa de las acciones emprendidas contra ellos en nombre del derecho a la imagen. La muerte de Diana de Gales ha servido para intensificar esta práctica.

Aun cuando muchas de las denuncias presentadas con anterioridad a estos hechos han tenido fallos a favor del derecho a la información, últimamente ha conmocionado a empresas de comunicación y periodistas gráficos la sentencia por la cual publicaciones como Paris-Match y VSD se han visto condenadas por publicar una foto que mostraba el cuerpo del prefecto de Córcega, Claude Erignac, asesinado en Ajaccio. Según la sentencia, la publicación "constituye un profundo atentado a los sentimientos de aflicción de la familia próxima, que afectan a la intimidad de su vida privada", derecho contemplado en la ley francesa del 17 de julio de 1970.

Sin embargo, la ministra de Justicia ha salido al paso de las inquietudes manifestadas por el sector de la información, asegurando que no se trata de prohibir ni de penalizar las imágenes de guerra o de catástrofes naturales, porque son absolutamente necesarias para denunciar estos hechos. Lo cierto es que la polémica está ahí y las decisiones de los tribunales se verán afectadas si este polémico proyecto de ley sigue adelante.

En nuestro país una reciente sentencia ha condenado a la revista 'Diez Minutos' a pagar una indemnización de medio millón de pesetas a la actriz Lydia Bosch, por publicar unas fotografías de ella y de su

hermana Leonor sin su consentimiento. Esas fotografías fueron tomadas el mes de julio de 1991, durante la boda de Leonor. En el reportaje fotográfico, firmado por la agencia Scorpio, se veía a las dos hermanas tanto en el domicilio de sus padres como en la iglesia. La Audiencia Provincial de Madrid, ante la demanda presentada por las dos hermanas, absolvió a los demandados en 1995 y anuló la sentencia condenatoria que un juez dictó dos años antes.

La reclamación ante el Tribunal Supremo ha prosperado a favor de la denuncia, recordando que publicar fotografías de una persona de proyección pública tomadas en un lugar público no constituye una intromisión ilegítima en su honor. Pero indica que la hermana de Lydia Bosch no era un personaje público y el domicilio de los padres tampoco puede considerarse un lugar público. Por lo que el Supremo ha señalado ahora que, al publicar las fotografías sin permiso, se ha cometido una intromisión ilegítima en el derecho a la imagen de las hermanas, condenando a los responsables a pagar la referida indemnización. En el panorama español de la información gráfica esta sentencia reciente ha de causar jurisprudencia y poner en alerta a los ‘paparazzi’ ibéricos.

### III.1.2. LA IMAGEN ELABORADA PROTEGIDA POR LAS LEYES

#### III.1.2.1. II JORNADAS DE MUSEOLOGÍA

En la mesa redonda organizada por la ASOCIACIÓN PROFESIONAL DE MUSEÓLOGOS DE ESPAÑA y celebrada en Madrid en junio de 1990, con el lema “La colección en imágenes: del contacto al CD-ROM”, el ingeniero José M<sup>a</sup> Martínez Sánchez leyó una comunicación sobre “Introducción a las imágenes digitales: creación y utilización”. En uno de sus apartados incluía un sabroso y documentado comentario sobre “El derecho de autor: el copyright” (5).

#### III.1.2.2. PROTECCIÓN DEL ‘COPYRIGHT’ EN LA IMAGEN INFORMATIZADA

Al describir todo el proceso técnico de la digitalización y captura de las imágenes y una vez finalizada la edición, la imagen original (de cada cliché se pueden sacar diversos originales), está ya lista para su utilización. Pero aquí llega una de las problemáticas más sutiles sobre

la imagen, el control de los derechos de autor. Como se pueden obtener copias idénticas al original una vez que se distribuya, se plantea la cuestión de qué mecanismos existen para asegurar el control de la autoría, puesto que se da por descontado el cumplimiento de la ley de Propiedad Intelectual sobre el copyright.

Para poder controlar la posible manipulación de la imagen original existen formatos de almacenamiento, con su grabación previa, que permiten incluir una serie de caracteres a modo de créditos, o del código de tiempo en la imagen 'móvil' —recordemos que estamos trabajando sobre imagen 'fija'— con el problema que del mismo modo que se incluyen se pueden borrar (para ser más exactos, se puede incrustar una imagen igual sobre los caracteres que son anulados) o sustituir de forma sencilla. Las marcas tipo 'mosca' son actualmente una de las pocas opciones fiables aunque intrusivas. Para compensar la incrustación que sufre la imagen, hace tiempo se viene investigando para incluir 'marcas de agua' en las imágenes, que no son perceptibles a simple vista, pero que permiten, si llega el caso, ser reveladas. También existen otras técnicas de defensa de los derechos de propiedad. Las imágenes, al igual que cualquier información, pueden ser codificadas de forma que para recuperar la información se necesite además del archivo una clave para descifrar. También se puede mandar en la información un programa que realice la presentación una única vez y luego se autodestruya, haciendo necesario volver a cargar la información y en su caso volver a pagar por ella. Ciertamente, tampoco éste es un procedimiento que pueda erradicar la piratería icónica, pues una vez presentada la imagen, se puede copiar de la pantalla y obtener una calidad similar, aunque siempre inferior. Y en el caso de la impresión ocurre lo mismo, pero es mayor la pérdida de calidad. Tal es el grado tecnológico de los piratas informáticos, que si se benefician de ello, cualquier sistema de seguridad será forzado. Si se tratara de preservar algo de importancia, la única opción es inventarse un sistema lo suficientemente complejo —como si se tratara de la combinación especial de una caja fuerte acorazada— de forma que resulte más complicado y costoso el robar, que la compensación con la que los presuntos depredadores de imágenes pudieran lucrarse.

Dos son las leyes principales en las que podemos encontrar articuladas precisiones sobre imágenes. La del Patrimonio Histórico Español y la de la Propiedad Intelectual. Después otras leyes subsidiarias, principalmente la del Depósito Legal —a nuestro juicio con grandes

carencias y expectativas de desarrollo—, las leyes elaboradas por las Comunidades Autónomas, con las competencias transferidas en materia de Patrimonio y aquellas normas complementarias y medidas cautelares de la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE), para mejor cumplimiento y vigilancia de la protección de los derechos de autor. Además las leyes relativas al Libro, Museos, Archivos, Bibliotecas, Fimotecas, organismos de Televisión, y cuantas disposiciones están en vigor sobre Inventarios de Patrimonios o Bienes Culturales.

Capítulo aparte merecen las disposiciones, en forma de Directivas, de la Comunidad Económica Europea (CEE).

Antes, como conocimiento previo, se deben considerar la Constitución Española y los Estatutos de Autonomía.

Y consultaremos el articulado del Código Penal de 1995, con las sanciones a los delitos sobre el Patrimonio Histórico, como también localizaremos en las leyes del Código Penal Militar y de la Ley de Represión del Contrabando, todo lo que afecte a este tema.

Por todo lo expuesto, moverse entre este galimatías enrevesado de las alusiones legales en artículos y apartados relativos a las imágenes, es un arduo trabajo. Se pueden establecer unos mínimos que sirvan a otros investigadores y leguleyos interesados para un estudio monográfico sobre el particular, que se podría titular: La imagen en la legislación española.

Por una adecuación a la inmediata reflexión del estudioso y para evitar la continua consulta a los textos aludidos hemos preferido citarlos literalmente a continuación de nuestro análisis, aun a sabiendas que acaso esta forma de integrar estos textos no sea tan ortodoxa como desearíamos, pero es que la materia legislativa es tan densa que el sentido práctico ordena nuestra sistematización.

Y volviendo a las dos leyes principales, en su Hoja Informativa 13/3/99, el Servicio de Información Administrativa de Asuntos Generales y de Cultura, del Ministerio de Educación y Cultura, proporciona una detallada relación de todas aquellas disposiciones legales —con los diferentes rangos de ley, decreto, orden, reglamento—, sobre el Patrimonio.

### III.1.2.3. LEY del PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL

Citaremos el párrafo final del preámbulo de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Dice así:

En consecuencia, y como objetivo último, la Ley no busca sino el acceso a los bienes que constituyen nuestro Patrimonio Histórico. Todas las medidas de protección y fomento que la Ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. Porque en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la Cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos.

Espléndida la intención de los legisladores hacia el florecimiento de la Cultura de los españoles fortaleciendo su sentido de la libertad.

Aquí, la dolorosa herencia recibida del nepotismo da al traste con este deseo de libertad, por lo que la Cultura en nuestro país todavía no es un bien al alcance de todos nuestros ciudadanos.

En todo el articulado donde se mencionen los términos de *inventariado, catalogación, censo, registro, protección, restauración, información, recuperación, pérdida, deterioro o destrucción*, debería establecerse una tutela de carácter técnico, como son de hecho los Bancos de Imágenes.

Queda claro con el ejemplo del artículo 11.2. de la Ley del Patrimonio Histórico ya citada, que dice:

La resolución del expediente que declare un Bien de Interés Cultural deberá describirlo claramente. En el supuesto de inmuebles delimitará el entorno afectado por la declaración y, en su caso, se definirán y enumerarán las partes integrantes, las pertenencias y los accesorios comprendidos en la declaración.

Aquí comenzarían a formalizarse y clasificarse las imágenes correspondientes, ya en fotografía, filmación, grabación videográfica o imagen digitalizada. Y continuamos con el artículo 13.2., que condiciona a los propietarios o titulares de derechos reales sobre tales bienes, pues:

... están obligados a permitir y facilitar su inspección por parte de los Organismos competentes, su estudio a los investigadores, previa solicitud razonada de éstos, y su visita pública, en las condiciones de gratuidad que se determinen reglamentariamente, al menos cuatro días al mes, en días y horas previamente señalados. El cumplimiento de esta última obligación podrá ser dispensado total o parcialmente por la Administración competente cuando medie causa justificada. En el caso de bienes muebles se podrá, igualmente, acordar como obligación sustitutoria el depósito del bien en un lugar que reúna las adecuadas condiciones de seguridad y exhibición durante un período máximo de cinco meses cada dos años.

El director del Museo Nacional de Cerámica de Valencia (6) ya describió cómo la imagen digital puede presentar desde el punto de vista tridimensional un objeto desde todos los puntos de vista, ya que la virtualidad le permite cualquier posición estática o giro en movimiento para apreciar todos los detalles, con un nivel máximo de acercamiento a cada punto, sólo posible con esta técnica informatizada. Las ventajas de que las piezas de arte no se muevan de su lugar de exhibición o reposo son tan evidentes que quizá sólo merezca la pena recordar lo complejo de algunos traslados, muy encarecidos por el embalaje especializado y por las grandes tasas de los seguros a todo riesgo. Somos conscientes de que los Bancos de Imágenes, en este caso de servicio a la comunidad y a cargo de los presupuestos del Estado en su mayor parte, tardarán mucho tiempo en formalizarse, en ser una estrategia y un planteamiento que figuren explicitados en la ley. Los primeros pasos ya se han dado, y se continúan dando, porque hay muchos profesionales interesados y convencidos.

Se ha emitido recientemente una serie por la 2ª Cadena de TVE sobre la Egiptología. ¿Qué hubiera sido de todos esos descubrimientos si un notario, dibujante o fotógrafo, no hubiera inmortalizado tales hallazgos y su proceso de años?

En el artículo 49.1., encuadrado en Capítulo I del Título VII, sobre el Patrimonio Documental y Bibliográfico,

Se entiende por documento, a los efectos de la presente Ley, toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos. Se excluyen los ejemplares no originales de ediciones.

Este concepto se desarrolla, a efectos de lo que nos interesa en el artículo 50.2.:

Asimismo, forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al Patrimonio Bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales y otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en caso de películas cinematográficas.

Aquí están recogidas las disposiciones que luego se desarrollarán en la ley del Depósito Legal. Y continuando con lo nuestro, aparece una regulación interesante en el artículo 52.3.:

Los obligados a la Conservación de los bienes constitutivos del Patrimonio Documental y Bibliográfico deberán facilitar la inspección por parte de los Organismos competentes para comprobar la situación o estado de los bienes y habrán de permitir el estudio por los investigadores, previa solicitud razonada de éstos. Los particulares podrán excusar el cumplimiento de esta última obligación, en el caso de que suponga una intromisión en su derecho a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen en los términos que establece la legislación reguladora de esta materia.

Con relación a este particular, el artículo 57.1.c) establece:

Los documentos que contengan datos personales de carácter policial, procesal, clínico o de cualquier otra índole que puedan afectar a la seguridad de las personas, a su honor, a la intimidad de su vida privada y familiar y a su propia imagen, no podrán ser públicamente consultados sin que medie consentimiento expreso de los afectados o hasta que haya transcurrido un plazo de veinticinco años desde su muerte, si su fecha es conocida o, en otro caso, de cincuenta años, a partir de la fecha de los documentos.

### III. 1.2.4. REAL DECRETO 111/1986, de 10 de ENERO

Este Real Decreto desarrolla parcialmente la ley del Patrimonio Histórico Español. En su artículo 36, Sección 2ª, que trata de la Elaboración del Censo y del Catálogo Colectivo, se preceptúa:

El Censo comprenderá la información básica sobre archivos, colecciones y fondos de documentos, entendidos éstos como toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión



gráfica, sonora o en imagen, recogidas en todo tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos, de acuerdo con lo previsto en el artículo 49 de la Ley 16/1985. Estará adscrito a la Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

El Catálogo colectivo comprenderá la información básica sobre bibliotecas, colecciones y ejemplares de materiales bibliográficos o de carácter unitario o seriado en escritura manuscrita o impresa y sobre los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales y otras similares, cualquiera que sea su soporte material, que integran el Patrimonio Bibliográfico a que se refiere el artículo 50 de la Ley 16/1985 y estará adscrito a la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

Sin profundizar todavía en estas disposiciones, sí parece raro que para buscar en un catálogo colectivo una película o un video, tengamos que dirigirnos a la Dirección General del Libro y Bibliotecas. ¿Es que el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Organismo autónomo dependiente directamente del Ministro de Educación y Cultura, y del que forma parte la Filmoteca Española, no tiene nada que ver con las películas producidas en el territorio nacional? Lo que supone una incongruencia, —que ya proviene de la adscripción de todo el material icónico móvil a la Dirección General de Bellas Artes y Archivos a efectos de censo— es que no recurramos a este organismo específico de cinematografía para buscar una película. El Real Decreto 565/1985, de 24 de abril, por el que se establece la estructura básica del Ministerio de Cultura y de sus Organismos autónomos, en su artículo 23. cinco.5., dispone entre sus atribuciones:

La organización y custodia del archivo de las películas que sean de interés para el estudio del cine en general y del cine español en particular, así como reunir y catalogar el material cinematográfico y audiovisual y la documentación cuya Conservación sea conveniente desde un punto de vista Cultural o histórico, así como de recopilar, conservar y catalogar los materiales y elementos de interés histórico que integren el Museo del Cine.

Se tiene que consultar otro catálogo, esta vez específico, además del colectivo; hay pues, que hacer una segunda gestión. En el Capítulo Segundo de este Real Decreto, que trata de la Exportación, en su artículo 46.2., sobre el Permiso de Exportación, dice:

Cuando el bien no esté incluido en el Inventario general, se unirá a la solicitud la siguiente documentación:

- Dos fotografías en color del objeto en tamaño mínimo de 8x12 cms., o reproducciones en el soporte adecuado a la naturaleza del bien, una de conjunto y otra de un detalle si el objeto lo requiere para su identificación o, en su caso, del anverso y del reverso.

El 'soporte adecuado' en nuestra opinión ya podría ser digitalizado. En los anexos de este Real Decreto se acompañan unos extractos-modelo para cumplimentar expedientes de declaración de Bienes de Interés Cultural. En ninguno de ellos se establece, en su apartado de Documentos Gráficos la posibilidad de incluir un disquete o CD-ROM como apéndice imprescindible para ilustrar el Bien objeto de declaración; siempre se solicitan fotografías, y además planos en el caso de inmuebles y 'reproducciones en el soporte adecuado a la naturaleza del bien', en caso de bienes muebles, arqueológicos, numismática y epigrafía. Sorprende que en los materiales etnográficos no se solicite ninguna clase de documento gráfico.

#### III.1.2.5. REAL DECRETO 64/1994, DE 21 DE ENERO

Por el que se modifica el Real Decreto 111/1986, de 10 de Enero de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de Junio, del Patrimonio Histórico Español.

Las modificaciones que afectarían a nuestro interés serían las que tratan del registro y censo, pues las transferencias a las Comunidades Autónomas tenidas en cuenta, no suponen alteraciones en lo sustancial de nuestro planteamiento.

#### III.1.2.6. LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Con la promulgación del Real Decreto Legislativo 1/1998, de 12 de abril, se derogan todas las disposiciones legales vigentes hasta esa fecha, refundiéndose las mismas en el nuevo texto, que las regulariza, aclara y armoniza.

Veamos cómo se articulan las disposiciones en lo que llevamos discurrendo sobre nuestro concepto teórico-práctico de la imagen (7). En la Nota liminar de esta edición podemos leer:

Es ya un tópico señalar que, salvo la declaración 'futurista' del artículo 1 de la Ley, al extender su protección a las obras producidas por los procedimientos que enumera, o por "cualquier otro de los sistemas impresores o reproductores conocidos o que se inventen en lo sucesivo", esta legislación había quedado desfasada ante los problemas peculiares que plantean a la protección del autor la obra cinematográfica, la radiodifusión, la televisión por cable y vía satélite, la reproducción por video, la utilización de ordenadores con todo el alcance que permite la revolución informática; y ante el fenómeno característico de nuestro tiempo de que el derecho de autor ya no ha de afrontar únicamente la protección de las grandes creaciones del espíritu humano, de las obras artísticas puras, de las aportaciones intelectuales a la Investigación y a la ciencia; sino también la de toda esa serie de creaciones aplicadas a la industria del diseño y del modelaje, a la publicidad, a las modernas modalidades de la designación industrial y mercantil y a la Difusión de noticias, concepciones e ideas.

Resumiendo, el primer problema de esta Ley es el de puntualizar, concretar y enumerar todos los productos, objetos o bienes de creación humana sobre los que se deberá aplicar. Viene a resultar un tanto anacrónica la vigencia del Real Decreto de 3 de septiembre de 1880, por el que se aprueba el Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879, sobre propiedad Intelectual, aunque se hayan derogado sus capítulos V y VI sobre la inscripción de las obras y el Registro de la Propiedad Intelectual. En su Título II *-De los teatros-*, y en el Capítulo III que trata de los derechos de representación de las obras dramáticas y musicales, en su artículo 101, párrafo segundo, figura la redacción lo siguiente:

Los organismos y corporaciones del Estado y del *Movimiento* (sic) y los centros y organizaciones de la Iglesia católica quedan exentos, en los actos y representaciones que organicen de carácter artístico o literario y de finalidad educativa y social, del pago de los derechos de autor que correspondan al Estado en las obras que, conforme a la legislación vigente, hayan pasado a dominio público.

En el año de 1880 reinaba Alfonso XII, como consecuencia de la Restauración monárquica que puso fin a la 1ª República. Este Real Decreto ejecuta lo previsto por la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual, y responde al desarrollo del articulado de la Constitución de 1876. Lo que se nos escapa es, sin hacer hincapié en el favor de que la Iglesia católica era objeto, quién la puso y por qué está ahí la palabra con mayúscula *Movimiento* (p. 135), que suponemos no figuraría en el texto original publicado en el número 250, de la Gaceta de 6 de septiembre de 1880. Pues, en fin, este texto está legalmente en

plena vigencia, aunque se podría sobreentender que según la Disposición derogatoria única 'Quedan derogadas las disposiciones que se opongan a lo establecido en la presente Ley', al no existir la entidad política aludida el tema está sobreesido.

La Ley está dividida en cuatro Libros, siendo el primero de ellos el que trata 'De los Derechos de Autor'. El segundo Libro trata 'De los otros Derechos de Propiedad Intelectual y de la Protección (sui generis) de las Bases de Datos'. El tercero, 'De la Protección de los Derechos reconocidos en esta Ley', y el cuarto, 'Del Ámbito de Aplicación de la Ley'.

En el Capítulo II, artículo 10, del Libro I, se clasifican las 'Obras y títulos originales' y entre ellas están aquellas cuya imagen es su razón de ser:

- d) Las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras visuales.
- e) Las esculturas y las obras de pintura, dibujo grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o cómics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas.
- f) Los proyectos, planos maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería.
- g) Los gráficos, mapas, y diseños relativos a la topografía, la geografía y, en general, a la ciencia.
- h) Las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía.
- i) Los programas de ordenador.

Y en el artículo siguiente, nº 11, que trata de las 'Obras derivadas', en su apartado 5º.1., especifica que también son objeto de propiedad intelectual 'Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica'. A continuación trata de las Bases de datos, en colecciones, referidas 'únicamente a su estructura en cuanto forma de expresión de la selección o disposición de sus contenidos, no siendo extensiva a éstos.' En los dos siguientes apartados se puntualiza:

5º.2. A efectos de la presente Ley, y sin perjuicio de lo dispuesto en el apartado anterior, se consideran bases de datos las colecciones de obras, de datos o de otros elementos independientes dispuestos de manera sistemática o metódica y accesibles individualmente por medios electrónicos o de otra forma.

5º.3. La protección reconocida a las bases de datos en virtud del presente artículo no se aplicará a los programas de ordenador utilizados en la fabricación o en el funcionamiento de bases de datos accesibles por medios electrónicos.

Ha quedado clara la voluntad del legislador, pues lo que manejamos habitualmente como sistemas de bases de datos para confeccionar nosotros mismos las listas de lo que nos interese catalogar, disponer, clasificar, etc., no es objeto de propiedad Intelectual. Sí lo es el resultado de sistematizar datos, aplicando la tecnología adecuada, con criterios individuales, colectivos o empresariales, ya sean de usuarios, clientes o de colecciones, como aquí se denominan.

Y entramos de lleno en la materia. No vamos a reiterar todos los aspectos legales que están puntualmente descritos en esta Ley, ya que resulta sumamente prolija, puesto que toda obra de creación ha de ser reglamentada hasta sus últimos detalles y consecuencias, en defensa de la protección de los derechos del autor. Remitimos a los profesionales, tanto creadores de imágenes como reproductores y distribuidores a lo que la Ley llama ‘derechos de explotación’ en su articulado. Si bien, el fenómeno Internet no ha sido previsto como tal, aunque se le puedan aplicar buena parte de las normas contenidas en esta Ley, y ya se están valorando los problemas de derechos y preparando legislación sobre el particular. Quizá las imágenes queden más protegidas por la aplicación de la baja resolución, pero donde hay más problemas es en los musicales. Esta materia es de nuestra competencia, ya que el videoclip –vehículo icónico actual imprescindible para vender canciones– tiene su estética propia y su público incondicional, por lo que no es posible transmitir por la red videoclips con baja resolución sonora, ya que nadie compraría los discos.

La Ley valora la importancia de la ‘exposición’ como vehículo de comunicación y cultura. El artículo 20, dedicado a la comunicación pública, en su apartado 1 dice:

Se entenderá por comunicación pública todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas.

Y del apartado 2, que incluye un listado de actos de comunicación pública, seleccionamos el *h)*, ‘La exposición pública de obras de arte o sus reproducciones’.

Y con relación al tema que nos ocupa, hemos de resaltar el artículo 37 que se enuncia sobre la libre reproducción y préstamo en determinadas instituciones, con dos apartados:

1. Los titulares de los derechos de autor no podrán oponerse a las reproducciones de las obras, cuando aquéllas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos, de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico, y la reproducción se realice exclusivamente para fines de Investigación.
2. Asimismo, los museos, archivos, bibliotecas, hemerotecas, fonotecas o filmotecas de titularidad pública o que pertenezcan a entidades de interés general de carácter cultural, científico o educativo sin ánimo de lucro, o a instituciones docentes integradas en el sistema educativo español, no precisarán autorización de los titulares de los derechos ni les satisfarán remuneración por los préstamos que realicen.

Al amparo de lo dispuesto en el artículo anterior, nuestra ambición de crear Bancos de Imágenes en servicio y ayuda de todo tipo de instituciones donde prime la Cultura como un hecho cotidiano, nunca excepcional, tiene como fin primordial la Conservación de nuestro Patrimonio Cultural.

Y entramos de lleno en el Título VI.1. que trata de ‘Obras cinematográficas y demás obras audiovisuales’. Comienza con su concepto, “entendiendo como tales las creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido, con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras”. Los artículos siguientes –del 87 al 94–, regulan todos los aspectos relacionados con los derechos del autor.

El Título VII trata de los ‘Programas de ordenador.’ Y el artículo 96.1. define el objeto de la protección:

1. A los efectos de la presente Ley se entenderá por programa de ordenador toda secuencia de instrucciones o indicaciones destinadas a ser utilizadas, directa o indirectamente, en un sistema informático para realizar una función o una tarea o para obtener un resultado determinado, cualquiera que fuere su forma de expresión y fijación.

A los mismos efectos, la expresión programas de ordenador comprenderá también su documentación preparatoria. La documentación técnica y los manuales de uso de un programa gozarán de la misma protección que este Título dispensa a los programas de ordenador.

Siete artículos más –97 a 104– dedica la Ley a determinar toda la legislación a aplicar a estos programas. Aquí el problema fundamental

es el de tomar medidas para terminar con las copias fraudulentas, no controladas, y que se sitúan fuera del alcance del autor y de los distribuidores y explotadores a los que el autor haya cedido ese programa. Lo que en el argot se llama piratería, término aplicable también a todo tipo de reproducciones ilegales, particularmente en el campo de los fonogramas. Con el artículo 194 acaba el Libro I.

El Libro II tiene interés para nuestra materia, en todos los artículos – 120 a 125– de su Título III, que tratan de los ‘Derechos de los productores de grabaciones audiovisuales’. El artículo 128 del Título V, trata de ‘La protección de las meras fotografías’, y en el 162 de la protección de *Productores, realizadores de meras fotografías y editores*. Los artículos 133 a 137 contemplan la protección del Derecho Sui generis sobre las bases de datos, estableciendo asimismo en el artículo 134 los *Derechos y obligaciones del usuario legítimo*.

### III.1.3. OTRAS LEYES:

#### III.1.3.1. CÓDIGOS PENALES (8)

##### III.1.3.1.1. CÓDIGO PENAL

A partir de la promulgación de la Constitución actual, la obligación de tutelar penalmente el Patrimonio cultural viene impuesta al Estado español por normas de carácter nacional e internacional. El artículo 46 de la Constitución dice:

Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad, la ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio.

El legislador ha cumplido con este mandato constitucional incriminando en el Código Penal y en la ley de Represión del Contrabando (9), ambas de 1995, y el Código Penal Militar algunas de las conductas lesivas contra el patrimonio histórico, cultural o artístico. Los preceptos del Código Penal que se refieren a la protección del patrimonio cultural son normas penales en blanco que deben ser completadas por conceptos extraídos de la ley ya citada del Patrimonio Histórico Español. En esta normativa penal se mencionan los bienes que se consideran motivos de delito, como los que atentan sobre el

patrimonio, la propiedad intelectual, la ordenación del territorio, el patrimonio histórico, los recursos naturales y el medio ambiente, la Administración pública y la Comunidad Internacional. De todas las posibilidades en cuanto a delinquir, se han de concretar las referentes al hurto, robo, estafa, apropiación indebida, sustracción de cosa propia a su utilidad social o cultural, daños y malversación.

De la complejidad que supone en principio la consideración ‘del objeto material del delito’ y la interpretación que el juez haya de hacer de la aplicación de la norma para punir justamente, se han ocupado estudiosos que han analizado con precisión toda la problemática de la valoración de la falta o delito en cuestiones que afectan a la ley del Patrimonio Histórico Español. Para el lector curioso e interesado hemos de remitirle al excelente análisis de la Profesora titular de Derecho Penal de la UNED, Alicia Rodríguez Núñez, que plantea con rigor y minuciosidad su visión de cómo se recogen en el Código Penal las disposiciones que protegen a nuestro Patrimonio (10).

#### III.1.3.1.2. CÓDIGO PENAL MILITAR

También este Código fué revisado y aprobado en diciembre de 1985. En él se recogen en el Título II (artículos 69–78) los ‘Delitos contra las Leyes y usos de guerra’. El artículo 77, apartado 7º, dice lo siguiente:

Será castigado con la pena de dos a ocho años de prisión el militar que:

“Destruyere o deteriorare, sin que lo exijan las necesidades de la guerra, el patrimonio documental y bibliográfico, los monumentos arquitectónicos y los conjuntos de interés histórico o ambiental, los bienes muebles de valor histórico, artístico, científico o técnico, los yacimientos en zonas arqueológicas, los bienes de interés etnográfico y los sitios naturales, jardines y parques relevantes por su interés histórico-artístico o antropológico y, en general, todos aquellos que formen parte del patrimonio histórico.

Cualquier acto de pillaje o apropiación de los citados bienes culturales, así como todo acto de vandalismo sobre los mismos y la requisita de los situados en territorio que se encuentre bajo la ocupación militar, será castigado con igual pena”.

Interesa subrayar que los actos a castigar lo son por haber sido realizados sin exigencias bélicas, pues queda implícito que los hechos de guerra justificarían deterioros del patrimonio artístico-cultural



acaecidos por las acciones planificadas con fin exclusivamente de estrategia militar.

### III.1.3.2. LEY DE REPRESIÓN DEL CONTRABANDO

Aprobada su revisión el mismo año del Código Penal, esta Ley Orgánica recoge en el apartado 1º de su Exposición de Motivos, la *Necesidad de la norma*. Reconoce que la aduana española 'ha pasado por un período de cambios sin precedentes', fundamentalmente porque la Unión Europea se configura como un mercado interior único en el que se ha establecido la libertad de circulación de mercancías, sin estar sometidas a controles aduaneros.

En su apartado 2º sobre el *Ámbito de la reforma* y en su párrafo 5º la nueva Ley 'consagra la existencia de contrabando en los casos de salida del territorio nacional de bienes que integren el Patrimonio Histórico Español, incluso si el destino es otro Estado miembro de la Unión'. Y añade que con ello se cumple lo dispuesto en la Directiva 93/7/CEE, relativa a la restitución de bienes culturales, dejando a cada Estado miembro libertad para ejercer las acciones civiles y penales oportunas.

Ya en su Artículo 2º, en el que se tipifica el *Delito de contrabando*, el legislador especifica:

1. Cometén delito de contrabando, siempre que el valor de los bienes, mercancías, géneros o efectos sea igual o superior a 3.000.000 de pesetas, los que:

.....

- e) Saquen del territorio español bienes que integren el Patrimonio Histórico Español, sin la autorización de la Administración del Estado cuando ésta sea necesaria.

El Artículo 3º, establece la siguiente *Penalidad*:

Los que cometieren el delito de contrabando serán castigados con las penas de prisión menor y multa del duplo al cuádruplo del valor de los bienes, mercancías, géneros o efectos.

También en su Artículo 5º el legislador acuerda que toda pena por un delito de contrabando llevará consigo el comiso de las mercancías

objeto del delito y las ganancias obtenidas. Finalmente, en el Artículo 10º sobre la *Valoración de los bienes*, se establece en el Apartado 4º que será el juez el que recabará de los servicios competentes los asesoramientos e informes que estime necesarios.

Parece lógico, conforme también a lo apuntado en la Ley del Código Penal –aplicación de normas penales en blanco–, que un bien sea valorado por expertos, pues un abogado ante una denuncia impuesta, siempre se acogería al supuesto de que el valor de lo incautado no superaría el límite permitido por la ley.

### III.1.3.3. LEY DEL LIBRO

En la Ley 9/1975, de 12 de marzo, del Libro (BOE nº 63, del 14-3-75), en su artículo 3.2., perteneciente al Capítulo I, en el que se establecen las ‘Disposiciones generales’, se establece:

Asimismo, el régimen de esta Ley alcanza a los materiales complementarios de carácter visual, audiovisual o sonoro, que sean editados conjuntamente con el libro, así como cualquier otra manifestación editorial de carácter didáctico.

### III.1.3.4. DEPÓSITO LEGAL (España)

Los primeros antecedentes del Depósito Legal español se remontan a un Decreto de fecha 23 de diciembre de 1957 (BOE de 20 de enero de 1958) que establece la primera normativa que sobre esta materia se legisla en nuestro país. Es el ‘Reglamento del Depósito Legal de Obras Impresas’. Estas primeras disposiciones aparecen, por poner un ejemplo, unos quince años después de la creación del Depósito Legal francés, del que más tarde ofreceremos información. Todo ello, en relación con las imágenes, motivo de nuestro trabajo.

Una vez creado el Instituto Bibliográfico Hispánico, por Decreto 642/70 (BOE del 16 de marzo de 1970), se publica la Orden de 30 de octubre de 1971 (Educación y Ciencia) por la que se aprueba el Reglamento del citado Instituto (BOE nº 276, de 18 de noviembre de 1971), en el se incluye una nueva regulación del Depósito Legal (artículos 5º al 60º del Capítulo II), prácticamente 14 años después de

su creación. Este Instituto se integró posteriormente en la Biblioteca Nacional por Real Decreto 565/1985, de 24 de abril. Más adelante, el Real Decreto 1581/1991, de 31 de octubre (BOE nº 268, de 8 de noviembre de 1991), que aprueba el Estatuto de la Biblioteca Nacional, dispone en su artículo 2c, "que corresponde a la misma la alta inspección y el seguimiento del Depósito Legal." A su vez, la Orden de 10 de junio de 1986 (BOE nº 148, de 21 de junio), en vigor mientras no se dicten las normas de desarrollo del citado Real Decreto, dispone:

Primero.- *Estructura orgánica básica de la Biblioteca Nacional.*

Para el cumplimiento de sus funciones la Biblioteca Nacional se estructura en las siguientes unidades, que dependerán del Director de aquella:

1. Departamento de Proceso Bibliográfico.
2. Departamento de Referencia.
3. Centro del Patrimonio Bibliográfico.
4. Hemeroteca Nacional.
5. Gabinete de Difusión.
6. Gerencia.

Segundo.- *Departamento de Proceso Bibliográfico.*

Uno.- Corresponde al Departamento de Proceso Bibliográfico:

- 1.- El control y seguimiento del Depósito Legal y el proceso técnico y el tratamiento científico de la producción bibliográfica unitaria y de las publicaciones periódicas especializadas ingresadas en la Biblioteca Nacional para su adecuada clasificación, catalogación y normalización.
- 2.- La gestión y el desarrollo de los programas de Investigación y de cooperación que, en el ámbito de la bibliografía, se establezcan por los órganos competentes con otras bibliotecas y demás Entidades Culturales y científicas.
- 3.- La realización de la bibliografía española y de los catálogos generales de la Biblioteca Nacional.
- 4.- La asignación del "Internacional Standard Series Number" (ISSN) a las publicaciones seriadas españolas.

## DISPOSICIONES FINALES

Queda derogada:

Orden de 30 de octubre de 1971, por la que se aprobó el Reglamento del Instituto Bibliográfico Hispánico y la de 20 de febrero de 1973, que modificó la anterior, salvo las normas de las mismas que regulan el Depósito Legal, que continuarán vigentes en las modificaciones que resulten de la estructura orgánica que se establece por la siguiente orden.

La Ley de Propiedad Intelectual, en su Disposición Adicional primera dispone:

*Depósito legal.*- El depósito legal de las obras de creación tradicionalmente reconocido en España se regirá por las normas reglamentarias vigentes o que se dicten en el futuro por el Gobierno, sin perjuicio de las facultades que, en su caso, correspondan a las Comunidades Autónomas

El Decreto 2984/1972, de 2 de Noviembre (Presidencia), por el que se establece la obligación de consignar en toda clase de libros y folletos el número ISBN (BOE nº 265, de 4 de noviembre de 1972), dispone en su Artículo 4º.1. que la asignación del depósito legal, corresponde al Instituto Bibliográfico Hispánico, a través de sus Oficinas Provinciales de Depósito Legal. Más adelante se detallan las precisiones correspondientes sobre la impresión de los números de depósito legal y del ISBN, de la entrega de ejemplares al depósito y de las normas de exportación relacionadas con estos requisitos.

Al aprobarse la Constitución Española de 1977, que contempla un Estado dividido en Autonomías, comienzan a realizarse una serie de transferencias de determinados servicios que antes pertenecían a la organización unitaria del poder único. Entre ellos están algunas competencias que se relacionan con la descentralización del Depósito Legal. Tal es el caso de la Comunidad de Madrid que recientemente ha promulgado la Ley 5/1999, de 30 de Marzo (BOCM, nº 88, del 15 de abril de 1999), sobre el 'Fomento del Libro y la Lectura de la Comunidad de Madrid'. En su Capítulo V –artículos 13º al 19º– se establecen normas reguladoras, desde la redefinición de su *Finalidad* ('El Depósito Legal de la Comunidad de Madrid tiene por finalidad recopilar el material bibliográfico, sonoro, audiovisual, electrónico o realizado sobre cualquier soporte, producido en su territorio con fines de Difusión') hasta la tipificación de las *Infracciones* y las *Sanciones* correspondientes (Arts.16-19).

En la Disposición Final Segunda se recuerda:

En materia de Depósito Legal y en lo no previsto por esta ley se declara expresamente vigente el Decreto 136/1988, de 29 de diciembre, por el que se establecen las normas reguladoras del Depósito Legal en la Comunidad de Madrid, sin perjuicio de lo dispuesto en la legislación del Estado que resulte de aplicación.

El Decreto 136/1988, de 29 de diciembre, promulgado por la Comunidad de Madrid (BOCM, de 18 de enero de 1989), que establece

las normas por las que se regula el Depósito Legal en esta Comunidad, y conforme el Real Decreto 680/1985, de 19 de abril que regula el traspaso de las funciones que sobre el Depósito Legal venía desempeñando la Administración estatal, dispone en el párrafo 2º: de su Artículo 1º:

Cuando se trate de obras sujetas al número I.S.B.N. deberá constituirse el depósito de cinco ejemplares; de cuatro ejemplares, si son partituras musicales; de tres ejemplares, si se trata del resto de obras impresas; de tres ejemplares, en el caso de producciones sonoras o audiovisuales, y de un ejemplar, en el producciones cinematográficas convencionales.

En el párrafo 2º del Artículo 5º se dispone:

De los tres ejemplares de cada uno de los sistemas de video depositados, uno se enviará a la Biblioteca Nacional, otro a la Biblioteca Pública de titularidad estatal de Madrid y el tercero para el fondo de la Biblioteca Regional de Madrid.

Con relación lo dispuesto en el Artículo 1º sobre el depósito de 'producciones cinematográficas convencionales' —cuyo depósito no se regula en este Decreto— parece que en la primera de las Disposiciones Finales se remite a lo dispuesto en el Reglamento del Instituto Bibliográfico Hispánico (Orden de 30 de octubre de 1971) que contempla que las 'producciones cinematográficas, tanto de tipo argumental como documental o "filmlets" (Artículo 9º, *m.*). En el Artículo 30º se dispone que 'para el depósito de las cintas cinematográficas, las casas productoras entregarán un ejemplar único, la ficha técnica artística, el guión literario y una fotografía por cada una de las secuencias principales de la cinta presentada'. Nos permitimos discrepar, al menos en su última utilización, del empleo de la palabra *cinta* para la selección de las fotografías de las secuencias principales de la película presentada. Pues, al hablar de secuencias, se supone que es una producción argumental, tal como en castellano se denominan las 'películas'. Y según el párrafo 2º del Artículo 39, 'el único ejemplar depositado de las producciones cinematográficas será destinado a la Biblioteca Nacional. No entendemos, en consecuencia 'el traspaso de funciones' en esta materia, ya que en todo caso se duplica la burocracia del depósito de las producciones cinematográficas que sólo tienen el único destino estatal —y ninguno autonómico— previsto en la norma.

Según su propia definición el Depósito Legal "tiene como misión esencial recoger toda la producción bibliográfica nacional". En esta

normativa, aunque el término bibliográfico, según el Diccionario de la RAE, es adjetivo perteneciente o relativo a la bibliografía (11), es decir, al libro como protagonista. se incluyen en su artículo 9, además, "slides" (diapositivas), impresiones o grabaciones sonoras y producciones cinematográficas, tanto de tipo argumental como documental o "filmlets" (cortos o spots publicitarios filmados en 35 mm. para su Difusión generalmente en salas de exhibición cinematográficas). De este modo se está ampliando a otros campos no estrictamente bibliográficos lo que definía como 'misión esencial' el artículo 5. Porque actualmente ya disponemos de términos para adjetivar lo cinematográfico, lo fotográfico, lo videográfico, lo fonográfico, materias parejas en importancia y difusión actuales a las del sector del libro, lo bibliográfico. En el artículo 38 de la citada Orden, en su apartado 5), al destinar un tercer ejemplar de las obras reseñadas, adjudica 'a la Dirección General de Bellas Artes, las postales, diapositivas y "slides" de carácter artístico'. También la expresión "filmlets" pertenece al argot de cine. La productora y distribuidora Movierécord parece que fué la acuñadora del término en nuestro país publicitario-cinematográfico.

Pero debemos fijar nuestra atención en unas líneas de su artículo 9:

"Son objeto de depósito legal los escritos, estampas, imágenes y composiciones musicales, producidas en territorio nacional, en ejemplares múltiples, con fines de Difusión, hechos por procedimientos mecánicos o químicos".

Ya tenemos aquí las *imágenes*. Más adelante se concretan en:

- f) Grabados: láminas sueltas, láminas de calendario, estampas, cromos, "christmas", anuncios artísticos.
- g) Mapas y planos.
- h) Carteles anunciadores de espectáculos, fiestas y demás actos públicos, tanto religiosos como profanos; anunciadores de artículos comerciales, siempre que lleven grabados artísticos; bandos y edictos.
- i) Postales ilustradas.
- j) Naipes.
- k) "Slides" destinadas a Difusión y venta.  
.....
- m) Producciones cinematográficas, tanto de tipo argumental como documental y "filmlets".

Un único ejemplar de las películas tendrá como destino la Biblioteca Nacional. Se echa de menos –posiblemente la autosuficiencia de TVE como ‘servicio público’ en la década de los 70 será la causa– el hecho de no incluirse en este control de *publicaciones* el material audiovisual videográfico y el filmado producido por los diversos organismos televisivos, cualesquiera que sean sus condiciones jurídicas.

El legislador no incluyó en los procedimientos empleados para la confección del objeto del Depósito Legal los procedimientos electrónicos digitales, aun cuando en la Ley de Propiedad Intelectual ya se incluyen los ‘Programas de ordenador’, sin que aparezca por ningún lado la expresión *multimedia*.

Con relación al material sonoro sí tuvo el legislador la precaución de redactar con vistas a que pudiera realizarse en el futuro ‘por cualquier procedimiento o sistema’, con lo que quedaba cubierto el panorama analógico ante el LÁSERDISC, el DAT, el CD-ROM, el DVD y los nuevos formatos por inventar.

En el artículo siguiente, nº 10, quedan excluidos, siempre en el ámbito icónico, los sellos de correos –imágenes cuyo comercio millonario embriaga a los coleccionistas– e impresos de carácter comercial que no vayan acompañados de grabados artísticos y textos explicativos de tipo técnico o literario. Estos últimos suelen llevar todo tipo de imágenes de sus productos comerciales, a veces con un diseño y maquetación espectaculares, pero esa valoración sería otro análisis más relacionado con lo publicitario.

Precisamente, para muchos de estos folletos, se surten algunas grandes firmas comerciales, de empresas especializadas en suministrar Bancos de Imágenes con muy rentables beneficios, dadas sus elevadas tarifas.

Tenemos aquí legislada una parte relativa a las imágenes. Cuando examinemos el INA francés ya puntualizaremos sobre la urgente necesidad de la creación en nuestro país de un depósito legal ampliado a producciones de la radio y de la televisión.

Veamos cómo se establece en la ley del Depósito legal francés, de 1992, todo lo relacionado con estas materias:

### III.1.3.5. LEY DEL DÉPÔT LÉGAL (Francia)

Las obras audiovisuales están sometidas, desde 1985, a la exigencia del Depósito Legal cuyas reglas ya se habían establecido por una ley de 1943. La necesidad de 'modernizar' el régimen del Depósito Legal es el origen de la ley de 20 de junio de 1992, modificada y completada por el decreto n° 93-1429, del 31 de diciembre de 1993 (Journal Officiel del 1 de enero de 1994, p. 62).

#### ♦ *El régimen del Dépôt Légal hasta 1992*

La ley n° 85-660 del 3 de julio de 1985 declara en su artículo 55: "La comunicación indirecta al público, bajo la forma de videogramas, de una obra audiovisual da lugar a la formalidad del Depósito legal del videograma en las condiciones previstas por la ley n° 43-341 del 21 de junio de 1943 modificando el régimen del Depósito Legal."

La exigencia del Depósito Legal está limitada, puesto que no se aplica más que a "la comunicación indirecta al público, bajo la forma de videogramas". En cuanto a las condiciones de la ley de 1943, es preciso observar que algunas disposiciones han quedado como letra muerta, sobre todo las relativas a la administración del Depósito legal.

Para mostrar un rasgo de su magnitud, según el Ministerio de Cultura francés, el Depósito legal acumulaba en 1988, 1.900 videocassettes (a título de comparación, el mismo año, fueron depositados 17.000 fonogramas y 1.100 películas (de las que 140 eran largometrajes) y en 1991, 3.962 videogramas, 604 películas y 1.735 documentos multimediales.

De forma que la declaración expuesta de los motivos del proyecto de ley relativo al Depósito Legal, "La evolución del modo de Difusión de los conocimientos, de las obras y de la Cultura en nuestro país conduce a revisar el régimen del Depósito legal proveniente de la ley del 21 de junio de 1943, ampliamente inadaptada en la actualidad a la realidad de nuestra sociedad".

#### ♦ *Las disposiciones de la ley del 20 de junio de 1992 (12).*

La ley del 21 de junio de 1943 ha sido abolida, así como el artículo 55 de la ley de 1985 y reemplazada por un texto más simple, siendo algunas disposiciones de esta ley, de naturaleza reglamentaria,



complementadas desde 1985. El propósito es el de preservar otro "Patrimonio Cultural" además de aquel en el que se piensa habitualmente.

La ley nº 92-546 del 20 de junio de 1992 amplía las exigencias del Depósito Legal. Por una parte, en efecto, según el artículo 1º de la nueva ley: "Los documentos impresos, gráficos, fotográficos, sonoros, audiovisuales, multimedias, sea cual sea su procedimiento técnico de producción, de edición o de difusión, conforman el objeto de un depósito obligatorio, denominado Depósito Legal, a partir de ser puestos a disposición de un público". Las expresiones de "documentos... audiovisuales, multimedias" y "de un público", son más amplias que las de obras audiovisuales y "del público", hasta entonces aplicables. La expresión "puesta a disposición del público" es explicada en el artículo 1º del decreto nº 93-1429 del 31 de diciembre de 1993, en los términos de que trata sea de "toda comunicación, difusión o representación, cuales sean su procedimiento y el público destinatario en cuanto este último exceda el círculo familiar", sea "de total puesta en venta, alquiler o distribución, incluso gratuita". Por otra parte, y sobre todo, el artículo 4, 6º, modificado por el Senado y la Asamblea Nacional, dispone que la obligación del depósito concierne "a las sociedades nacionales de programa, a las personas titulares de una autorización o de una concesión relativa a un servicio de radiodifusión sonora o de teledifusión, a las personas sujetas a convenio en aplicación del artículo 34-1 de la ley nº 86.1067 del 30 de septiembre de 1986 relativa a la comunicación, así como al grupo europeo de interés económico responsable de la cadena cultural europea nacida del tratado firmado el 2 de octubre de 1990". Así como las cadenas privadas de radio y de televisión, incluso ARTE (Asociación Radio Televisión Europea) antes de ahora, no sometidas a esta obligación del depósito, entran en adelante en el campo de aplicación de esta ley. En desagravio, los servicios de radiodifusión o de teledifusión de vocación regional o local, incluso las emisiones regionales de las sociedades nacionales de programa, están sustraídas a esta obligación. Por la diferencia de la mayor parte de los documentos puestos a disposición del público, los servicios telemáticos no están sometidos a la obligación del Depósito Legal por la ley del 20 de junio de 1992, a excepción de los que son difundidos sobre soporte material. Sin embargo, el director de publicación tiene la obligación de conservar los mensajes durante un plazo de ocho días a contar desde la fecha en la que han cesado de estar a disposición del público (artículo 8, decreto nº 87-246 del 6 de abril).

El decreto de aplicación hará igualmente una distinción entre los documentos que serán íntegramente conservados y los que serán objeto de selección.

“Toda persona aludida en el artículo 4 que será voluntariamente sustraída a la obligación del Depósito Legal será castigada con una pena de multa de 10.000 F a 500.000 F ” (artículo 7 de la ley) pero es preciso puntualizar que la ausencia de depósito no conlleva la pérdida del derecho de autor.

El Instituto Nacional de lo Audiovisual, encargado ya de archivar las obras de las cadenas públicas, tiene un papel acrecentado. Según el artículo 8 de la ley, en efecto, “el Instituto Nacional de lo Audiovisual está encargado de recopilar y conservar los documentos sonoros y audiovisuales radiodifundidos o teledifundidos, de participar en la constitución y en la Difusión de bibliografías nacionales correspondientes a poner estos documentos a disposición del público para su consulta” (13). De la misma forma, según el artículo 9 de esta misma ley, el Centro Nacional de la Cinematografía está encargado de recoger y de conservar el conjunto de los videogramas sobre soporte fotoquímico.

Así, en materia de documentos audiovisuales estos organismos depositarios son responsables del Depósito Legal, pues corren a cuenta del Estado. La ley ha creado, finalmente, un Consejo científico del Depósito Legal, compuesto por representantes de los organismos depositarios, encargado de vigilar su coherencia científica y la unidad de procedimientos del Depósito Legal.

### III.2. INFORME FUINCA

En la escasa bibliografía sobre este tema ocupa un lugar de honor la publicación de la monografía dedicada al origen y estudio de los bancos de datos de imágenes que la Fundación FUINCA (14) editó en 1986.

La reseña bibliográfica aportada al final de este trabajo resulta esencial para reconstruir todo este complejo proceso, cuya pretensión fundamental es el almacenamiento del universo icónico.

Estas novísimas técnicas de almacenamiento van a dar lugar a otras alternativas sobre la explotación de los Bancos de Imágenes, de carácter Cultural, comercial o industrial.

El desarrollo de la industria informática ha favorecido la puesta al día de los modernos procesos de archivos y almacenamiento, dando lugar a una importante potenciación de los profesionales de la documentación.

Esta disciplina llevaba siglos estructurada en ficheros manuales y en este momento se están impartiendo estudios específicos en las Facultades universitarias implicadas –Informática, Ciencias de la Información en sus diversas ramas– y en otros campos del arte y la Cultura, tales como museos, archivos, bibliotecas, etc., con objeto de aplicar las Nuevas Tecnologías a la catalogación, clasificación y almacenamiento de los diferentes materiales objeto de estudio y de custodia.

Constantemente aparecen nuevas aportaciones técnicas que facilitan y complican, a un mismo tiempo, la gestión documental tanto de grandes centros o empresas, como de entidades medianas, cuyo desafío –cara al cliente o usuario– es ponerse al día.

Esta puesta al día facilita y, a la vez complica, porque no todos los organismos afectados disponen de un presupuesto capaz de arrostrar la adquisición de los materiales suficientes y la contratación del personal adecuado para manejarlos.

La aparición de la televisión ha revolucionado el panorama sociológico de los ciudadanos, que antes lo eran de su pueblo, ciudad, región o país y ahora lo son un poco de todo el mundo.

Aún en los países desarrollados el impacto de este medio pueda considerarse menor, pero en las inmensidades de la China o la India los satélites llegan impactantes con sus mensajes publicitarios de la sociedad de consumo, a través de la televisión.

Un mundo icónico, de variopintas imágenes de todo tipo, casi inclasificables, nos bombardea cada día. Y por si faltara poco, Internet.

En esta monografía se especula con muchos nuevos inventos, y aún con los que en un futuro pudieran aparecer, pero no podían vaticinar la

aparición de ese formidable nexo que de hecho constituye esta red universal.

El nacimiento de la creación de imágenes por ordenador –imágenes virtuales, término puesto de moda en películas como “Parque Jurásico” y otras alternativas de cine publicitario o de animación– se produjo al hilo del desarrollo de la industria informática. La influencia del sector turístico, los videojuegos y demás artilugios de divertimento visual, se unen al campo del diseño industrial con los sistemas gráficos tipo CAD/CAM (Computer Aided Design/ Computer Aided Manufacturing), revolucionando los procedimientos manuales tradicionales.

La información gráfica es hoy casi imprescindible en el comercio. No se entendería una cadena de grandes almacenes sin esa alternativa.

Sin que sea exhaustivo pensamos que es el momento de proponernos algunas de las opciones de imágenes a través del ordenador.

Podemos empezar por el final: la red de Internet. Todo está aquí iconizado.

Las imágenes a las que tiene acceso un usuario de la red son de una oferta muy amplia en casi todas las materias que son patrimonio de la condición humana. Se ofrece, se informa, se compra, se vende, se intercambia.

Las ofertas de los creadores y vendedores de imágenes suelen estar en formato de baja resolución, procedimiento que impide la utilización profesional de las mismas y su manipulación con fines comerciales, ya que no reúnen la suficiente calidad técnica.

Al plantearse la creación de un Banco de Imágenes, desde el punto de vista de la técnica informática y de la planificación de la ingeniería, hay que recordar la otra faceta de creación de bancos, que es la de su programación-documentación, en cualquiera de las muchas clasificaciones que de las imágenes se puedan confeccionar con relación a sus contenidos.

La riqueza y variedad de información que poseen las imágenes requieren un complejo tratamiento informático.

La transferencia de las imágenes, de forma esquemática, se puede distribuir en las fases de captación, almacenamiento, recuperación y transmisión.

Anteriormente ya nos hemos referido a que los primeros en utilizar la expresión Bancos de Imágenes se supone que habrán sido los creadores de las empresas afincadas en Estados Unidos. En la bibliografía aportada por los autores de este informe se recogen 27 referencias que utilizan las expresiones de *image banks* y de *image data banks*.

Con una perspicacia lógica en quienes llevan quince años investigando sobre la Técnica y la Ciencia de la Comunicología, este es un trabajo modélico, en el que –sagaces– sus autores ya conocen lo suficiente como para atisbar las tecnologías por inventar que perfeccionarán y completarán los medios aplicables por la informática para la creación y sus procesos subsiguientes de Almacenamiento, Conservación y Explotación de los Bancos de Imágenes. Y como la *imaginación* es de la misma familia, tanto la introducción a esta monografía como la breve historia que de los Bancos de Imágenes se ofrece, merecen nuestro particular aprecio. Ya vimos cómo el hombre prehistórico plasmaba en imágenes algunas de sus vivencias, cómo la utilización de la escritura aporta la supervivencia de los pensamientos de la antigüedad clásica transmitidos oralmente, cómo la invención de la imprenta revolucionó la historia de las civilizaciones, cómo la fotografía y el cine y la transmisión de sonidos e imágenes por ondas hertzianas supone el comienzo de una nueva era y cómo la informática incide en la consideración de telecomunicar el mundo convirtiéndolo en la ‘aldea global’ que es hoy.

La creación de Bancos de Imágenes, con sus procesos de digitalización y producción de realidades ‘virtuales’, es la culminación de una sociedad en permanente experimentación y búsqueda de Nuevas Tecnologías para abaratar, facilitar, acelerar y difundir universalmente la utilización de estos sistemas de comunicación-información.

Los usuarios se cuentan ya por miles de millones y en esta sociedad de consumo –nos referimos a los países desarrollados– los Bancos de Imágenes son simple y llanamente necesarios. En la industria, en el

comercio, en la cultura, en la comunicación, en la ciencia, en el ocio, son múltiples las utilidades que el informe FUINCA considera imprescindibles y rentables desde el punto de vista empresarial.

Esta monografía, después de hacer unas reflexiones sobre los recursos técnicos y los procesos tecnológicos implicados en la creación de un banco de datos de imágenes, presenta una sucinta panorámica de las aplicaciones en estos momentos más experimentadas.

De esta forma, analiza los servicios de videocomunicación, los sistemas de diseño asistido por ordenador y la cartografía digital. Asimismo se ha considerado oportuno analizar una aplicación concreta de la inteligencia artificial a los Bancos de Imágenes, como es el sistema EXPRIM (Expert System to Retrieve Images) realizado por el grupo francés CRIN, y otras aplicaciones recientes de los Bancos de Imágenes, como son el Imageur Documentaire de la SEP, el sistema VIPS de Correlative System International, o el sistema ACRIS de Versatec. También es objeto de esta monografía el estudio de los sistemas de gestión de bases de datos gráficas (Pictorial Database Systems).

Como la imagen no es más que un conjunto de puntos, y tratándose previamente de la imagen en B/N, para tratarla de forma digital, el blanco lo asociamos con un *ceros* y el negro con un *uno*. Ya tenemos la imagen convertida en un bloque de datos binarios y, por tanto, susceptible de ingresar en el proceso informático.

Es interesante para nuestro estudio recordar la clasificación de las imágenes contenida en la monografía: pueden ser gráficas, esquemáticas, fotográficas y manuscritas, como elementos de información esencial en toda empresa.

Cuatro son los estadios que integran la construcción de un banco de imágenes: la captación, el almacenamiento, la recuperación en pantalla o papel y el acoplamiento a redes para su transmisión.

La captación precisa del escáner, cuyo perfeccionamiento y precisión en la actualidad, acompañados de su abaratamiento, logran resultados de gran calidad. Sobre el almacenamiento ya hemos desarrollado el tema y cada día que pasa estamos esperando que se inventen algún otro artilugio cada vez más pequeño y compacto en el que quepan millones de datos, a los que se accederá con la rapidez del rayo.

Una vez creados los *algoritmos de compresión* y utilizadas las nuevas técnicas de almacenamiento óptico. En el año de la aparición de este estudio, Philips proponía dos sistemas alternativos, el videodisco y el disco óptico numérico (DON).

A continuación reproducimos dos cuadros sinópticos proporcionados por esta multinacional de la electrónica, con el resumen de los métodos.

Cuadro 1: características funcionales del videodisco

<i>Diámetro</i>	<i>Señal</i>	<i>Tipo</i>	<i>Aplicaciones</i>	<i>Capacidad/Cara</i>	<i>Tiempo de acceso</i>	<i>Densidad de información</i>
Del orden Ø 30 cm.	Análogica Canal	Pregrabada Larga duración	♦ Gran público ♦ Bancos de imágenes no interactivos	-60 min. de lectura continua ó 25 G octetos		30 bits/ 2.5 micra <sup>2</sup>
Ø 20 cm.	Video	Activo	♦ Bancos de imágenes interactivos	-35 min. de lectura continua ó 54.000 imágenes	1.5-2 seg.	15 bits/ 2.5 micra <sup>2</sup>
Duración: Vida de algunas docenas de años en condiciones medias de almacenaje.						

Cuadro 2: características funcionales del disco óptico numérico

<i>Diámetro</i>	<i>Señal</i>	<i>Aplicaciones</i>	<i>Capacidad</i>	<i>Tiempo de acceso</i>	<i>Densidad de información</i>
30 cm.	Numérica	Bancos de datos interactivos	1 G octeto	150 mseg.	1 bit/2.5 micra <sup>2</sup>

En cuanto a la recuperación de imágenes, ya se precisaron anteriormente las tres posibilidades, siendo la última –su transmisión por redes– la que más ha evolucionado con posterioridad al informe Fuinca. Si bien, hay que decir en honor de los redactores del trabajo, que ya sabían de la aparición de ese impacto *redial* llamado Internet.

Es interesante el punto de vista con el que el ingeniero de telecomunicaciones aborda el tema de los Bancos de Imágenes a través de las redes (15).

Ya se tiene el problema de la insuficiencia de la red para llevar imágenes de alta resolución en el mínimo de tiempo y por ello se comienzan a razonar soluciones imaginativas para el futuro.

Para el ingeniero de telecomunicaciones un banco de imágenes puede ser reducido a una simple estructura, como una 'caja negra' que contiene un número ilimitado de imágenes. Siendo su único requerimiento el que disponga de una o más puertas de acceso, con una interfaz tan definida y elemental como la de ser el propio usuario el que actúe sobre el teclado de su ordenador, y envíe al monitor previsto las imágenes seleccionadas.

Si bien, al pretender ampliar el acceso a estos bancos a toda una ciudad o a localidades distintas, 'en este punto no sólo se encontrarían impedimentos económicos, sino que se verían limitados por leyes y regulaciones políticas sobre las comunicaciones legalmente posibles'.

Dejemos hablar a los ingenieros (16):

La pregunta clave es, por tanto, qué expectativas hay para una futura red de banda ancha que pudiera ser compartida, tanto en costo como en servicios, en orden a dar un sentido económico al acceso por medio de banda ancha a Bancos de Imágenes. Por otra parte, los factores dominantes en el futuro de las comunicaciones son la transmisión digital y la tecnología de la fibra óptica.

Y se finaliza este capítulo premonitorio sobre la creación de los Bancos de Imágenes con las tres siguientes conclusiones:

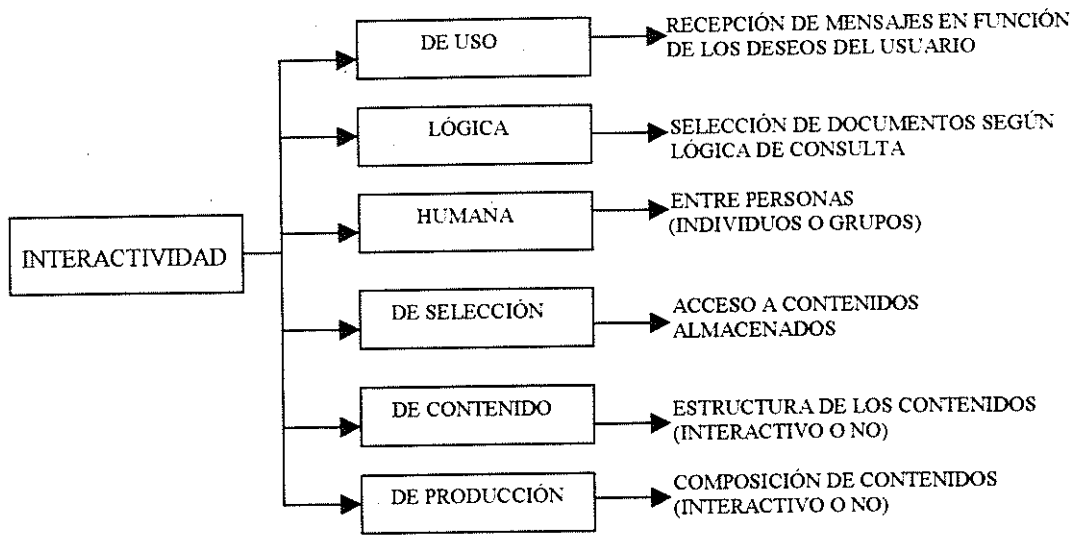
- a) Hay una demanda para acceder a información almacenada en forma de imágenes.
- b) Esta demanda aumentará cuando el servicio sea mejor conocido y disponible para un gran número de abonados.
- c) Por lo menos en los próximos quince años se acentuará más la demanda en las aplicaciones para empresas.

Se exponen los diferentes servicios interactivos en el terreno de la videocomunicación y sus aplicaciones a la gestión y uso de los Bancos de Imágenes.

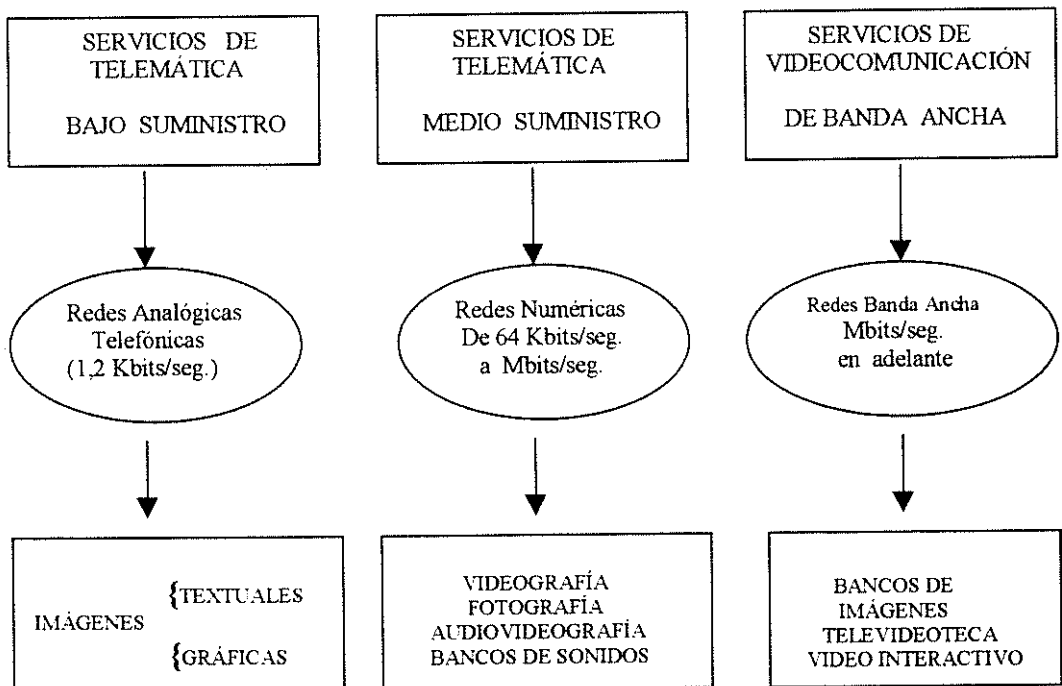
Reproducimos tres cuadros con los que se ilustra este capítulo.



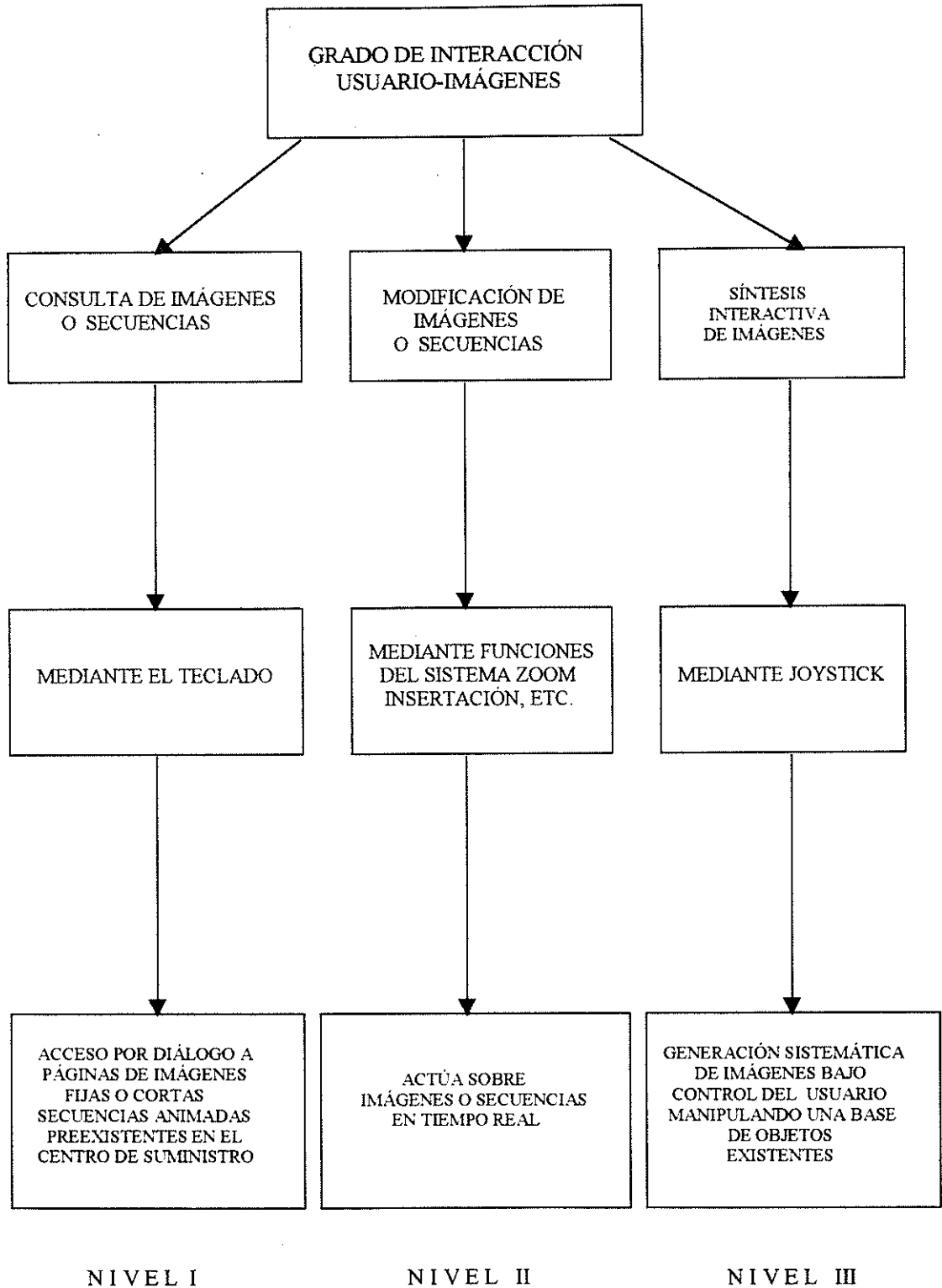
Cuadro 1: Niveles de interactividad



Cuadro 2: clasificación de los servicios de teleconsulta



Cuadro 3: Interacción usuario-imágenes



Resumiendo lo expuesto:

En suma, podemos afirmar que el desarrollo de los servicios de telecomunicación de Bancos de Imágenes (y datos) estará en función de las limitaciones posibles de cada clase de servicios, tanto desde el punto de vista del desarrollo de los soportes técnicos como de los costes de producción o de reutilización de contenidos. Por último, hay tres factores críticos: disponer de redes interactivas, dominar la producción de videodiscos (discos y lectores) y crear un "saber hacer" en el campo de la creación de contenidos interactivos.

Es en el campo de las aplicaciones donde se emplea a fondo el equipo investigador y redactor de este trabajo.

Prácticamente el resto de la exposición está basado en las posibilidades de utilización de los Bancos de Imágenes según se trate:

- de su procesamiento para aplicarlos en sistemas gráficos.
- como bases de datos para cartografía digital y fotointerpretación.
- como aplicación concreta de la IA (Inteligencia Artificial), desarrollando el proyecto EXPRIM (Expert System to Retrieve Images).
- y en la aplicaciones recientes de los Bancos de Imágenes, en particular la potenciación del 'Imageur Documentaire' (ID), que "pretende ser una combinación de ergonomía visual y de lógica informática de un banco de imágenes".

Aquí se defiende la figura del nuevo profesional de la documentación de imágenes, para lo que se propone la utilización del ID. Este sistema supone un nuevo concepto "que tiene como función ofrecer a todos los usuarios los servicios necesarios para la explotación de una colección de imágenes, lo que dará lugar a multitud de aplicaciones".

En lo referente al almacenamiento, el ID soporta tanto un medio analógico (videodisco) como el DON (Disco Óptico Numérico).

Los futuros campos de aplicación que se pueden prever:

- la prensa
- la publicidad

- el cine y la televisión
- la museografía
- las imágenes técnicas y científicas
- los problemas de documentación de imágenes que interfieren cada vez más en el CAD (Diseño asistido por ordenador) y el EAO (Enseñanza asistida por ordenador).

Se destacan una serie de recientes aplicaciones –que completan el panorama expuesto con anterioridad– tendentes a sustituir el papel en los procesos de datos como medio principal de registro, comunicación y almacenamiento de la información.

Para ello se describen algunos sistemas integrales de información, tipo multimedia, implantados por el CSI (Correlative System Internacional), tales como el sistema de almacenamiento electrónico de datos EDS (Electronic Data Storage), el sistema VIPS (Virtual Image Processing System) para procesamiento de imágenes virtuales adquiridas por el UAI (escáner de documentos), el VIPS Master Filor, que automatiza totalmente el almacenamiento, búsqueda y recuperación de imágenes electrónicas, el ACRIS (Aperture Cards Raster Input Scanner), sistema de recuperación de diseños de ingeniería, almacenados en tarjetas perforadas, y los múltiples servicios de Bancos de Imágenes a partir del videotex, disponibles en redes de Banda Ancha, Banda Estrecha y Autónoma, que posibilitarán una nueva forma de expresión audiovisual integradora de la asociación de la telemática y la televisión.

¿Qué es un LCI (Lenguaje de Consulta de Imágenes)?

Los autores de este interesante trabajo se preguntan sobre los Bancos de Imágenes.

Después de abordar la problemática de la puesta en marcha de esta tecnología, clasifica dichos lenguajes en:

- a) Lenguajes de recuperación de imágenes.
- b) Lenguajes de consulta de imágenes y descripciones.
- c) Lenguajes de consulta con capacidades de manipulación de datos gráficos.

Y después de la exposición técnica detallada de cada uno de ellos, ampliada con sus correspondientes gráficos para su mejor comprensión, se establecen unas conclusiones generales y unas futuras líneas de trabajo.

Los autores, conscientes de que este proceso está abierto, creen que posiblemente en mucho tiempo continuará evolucionando y desarrollándose.

Efectivamente, están premonitoriamente cargados de razón, pues el horizonte abierto con la red de Internet parece que no se acabará nunca.

Algunas conclusiones inciden sobre el impacto social que toda revolución tecnológica produce.

Y con relación a los Bancos de Imágenes será el sector empresarial el primero en adoptar sistemas de información audiovisuales, donde la imagen tendrá protagonismo.

Finalizan exponiendo que el futuro:

“...dependerá de la instalación de las redes de acceso a los Bancos de Imágenes que interconectarán a los usuarios con servicios de comunicación o bien dará opción a crear sistemas “cerrados” de documentación en el entorno de una empresa o aplicación industrial.

Y por último, hay que señalar que falta mucho por hacer y que serán precisos muchos años antes de que se dé por acabada esta revolución iconográfica.”

Hay que agradecer al equipo FUNCA la inestimable aportación premonitoria expuesta de forma exhaustiva en este imprescindible dossier sobre el origen y la trayectoria —con visión de futuro— de los Bancos de Imágenes.

### III. 3. APLICACIONES EN PRODUCCIÓN, DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVOS

#### III.3.1. BIBLIOTECAS: Imagen fija

El problema principal de una biblioteca con espacio suficiente para ubicar sus fondos, es el de la clasificación. Lo cierto es que los organismos dedicados a guardar libros, que han cumplido lustros desde su creación, se ven desbordados por falta de planificación ante la avalancha bibliográfica que contribuye a dejar sin espacio bibliotecas que han cumplido etapas durante muchos años. Lo normal es ver cómo se van acometiendo obras de ampliación de los lugares dedicados a guardar libros. Tenemos el ejemplo más significativo en la Biblioteca Nacional, en obras durante muchos años, además de adquirir edificios-depósitos en la periferia. Y el ejemplo de la biblioteca del Ateneo madrileño —la segunda en importancia en cuanto a fondos del siglo XIX— es de pura desesperación. Un informe reciente sobre el estado de este archivo es desmoralizante (17). Es cierto que esta institución no goza de presupuesto suficiente para ampliación de su espacio. El edificio anexo está paralizado en obras de adaptación, por falta de dinero. Y el proceso de informatización de sus fondos ha empezado no hace mucho. De este informe, entresacamos:

“El depósito de la Hemeroteca “Vieja” no sólo está agotado, sino que los periódicos y revistas están en cajas apiladas en el suelo, ocupando una superficie de unos 60 metros lineales aproximadamente. Desde el año 1992 y debido a la construcción de los nuevos depósitos se encuentran pendientes de nueva colocación unos 20.000 volúmenes pertenecientes a 746 títulos de revistas y guardados en 954 cajas. Esta parte del fondo de la hemeroteca, que actualmente es inaccesible para los usuarios, contiene las colecciones más interesantes y más antiguas que posee el Ateneo”.

El edificio del Ateneo está amenazado por goteras y grietas. Después de 180 años de trayectoria histórica se precisan obras urgentes de rehabilitación, debido a las humedades que sufre el inmueble, declarado monumento en 1992, son graves. Las reformas más necesarias afectarían al arreglo de las cubiertas y bajantes, cuyo deterioro incide directamente sobre la biblioteca y la hemeroteca. Recordemos que el Ateneo cuenta con más de 500.000 libros, entre los que hay 25.000 primeras ediciones francesas del siglo XIX. Ya hay promesas de inversiones y un compromiso de la Consejería de Educación —pues es la

Autonomía madrileña la interesada— para dar respuesta inmediata a la reforma, si bien parece que será el próximo 2001 el año del comienzo de las obras.

### III.3.1.1. BIBLIOTECA NACIONAL (18)

La Biblioteca Nacional, como todas las de su género tiene el problema del almacenamiento. Uno de los atractivos de esta institución cultural era la amplia sala dedicada a la exposición y venta de libros. Pues la falta de espacio la ha hecho desaparecer, absorbida por la necesidad de ubicar la ingente cantidad de material que la Biblioteca tiene y a la que se agregan todos los días fondos procedentes de adquisiciones y del Depósito Legal. Criterios de centralización decidieron trasladar la Hemeroteca Nacional desde su última sede en el palacio de los Marqueses de Perales de la calle Magdalena (ver III.3.5.1.1.) hasta las instalaciones de la Biblioteca. Lo que provocó nuevamente el problema de la búsqueda de espacio para su ubicación.

Recordar algunos datos sobre los antecedentes de este ingente depósito no está de más. El rey Felipe V fué el precursor al reunir en un edificio de la calle del Tesoro los libros que trajo de Francia con la colección que la reina madre guardaba en el antiguo Alcázar 'de los reyes cristianos', en 1712. Por entonces se otorgó el privilegio de obtener un ejemplar de cada libro impreso en España (curioso antecedente del Depósito legal actual), lo que sumado a las aportaciones de particulares, a los libros de conventos suprimidos y a la confiscación de la biblioteca del infante D. Sebastián, reunió un total de 140.000 volúmenes.

Vinieron los bonapartistas y José I, al decidir la construcción del nuevo palacio real y transformar las callejuelas de su entorno, ordenó trasladar estos fondos al convento de la Trinidad, donde permanecieron en lamentable estado hasta que se reubicaron en las dependencias del Ministerio de Marina. Isabel II colocó la primera piedra del edificio actual el 21 de abril de 1866, en un solar de 365.000 pies cuadrados, según los planos del arquitecto Francisco Jareño de Alarcón y con un presupuesto inicial de seis millones de pesetas de entonces. Veintiséis años después, en 1892, centenario del descubrimiento y con la asistencia del poeta nicaragüense Rubén Darío como representante de los países de Hispanoamérica, se procedió a su inauguración.

Esta institución nos hizo llegar la información de dos proyectos, con D. LUIS ESTEBAN, Coordinador de Informática:

### Proyecto 1

- A) Características técnicas del proceso de digitalización:
  - i Fondos de partida: Diapositivas de Mapas de los siglos XVI, XVII y XVIII.
  - ii Objetos digitales obtenidos: se obtuvieron 3 archivos:
    - (1) Formato Tiff (de hasta 80 M.) con resoluciones de entre 600 1000 puntos por pulgadas (p.p.).
    - (2) Formato Jpeg (de hasta 4 M.). Obtenidos simplemente por conversión desde el formato anterior.
    - (3) Previews en formato Jpeg.
  - iii Realizado por la empresa CIBERNOS mediante una asistencia de 1.100.000. Se han editado en 6 CD todas las imágenes en el formato (2).
- B) Problemas encontrados:
  - i Atención al proceso de conversión Tiff a Jpeg, si no se hace con SW de calidad se puede perder resolución.
- C) Características técnicas del proyecto:
  - i Programa para visualización de las imágenes: Navegadores de Internet.
  - ii Descripción de la aplicación:
    - (1) Un simple desarrollo con tecnología Internet.
  - iii Objetivo de la aplicación:
    - (1) Sustituir las consultas de los objetos por las imágenes digitales.
    - (2) Sólo disponible en la Intranet de la Biblioteca Nacional.



D) Otros.

Proyecto 2

A) Características técnicas del proceso de digitalización:

i Fondos de partida: 4 millones de imágenes de microfilm en B/N obtenidos de los siguientes objetos:

- (1) cartografía y estampas reservadas
- (2) incunables
- (3) prensa

ii Objetos digitales obtenidos. Se obtuvieron 2 archivos:

- (1) Formato Tiff con resoluciones de 400 puntos por pulgadas (p.p.), 8000x6000 pixels (500 K).
- (2) Formato Gif (100 k) para consulta.

iii) Se editaron 3000 CD (2300 de preservación y 700 de consulta).

iv) Realizado por la empresa PROCO mediante una asistencia de 80.000.000. Se realizó en 6 meses. Los microfilms fueron generados por la propia empresa mediante equipos propios.

B) Problemas encontrados:

i) Falta de unión con el sistema de catalogación de la Biblioteca Nacional (Ariadna). Por el simple problema de que se ha digitalizado más rápidamente que se cataloga.

C) Características del proyecto:

i Programa para visualización de las imágenes: Navegadores de Internet.

ii) Descripción de la aplicación:

- (1) Un simple desarrollo con tecnología Internet.
- (2) Almacenamiento de las imágenes no decidido.  
Alternativas manejadas:

- (a) Disco magnético: 1 Terbyte (aprox. 40 Millones).
  - (b) 4 servidores NT con un jukebox de 500 CDs (15 Millones).
- D) Otros:
- i) Problemas de propiedad de las imágenes.
  - ii) Necesidad de aclarar métodos para la realización de transacciones comerciales con las imágenes. FUNDESCO tiene un estudio sobre este tema.

A pesar de las mejores intenciones expresadas en cuanto a la modernización de las voluminosas existencias de nuestra primera biblioteca, por propia experiencia y por la de algunos usuarios conocemos que algunos de sus servicios no funcionan debidamente y es un tanto deprimente circular por pasillos atestados de cajas y voluminosos bultos empaquetados.

### III.3.1.2. BIBLIOTECA DE ALEXANDRÍA

Las bibliotecas digitales de imágenes, sonidos y textos que las Universidades norteamericanas están desarrollando son un claro ejemplo a seguir. La biblioteca (Digital Library) de Alejandría, que ofrece en Internet la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburg (Pensilvania), nos informa detallada y permanentemente en sus páginas web de cada una de las puestas en marcha y aplicaciones de sus realizaciones.

El papel que está jugando la NASA en el apoyo tecnológico de este proyecto debe servir de estímulo a nuestras autoridades culturales para desarrollar proyectos parecidos y justo es reconocer que algunos de los cuales ya se están iniciando, como es el caso de los fondos de la Biblioteca de la Residencia de los Estudiantes y el proyecto del Ministerio de Educación y Cultura expuesto ya al público, sobre la digitalización de los más importantes archivos de España y el acceso de los usuarios a través de Internet.



## III.3.1.3. RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

Hemos realizado un acercamiento a la Residencia de Estudiantes de Madrid, entidad de gran solera cultural, que desde su fundación en 1910 ha visto pasar por sus dependencias a distinguidas y famosas élites de artistas e intelectuales. Sus archivos tienen gran importancia en muchos aspectos, y quizá el más relevante es el proveniente de las donaciones privadas, pues los fondos depositados por los donantes representan aspectos sociológicos e históricos únicos, como únicos son también los testimonios inéditos –escritos varios, correspondencia, fotografías, bibliografía de excepción, etc.– que formando parte de la donación, complementan la información ilustrada incidente en el conocimiento de las biografías de ilustres personajes.

El 3 de febrero de 2000, la política oficial se acercó a la cultura gestionada por la Residencia, en la que desde hace tiempo se vienen ocupando y preocupando de salvaguardar sus fondos documentales para conocimiento del público en general y del investigador en particular. Para el primero, se llevan a cabo periódicamente toda una serie de actos cuya programación viene siendo modélica. Ciclos de conferencias, publicaciones especializadas y exposiciones sobre temas de actualidad conexiones con la Residencia, dan testimonio de que el acercamiento al público es motivación esencial en su política cultural.

Y para que la labor de los investigadores, que en buen número se acercan a consultar sus fondos, se decidió iniciar la digitalización de los mismos. Cartas, manuscritos, dibujos, fotografías, libros, y todo tipo de documentos relacionados con los protagonistas de la "Edad de Plata" española (1898-1936), desde Machado y Ramón y Cajal hasta García Lorca, Buñuel (19) –del que en conmemoración del centenario de su nacimiento se están llevando a cabo exposiciones, proyecciones, encuentros y conferencias– y Dalí, son a partir de ahora accesibles desde cualquier ordenador gracias a un Archivo Virtual impulsado por la Residencia.

Tras sólo un año de trabajo en el proyecto, que culminará en el 2002, una versión piloto del Archivo Virtual de la Edad de Plata fue presentada, en un acto en el que el Presidente del Gobierno, José María Aznar, destacó la importancia de rescatar la herencia cultural e intelectual para construir "una España consciente de sí misma".

"La Historia europea demuestra que nada hay más inquietante que un pueblo olvidadizo". Señaló Aznar que el Archivo Virtual contribuirá a conservar, reunir, procesar y difundir los legados de generaciones tan importantes como la del 98, la del 14 y la del 27, en "un proyecto cultural plural e integrador". Aznar señaló que "la cultura de humanidades es un recurso básico para el futuro de España", al igual que "una auténtica incorporación" del país a la Sociedad de la Información, lo que "requiere que las tecnologías lleguen a todos".

El presidente explicó su intención de alentar el mecenazgo de proyectos como el del Archivo Virtual de la Edad de Plata, para el que se ha presupuestado una inversión de 677 millones de pesetas. De ellos 169 serán aportados por el Ministerio de Educación, gracias a un acuerdo firmado en el mismo acto, 140 por la Comisión Europea y 260 por la Fundación del banquero Emilio Botín.

50.000 referencias y 5.000 imágenes digitales serán distribuidas a través de Internet (w w w. archivo virtual. org.) en un proyecto que, además, será un modelo pionero de archivo de documentación. Instituciones españolas y extranjeras, fundaciones y colecciones particulares se incorporarán a este archivo virtual, que difundirá desde papeles personales, dibujos, fotografías, a registros sonoros e imágenes, sin que los investigadores y curiosos tengan necesidad de desplazarse más allá de sus ordenadores.

Verdaderamente va a ser pionero este proyecto ya en marcha, pues el acceso a otros archivos resulta costoso y dificultoso, no sólo por las abusivas tarifas que en algunos casos el usuario debe abonar, sino también por las trabas burocráticas que en ocasiones se han de soportar para poder acceder a los fondos, así como por la insuficiente tecnología de algunos archivos. Y tenemos anécdotas vividas relacionadas con instituciones públicas como el Patrimonio Nacional y privadas, como el Ateneo madrileño.

#### III.3.1.4. BIBLIOTECA DEL SENADO

La Biblioteca del Senado (20), uno de los más importantes legados bibliográficos del siglo XIX y primer tercio del XX, experimentó desde sus orígenes, la evolución propia de las bibliotecas parlamentarias europeas, surgidas a consecuencia de las necesidades informativas

promovidas por los cambios políticos, socio-económicos y culturales habidos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Por el general desconocimiento de esta singular parte del Senado, vamos a ofrecer algunos datos sobre su historia.

La Sala de Lectura es de una gran belleza, de diseño y proporciones neogóticas, en hierro forjado, labrado y policromado y su lujo arquitectónico obedece a la concepción museística con la que se proyectó. Destacan entre sus fondos, la espléndida colección anterior al siglo XIX, entre los que se encuentran 9 incunables, 202 manuscritos, 358 obras editadas a lo largo del siglo XVI, 97 volúmenes de partituras, más una amplia colección de mapas, láminas, medallas y otros objetos de valor histórico. El valor bibliográfico de las obras conservadas del siglo XVI es excepcional, ya que a través de los ejemplares conservados puede estudiarse la evolución de la tipografía española en el mencionado siglo, así como las de otras tipografías locales europeas.

La evolución de esta Biblioteca atraviesa cuatro etapas significativas. La primera abarca los años de sus orígenes, 1849-1850, en los que la gestión administrativa de su organización y catalogación de los primeros fondos que procedían de la Biblioteca del Infante Carlos María Isidro –incautada por la Reina Regente doña María Cristina y ubicada entonces en el Palacio del Buen Retiro (21)– fué la ocupación principal. La segunda, desde 1850 hasta el bienio 1888-1890, años en los que adquiere un especial desarrollo en cuanto a confección de catálogos (1882 y 1888-90) y creciente adquisición de nuevas publicaciones, culmina con la tercera que finaliza con la suspensión de las actividades del Senado (dictadura de Primo de Rivera). La cuarta es la que comienza en 1977, con la actual democracia parlamentaria instituida bajo la monarquía del rey Juan Carlos.

Una vez más nos hallamos ante el desafío impuesto de una catalogación honrada y eficiente. Aunque se hace mención de la existencia de un índice provisional anterior a 1850, es en ese año cuando se conoce el primero editado. En su prólogo se lee que se hallaban “clasificadas y ordenadas unas 960 obras, o sea, 3.649 volúmenes... y redactados los índices correspondientes..., pero que existían más de 6.000 volúmenes en una pieza alta del edificio, hacinados sin orden, en cajones sobre mesas y los más en el suelo, sin índice ni catálogo...”. Conscientes los bibliotecarios de la provisionalidad de estos índices, al año siguiente se

confecciona y publica el 'Reglamento y Catálogos, por orden alfabético y de materias, de la Biblioteca del Senado'.

Hacia 1890 se finaliza el tercer tomo del nuevo Catálogo comenzado en 1888, habiendo pasado sus fondos de 13.000 a 39.000 volúmenes desde el año 1851. A partir de estas fechas y hasta su cierre en 1923, la Biblioteca del Senado experimenta notables aumentos en calidad y cantidad, adquiriendo importantes bibliotecas privadas, con colecciones de extraordinario valor bibliográfico. El Archivo de esta Alta Cámara, que consta de 1.144 cajas y 115 legajos, fué trasladado en 1939 a los sótanos del Palacio de Congresos, donde aún siguen depositados y cuyo contenido consta en tres ficheros. Importante es su Hemeroteca, única que poseen las Cortes, pues la de la Cámara Baja pasó a incorporarse a la Municipal, en la década de los 30.

Durante el lapso de tiempo transcurrido desde 1939 a 1977, la Biblioteca del Senado, adscrita al Instituto de Estudios Políticos del Consejo Nacional del Movimiento, atraviesa por múltiples vicisitudes, especialmente en la década de los 60, en la que a consecuencia de las obras realizadas en el edificio, los fondos son desparramados por diferentes lugares, ya en los sótanos del edificio, o incluso en las viviendas de los ujieres. De aquella situación y conforme a un Proyecto de Ordenación del la Biblioteca del Antiguo Senado, se publicó en febrero de 1974, en edición provisional, el Catálogo de Autores, siguiéndole el de Fondos Especiales y el de Sistemático de Materias. El de Autores constaba de siete volúmenes que abarcaban unas 29.673 entradas, con un número aproximado de volúmenes de unos 44.300.

En definitiva, al suprimirse el Instituto de Estudios Políticos por el Real Decreto de 28 de octubre de 1977 e integrarse este patrimonio en el centro de Estudios Constitucionales, los fondos de la Antigua Biblioteca del Senado, en números redondos, eran los siguientes: unos 46.000 volúmenes de libros; alrededor de 12.000 folletos contenidos en 343 cajas; 1.500 títulos de publicaciones periódicas, correspondiendo a unos 50.000 volúmenes aproximadamente, más la serie de Fondos Especiales. Una colección de extraordinario valor bibliográfico, cuya cifra global supera los 120.000 volúmenes. Y tres años después, en 1980, fecha en la que se redactó este informe, se ha avanzado en la reestructuración del fondo antiguo, base documental imprescindible para el conocimiento e investigación de los último 150 años. En los tres años transcurridos desde la reapertura de la Biblioteca al cierre de este

informe, se han ingresado 6.000 títulos de obras adquiridas, más unas 120 colecciones de revistas y otras referentes a la prensa nacional y extranjera. Desde 1980 hasta nuestros días, han transcurrido veinte años de ininterrumpida tarea para poner al día semejante patrimonio bibliográfico, en constante aumento año tras año, y del que se ha comenzado su digitalización por los documentos más antiguos: manuscritos y legajos, para disponerlos a consulta.

### III.-3.1.5. BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL

Desde un punto de vista de bibliófilo, en el Monasterio de El Escorial se conserva una de las más importantes colecciones bibliográficas del mundo. Felipe II invirtió mucho tiempo y mucho dinero en conseguir que la Biblioteca del Monasterio atesorara las joyas que posee en la actualidad, si bien hay que lamentar la pérdida de excepcionales códices, libros y manuscritos perdidos en el incendio de 1671. Administrado el monasterio por la orden agustina, corresponde actualmente al padre Teodoro la custodia y conservación de la Biblioteca. No vamos a detenernos en alabar la belleza de la sala principal, cuya bóveda de Ghirlandaio emula a la Biblioteca Vaticana, ni repasar el rico anecdótico de la búsqueda de libros ordenada por el monarca español, que alcanzó en sus comienzos la cifra de 2.000 manuscritos y 2.500 impresos, que paulatinamente fueron aumentando con documentos diplomáticos, cartas, diarios de viajes, mapas, partituras musicales y objetos científicos, esferas armilares, astrolabios y globos terráneos.

La realidad actual es la que nos ha movido a citar aquí la situación de estos excepcionales fondos. Después de 12 años de trabajo invertidos en microfilmear los manuscritos e incunables, además de los post-incunables editados entre 1501 y 1520, los impresos chinos y japoneses, obras monumentales del siglo XVI o raras obras impresas, el trabajo de Alberto Guzmán Manzano, funcionario asignado por el Ministerio de Educación y Cultura para llevar a cabo este proyecto ha concluido felizmente. En total casi dos millones de fotogramas, contenidos en microfichas. El 'master' de la microfilmación se halla depositado en el subterráneo de máxima seguridad del Archivo Histórico Nacional. Los investigadores pueden acceder a las dos copias realizadas, una en el Escorial y otra en el Palacio Real. Para nosotros, aunque se haya finalizado este costoso y prolongado proceso, nos falta

una digitalización última de ese 'master', pues la tecnología del ordenador permitirá una más rápida y eficaz manipulación de cada imagen.

### III. 3.2. FOTOTECAS: Imagen fija

Muchos son los trabajos dignos de mención, sobre el fascinante mundo de la fotografía, que se podrían citar aquí. Ya hemos hecho referencia a dos de sus distinguidos autores (I.3.4.10. y I.3.4.11.). Pero con relación a nuestros Bancos de Imágenes la bibliografía sería casi inagotable. Sin embargo, creemos que es de justicia referir aquí uno de los trabajos que en nuestra opinión tiene una doble consideración. En primer lugar sobre su autor, pues se trata de un profesor universitario. Y en segundo lugar, sobre su tesis doctoral inédita acerca de la fotografía. Joaquín Perea, con el título de "Un modelo de la Comunicación Fotográfica" (22) practica una inmersión tan minuciosa en este campo que no hay aspecto alguno que se deje en el tintero. En los seis capítulos de que consta la tesis, con sus correspondientes conclusiones, tanto el análisis del lenguaje de la comunicación visual como los distintos elementos técnicos y artísticos con los que ha de irse formando el 'ojo crítico' del profesional, nada se escapa a la certera mirada de Perea, que aun no ha visto publicado este inestimable trabajo, que recomendamos a todos los estudiantes y profesionales desde nuestra modesta proposición de la creación de Bancos de Imágenes.

Y a modo de ejemplo y con fines divulgativos vamos a enumerar a continuación algunos ejemplos de archivos o Bancos de Imágenes fotográficos, de ningún modo con carácter exhaustivo, pues un catálogo nacional, necesario para aficionados y profesionales, dejaría sorprendidos a los propios investigadores de la especialidad. Hay archivos y colecciones fotográficas en tan diversas manos que hoy por hoy haría falta mucho tiempo para lograr confeccionar el catálogo referido.

#### III. 3.2.1. PATRIMONIO HISTÓRICO

La Subdirección General de Información e Investigación en Técnicas de Conservación y Restauración de la Dirección General de Bellas



Artes y el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC) (23), hoy Instituto de Patrimonio Histórico Español (IPHE), posee entre sus fondos gráficos dos impresionantes Archivos Fotográficos que documentan de manera excepcional buena parte de nuestro Patrimonio Histórico-Artístico.

En la actualidad, para poner a disposición del público estos fondos, se viene procediendo, mediante los recursos presupuestarios, técnicos y humanos suficientes, a:

- Asegurar la accesibilidad mediante el positivado informático de todas las imágenes.
- Facilitar la consulta mediante la pertinente base de datos y Bancos de Imágenes asociados.
- Garantizar la rápida reproducción en soportes variados de las imágenes que se deseen.
- Detener el proceso de deterioro de los fondos mediante la reducción al mínimo del manejo y consulta de los originales.

Paralelamente al proceso de digitalización, que es prioritario, se procede a la catalogación de las imágenes mediante fichas tanto relativas a sus características icónicas como a la pieza en sí. Posteriormente se iniciarán los procesos de restauración de originales deteriorados en el manejo de los sistemas tradicionales, partiendo de la imagen digitalizada ya en archivo.

Los dos archivos con los que el IPHE ha iniciado su plan de digitalización y archivo electrónico son el Archivo Moreno y el Archivo Ruiz-Vernacci, custodiándose entre ambos un total de unas 150.000 fotografías. Por el momento, la mayor parte de este fondo fotográfico se encuentra ya inventariado, habiéndose anotado los datos que figuran en las placas y cotejado con el fichero de referencias y catálogos antiguos.

### III. 3.2.1.1. ARCHIVO MORENO

Para nuestro trabajo, una de las inquietudes que nos invaden es seguir el azaroso trayecto de estos y otros Bancos de Imágenes, que por fortuna no se ha perdido o deteriorado, a través de su intrincado caminar hasta su depósito y definitivo reposo. El primero de estos archivos fue

adquirido en 1955 por el entonces Ministerio de Educación y Ciencia, abriendo un camino a la importancia del arte fotografiado en España, puesto que el Archivo Fotográfico Moreno o "Archivo Fotográfico del Arte Español" es uno de los más completos dedicados específicamente a esta materia, compendio de más de cincuenta años de labor continuada realizada por su fundador D. Mariano Moreno y sus sucesores, ubicados en su antiguo local del número 8 de la Plaza de las Cortes. Estos fondos, una vez adquiridos permanecieron durante once años en los depósitos del Museo Arqueológico, hasta que en 1966 se dispuso su traslado al entonces llamado Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnografía, situado en el Casón del Buen Retiro y posteriormente en el Museo de América.

Este archivo está integrado por obras realizadas por encargo y con fines comerciales, por lo que estos fondos no suponen un inventario sistemático; a pesar de ello, la labor continuada durante décadas del autor y sus sucesores ha dado como resultado una extensa colección de más de 60.000 negativos, cuya importancia queda resaltada por encontrarse entre ellos los únicos testimonios existentes de arte y arquitectura que desaparecieron por diversas circunstancias históricas, como por ejemplo a causa de la guerra civil española. Y al igual que la restauración de la *Pietá* de Miguel Ángel fué posible por las miles de fotos que de ella hizo exhaustivamente el fotógrafo Robert Hupka (24), la restauración de la capilla de San Isidro de la Iglesia madrileña de San Andrés, dañada en la Guerra Civil del 36, ha sido posible gracias a las imágenes que de ella se conservaban en este archivo inestimable. Y también los frescos de San Isidoro de León o los de Goya, en la Ermita de San Antonio de la Florida, o los ubicados en las Iglesias de San Antonio de los Portugueses, o de los Alemanes, como ejemplos a tener en cuenta.

Además de las series realizadas para instituciones, tanto públicas como privadas, los encargos para colecciones individuales con carácter privado fueron innumerables, estando la mayor parte de esos fondos fotográficos, casi todos dispersos en la actualidad, en casas como las de los duques de Alba, Osuna, Fermín Núñez, Marqués de Santa Mónica —con su desaparecida serie de "juegos de muchachos" de Goya—, Marqués de la Vega Inclán o D. José Lázaro Galdiano. Pero no termina aquí la importancia de este legado, pues asimismo revisten interés excepcional las series con temas monográficos: colecciones de

Instituciones religiosas de Madrid, dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional, así como parte de la colección de retratos fotográficos del siglo XIX contenidos en la serie del círculo de Manuel Castellano, los fondos exhibidos en la exposición de códices realizada en la Biblioteca Nacional en 1924, o la organizada por la Junta de Recuperación, en la postguerra española, sobre Arte Sacro. Y por si fuera poco, además de obras sobre temas taurinos y medios de transporte, es muy importante por su extensión —cerca de 12.000 negativos— la serie dedicada a los artistas españoles de la primera mitad del siglo XX, generalmente realizada en los estudios de los mismos artistas —tal es el caso del escultor Benlliure— y de cuyas obras muchas también han desaparecido.

Pero Moreno no se limitó a la capital de España, fotografió también vistas de diversas ciudades y tomas de sus importantes monumentos, destacándose los trabajos efectuados en Avila, Segovia, León, Palencia, Burgos, Oviedo, Valladolid, Córdoba, Málaga y Sevilla.

### III. 3.2.1.2. ARCHIVO RUIZ-VERNACCI

El Archivo Fotográfico Ruiz-Vernacci fue adquirido por el estado en 1975. Contiene cerca de 50.000 imágenes, fundamentalmente placas de vidrio de gran formato. Entre sus fondos se conservan también los valiosos negativos originales de Laurent, su maestro. Jean Laurent y Minier, francés instalado en Madrid en la segunda mitad del siglo XIX, comenzó su actividad fotográfica como retratista. Posteriormente, recorrió España inventariando obras de arte a través de su cámara. Confeccionando catálogos, ofrece sus fotografías en venta. El primero en conocerse corresponde a 1861 y se titulaba “Catálogo de los retratos que se venden en Casa de J. Laurent”. El siguiente, de 1863, ofrece celebridades, trajes y costumbres nacionales, estereoscopias de España y Tetuán y reproducciones fotográficas de obras de arte (Exposición Nacional de 1862). Los dos siguientes catálogos, publicados en 1867 y 1868, ofrecen pinturas y esculturas de los museos españoles. Llama la atención el catálogo de 1872, con la denominación de “L’Espagne et le Portugal au point du vue artistique, monumental et pittoresque”, colección de más de 3.000 placas. Y muy probablemente, la primera guía turística moderna de la península ibérica con ilustraciones fotográficas, sea la publicada por Laurent en 1879, conteniendo 5.000 placas, a la que seguirán otras ediciones en años sucesivos. A su muerte, los fondos de la Casa Laurent fueron vendidos en los primeros

años de este siglo a J. Lacoste y Borde, profesional que seguiría incrementando la colección, pues fué fotógrafo oficial del Museo del Prado.

### III. 3.2.1.3. TÉCNICAS EMPLEADAS

El esquema de trabajo para la digitalización de estos archivos a su nuevo soporte informático es el siguiente:

- Definición de una base de datos de catalogación que recogerá todos los datos de inventario de cada fotografía.
- Digitalización del negativo original por medio de escáneres especializados en captura fotográfica.
- Positivado de la fotografía en el ordenador y ajuste de tonalidades, aplicando los software adecuados.
- Realización automática de tres copias por cada original.
- Almacenamiento de una copia de baja resolución para uso del público, archivada en disco magnético.
- Almacenamiento de una copia de alta calidad en soporte de disco óptico, para su utilización profesional

Procediendo de esta forma, se pueden consultar los fondos directamente en el ordenador, sin necesidad de manipular físicamente los originales.

En cuanto a la estructura del sistema de archivo digital, se cuenta con los siguientes elementos:

- Tres Estaciones de Trabajo UNIX (Silicon Graphics).
- Tres escáneres fotográficos (600 ppp en escala de grises).
- Unidad de disco óptico removible (SONY).
- Impresora de sublimación (Tektronix).

Una de las tres estaciones de trabajo se ha configurado con unas prestaciones superiores a las dos restantes, con objeto de realizar tareas de servidor de red, almacenándose en ella datos e imágenes y permitiendo el control de la periferia, tanto del almacenamiento (disco óptico) como de la impresión.

En cuanto a la metodología aplicada en la digitalización y archivo, generalmente cada fotografía es almacenada bajo tres calidades distintas: la primera, de alta calidad, como ya hemos subrayado, consiste en la foto original digitalizada a 600 ppp y positivada, la segunda de calidad media, es una copia de la anterior con una resolución de 900 x 900 puntos, y por último, la tercera consiste en una copia de formato pequeño para poder disponer de un mosaico de múltiples fotos.

En cuanto a ampliar los datos técnicos de la instalación que dimos más arriba y para satisfacer la curiosidad del experto, son los que siguen:

- Dos Estaciones de Trabajo Silicon Graphics, modelo INDY, con 64MB en memoria y disco interno de 1GB.
- Cada Estación de Trabajo está conectada con un escáner HP ScanJet II/cx, con adaptador de transparencias para negativos hasta tamaño DIN-A4.
- Una Estación de Trabajo Silicon Graphics, modelo Indigo/2, actuando simultáneamente como servidor de red. Esta Estación está configurada con 96MB de memoria, 2GB de almacenamiento interno y 4GB externos.
- Escáner SHARP JX-610 con adaptador de transparencias para negativos hasta tamaño DIN-A3.
- Disco Óptico WORM de 12 pulgadas (SONY), con capacidad para 6,5GB por disco.
- Impresora Tektronix, modelo Phaser 480, con tecnología de sublimación.

El IPHE custodia otras colecciones de menor cuantía pero no son menos interesantes desde el punto de vista del especialista. Actualmente los archivos adquiridos de Arbaiza, Callejo, Villanueva, González Sarabia, Almeyda y 3 álbumes de Laurent con 361 positivos de pinturas y vistas

de El Escorial. Y los fondos donados por Anton Rosen, José Huguet, C. Teixidor, Album "Porto" y Martín Bartolomé.

### III. 3.2.2. BIBLIOTECA NACIONAL:

La Biblioteca Nacional es un pozo sin fondo que atesora numerosas clases de archivos de materias diversas, no sólo libros manuscritos, incunables e impresos y joyas bibliográficas, también discos en su archivo sonoro, archivo de palabra, hemeroteca, grabados, cartografía histórica, películas y audiovisuales, y por supuesto una importante fototeca. En 1989 se celebró una exposición de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional, que en su catálogo (25), incluía un detallado inventario, desglosado cronológicamente, de este archivo.

Cerca de 600.000 fotografías forman el vasto volumen del fondo fotográfico de la Biblioteca Nacional.

En cifras estimativas se desglosan en unos 1.500 libros sobre fotografía de los que 400 están ilustrados, más de 5.000 fotografías sueltas, unas 40.000 sobre la Guerra Civil —otras posibles 80.000 más aún sin catalogar— y casi 400.000 retratos.

Aunque estos datos son de hace diez años, visto el atraso de la aplicación informatizada que sufren los ingentes fondos de la Biblioteca Nacional, nos tememos que con el lógico aumento de publicaciones y consecuentemente de todo tipo de material, incluido el fotográfico, la puesta al día de estos fondos se retrasará, porque los presupuestos anuales para la informatización de los cuantiosos archivos son a todas luces insuficientes.

Así lo reconocía el entonces Director de Biblioteca nacional, Juan Pablo Fusi, donde, en el comentario que escribió para el programa de mano de la exposición, decía que supuso "una labor hercúlea, abrumadora, como todas las que, oscuramente y casi sin ningún reconocimiento social, se realizan en centros como la Biblioteca Nacional (y que se lleven a cabo, conviene recordarlo, constituye un hecho extraordinario, habida cuenta de que el personal de tales centros es siempre palmariamente insuficiente)".

La clasificación del fondo fotográfico está estructurada en dos grandes bloques, *libros y fotografías sueltas*, de acuerdo con la siguiente división:

- ◆Libros
  - De Fotografía . 1839–1849  
1850–1939  
1940 en adelante
  - Con Fotografía
    - 1º. Ilustrados con Fotografías Originales
      - a) Manuscritos + Fotografías
      - b) Impresos + Fotografías
      - c) Colecciones
    - 2º. Ilustrados con imagen Fotográfica Impresa
      - a) Primeros procesos
      - b) Copias-carbón
      - c) Woodburytipia
      - d) Fototipias
      - e) Hueco
      - f) Foto-tipografía
      - g) Color
- ◆Fotografías sueltas
  - 1º. BANDEJAS
  - 2º. CONJUNTOS FOTOGRÁFICOS
    - Guerra civil
    - Iconografía Hispana
    - Naciones Varias
    - Junta de Iconografía Nacional
    - Ilustración Española y Americana
    - Ardavín/Parish
    - Kaulak
    - Amer–Ventosa

La última noticia sobre la fotografía en la Biblioteca Nacional ha sido un debate y mesa redonda sobre si han de protegerse como parte del Patrimonio Histórico, aquellos fondos de mayor antigüedad. En el Apartado dedicado a 'la memoria gráfica perdida' se informa sobre esta interesante confrontación (ver III. 3.2.11.4.).

### III. 3.2.3. PATRIMONIO NACIONAL

Consta de un archivo de 60.000 fotografías que abarca un período aproximado de 1860 a 1931. Desde un punto de vista histórico es uno de los más interesantes, por la variedad de temas y de los fotógrafos que estuvieron al servicio de la Corte.

Con el título "*La fotografía en las colecciones reales*" (26) la Sala de Exposiciones del Palacio Real de Madrid ofreció al público madrileño una exposición de los fondos fotográficos de esta institución, que fundamentalmente reunía en sus seis secciones fotografías de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

Las seis secciones en las que se dividió esta Exposición fueron:

1. Isabel II y los inicios de la fotografía.
2. El retrato fotográfico.
3. Gabinete fotográfico del Infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza.
4. Viajes y Jornadas Reales.
5. Conflictos bélicos.
6. Presencia española en Africa.  
(Audiovisual)

Como Bancos de Imágenes documental constituyó una muestra de excepcional importancia, teniendo en cuenta que el primer documento que se conserva de la Corte madrileña, un daguerrotipo del Palacio Real, fué realizado el 18 de noviembre de 1839.

En la sección de 'Conflictos bélicos' hay un apartado dedicado a la Primera Guerra Mundial, cuya colección completa consta de unos cuatro mil positivos enviados desde los principales frentes en conflicto, siendo el más numeroso el que llegó al Palacio Real con el sello de la agencia gráfica alemana BUFA (Bild-Und Film-Amt).

Este valioso material documental llegaba a la Oficina de Información de Guerra creada por Alfonso XIII para intervenir humanitariamente en aquel conflicto, del que España se libró.



## III. 3.2.4. CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

Son tantos los organismos de la Administración y tantas las vicisitudes por las que ellos han pasado, como los creados el siglo pasado, que aún no han sido superados los avatares de su historia.

Tal es el caso del Centro de Estudios Históricos, nacido en el seno de las secciones de Arte y Arqueología, de la Junta de Ampliación de Estudios, ligada a la Institución Libre de Enseñanza, para paliar, en cierta medida, los desmanes que venían sucediendo con relación al arte de nuestro país.

Las circunstancias de impacto histórico –invasiones napoleónicas, desamortizaciones, guerras carlistas, supresión de comunidades religiosas, expulsión de los jesuitas, etc.– provocaron la desaparición de gran patrimonio de nuestro suelo, por la creciente especulación a que estaba sometido.

Azarosa ha sido la historia del Centro, que fue suprimido cuando en 1940 se reestructuró la Junta, creándose el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), convirtiéndose en el órgano rector de la política científica nacional.

El antiguo Centro quedó desglosado en una serie de pequeños Institutos altamente especializados. Uno de ellos será el “Diego Velázquez”, del que dependieron las secciones Arte y Arqueología, desgajada esta última en 1951, momento en el que pasó a depender de su propio Instituto, el “Rodrigo Caro”.

En 1985 una nueva reestructuración recuperó la presencia del Centro de Estudios Históricos, que aglutinó a todos los institutos de historias generales y especializadas, organizados en Departamentos, conservando uno de ellos el nombre de Diego Velázquez, del que depende en la actualidad la Historia del Arte.

Copiosa es la información que sobre este organismo se tiene y más de un equipo de investigación ha estudiado su trayectoria.

Para conocer con detalle su devenir es preciso consultar el estimable trabajo publicado en el Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (27).

En lo que a nosotros nos concierne sobre la conservación del Patrimonio cultural y artístico de nuestro país y la utilidad de los Bancos de Imágenes para conseguirlo, tenemos ante nosotros uno de los más expresivos ejemplos.

El Centro de Estudios Históricos en la actualidad, y según un reciente inventario, posee cerca de 200.000 fotografías, todas ellas de temas del arte español e hispanoamericano. Siendo este el archivo principal hay que estimar aun otras cantidades de fotos pertenecientes a la gestión de historiadores de principios de siglo que se relacionaron con el Centro. Importantes también la sección de negativos de cristal en cantidad superior a los 12.000 procedentes de la donación de D. Manuel Gómez Moreno. Aproximadamente está clasificada la mitad y todavía hay otros 6.300 en tamaño grande que corresponden a una compra realizada al Laboratorio Lladó.

Casi todas las fotografías están catalogadas y ordenadas por materias. Cada materia está a su vez dividida por estilos artísticos y dentro de este apartado hay nuevas subdivisiones. A la hora de localizar una foto peticionada, para facilitar la búsqueda se está procediendo a informatizar el Archivo por un equipo de especialistas que conforman la "Unidad de Nuevas Tecnologías", creada en 1991. Se ha creado una base de datos descriptiva a la que se ha añadido un sistema de digitalización de imágenes (28).

Del Fichero de Arte Antiguo hoy la fototeca es su herencia más relevante, constituyendo el archivo más completo y especializado en patrimonio artístico español entre los de titularidad pública. Las fotografías conservadas son importantes documentos históricos, porque muchos de los edificios, pinturas y esculturas, o no existen ya o han sido restaurados y alterados en sus elementos esenciales. En algunas ocasiones se conserva la imagen de la obra antes de ser restaurada, otras con repintes de malas restauraciones que con posterioridad fueron levantados.

La guerra civil del 36 hizo disminuir de tal manera el patrimonio artístico en algunas zonas, que a veces estas fotografías son el único testimonio y recuerdo que se conserva. Y muchas de las nuevas fotografías que se incorporan actualmente al archivo corresponden a colecciones particulares y de difícil acceso, y que debidamente clasificadas y documentadas, permite el conocimiento de obras que de otra forma sería imposible conocer y estudiar.

## III. 3.2.5. ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE LISBOA

Dependiente de la Cámara Municipal de Lisboa, en la División de Archivos de la Concejalía de Cultura, nos encontramos con una importante revisión y puesta al día de su Archivo Fotográfico (29). Teniendo como objetivo prioritario la modernización de sus servicios, la preservación de sus fondos culturales y las prestaciones de un servicio público de la mejor calidad, la Concejalía de Cultura ha procedido a la instalación en el Archivo Fotográfico de un sistema informático óptico, que permite la digitalización de los soportes fotográficos, utilizándose para tal fin un escáner, placas de vidrio u otros soportes.

Concluido este proceso, las fotografías son archivadas en disco óptico, así como los datos referidos a cada una de las imágenes. De este modo se garantiza la velocidad de las operaciones del archivo (digitalización, indización, compresión y almacenamiento). Está garantizada también la calidad de las imágenes digitalizadas a través de un fiel monitorado, que permite corregir al operador cualquier deficiencia que tengan las fotos. Consta el Archivo de 18 puestos de lectura y 14 para uso de los servicios, dotados con 3 escáneres, 3 impresoras láser de alta resolución, y de un gabinete de discos ópticos autoalimentados, con capacidad para 54 GB.

La selección del documento elegido queda en manos del propio lector, que no tendrá que esperar varios días, atendido por los funcionarios del Archivo, a disponer del material escogido. La consulta es libre. Se dispone de servicio de fotocopias y pruebas fotográficas, así como transparencias. El centro de Documentación consta asimismo de Biblioteca especializada. Se atiende también por correspondencia. Hay un servicio de apoyo y conservación de la fotografía, bar y tienda. En cuanto a las actividades desarrolladas en este centro, además de las exposiciones fotográficas, hay un servicio educativo para visitas guiadas, talleres de trabajo y salas de celebración de conferencias, proyecciones y coloquios.

De obligada referencia es el libro que fué presentado en Lisboa en 1997, durante unos encuentros que tuvieron lugar en este Archivo (30). Este libro de más de 350 páginas, el más completo trabajo existente en lengua portuguesa, es una guía para las personas e instituciones que poseen colecciones de fotografías y que quieren conservarlas o divulgarlas. Este práctico manual viene ilustrado con 178 fotografías y

dibujos. Y dividido en siete capítulos, además de un apéndice. El valor del libro es importante, ya que es fruto de la experiencia acumulada en el Archivo Fotográfico lisboeta durante años. Un necesario Banco de Imágenes, imprescindible para el investigador o el simple curioso, así como para que editores interesados pudieran establecer acuerdos con los coleccionistas en posteriores publicaciones.

### III. 3.2.6. MUSEOS

Nuestro conocimiento de los fondos fotográficos de los museos españoles no es todo lo amplio que hubiéramos deseado al plantearnos su pesquisa. Pero no es asunto tan sencillo, puesto que a la mayor parte de esos fondos no es fácil acceder. Unas veces por deficiente catalogación, otras por su ubicación en los archivos, otras porque se están digitalizando, etc. Así que hemos recurrido al "boca a boca" y a la documentación, pues dado nuestro interés por el patrimonio de nuestro país, sí podemos destacar por su carácter histórico-cultural las exposiciones organizadas por el antiguo MEAC sobre "La Fotografía en el Museo" (1985) y la compuesta por los Fondos del Museo Municipal de Madrid con el título de "Imágenes de Madrid" (1984), de las que se pueden consultar los correspondientes catálogos.

Por otra parte, cada Museo tiene, entre sus servicios, un departamento de Fotografía, imprescindible para múltiples aplicaciones. A modo de ejemplo hemos conseguido algunos datos sobre los archivos fotográficos de los siguientes museos:

#### III.3.2.6.1. MUSEO DEL PRADO

El Museo del Prado cuenta con un importante fondo fotográfico, particularmente obtenido a partir de la reproducción de los cuadros de su colección, reproducción muy compleja pues se planifica desde determinados puntos de vista. Quizá el más sencillo sea el de las fotografías para su distribución y venta comercial, pues en las tiendas instaladas en el propio Museo se pueden encontrar colecciones de fotos y diapositivas, libros y publicaciones ilustradas y ampliaciones fotográficas reproducidas en todo tipo de soportes para regalos, lienzos, camisetas, etc.

Con relación a otras reproducciones fotográficas, se ha de destacar el trabajo de los profesionales que han de preparar los fondos para exposiciones, catálogos y copias enteras y parciales, de detalle, etc, para una posible pérdida o deterioro por atentados, accidentes, incendios, o como contemplan las compañías de seguros, por algún cataclismo imprevisible que pueda dañar irreversiblemente algunas partes de las pinturas u obras de arte. No está de más recordar que algunos atentados sufridos por obras escultóricas excepcionales —caso de la *Pietá* de Miguel Ángel— (véase Nota 24) se han podido restaurar gracias a las fotos efectuadas por los expertos de forma exhaustiva.

Para una mayor información sobre la tecnología aplicada en el archivo y digitalización de los fondos museográficos del Prado nos remitimos al apartado de Museos, Colecciones, Exposiciones (III. 3.3.1. Museo del Prado). La Informática al servicio de la fotografía.

#### III.3.2.6.2. MUSEO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Uno de los problemas que se suscitaron en este Museo fué el de los derechos de propiedad de las imágenes que un fotógrafo profesional realizó, además de la posible inclusión en la red de Internet. Para una mayor información véase el apartado III.3.3.2. del ya referido dedicado a los Museos.

#### III. 3.2.6.3. MUSEO PORTUGUÉS DE: "Photographia Museu VICENTES"

Vicente Gomes da Silva, que nace en el año 1827 en Funchal, (Madeira), es el fundador de una verdadera dinastía de fotógrafos madeirenses. Excepcionalmente dotado, sus habilidades en la caligrafía le valieron el nombramiento de profesor ayudante en uno de los Colegios más importantes de su ciudad natal. Pero su destreza no conocía límites y también era pintor, escultor en madera, grabador, fundidor y por fin fotógrafo. Este artista polifacético terminó fundando su taller de "Photografía Vicentes", en el que tenía un estudio abierto al público, probablemente el primero abierto al público en Portugal. Al casarse, en 1848, comienza a experimentar con las técnicas del daguerrotipo, experiencias que no han llegado hasta nosotros. De 1852

a 1856 inicia su profesión de fotógrafo profesional. Hasta la disolución de su taller, en 1973, toda una saga de hijos, nietos y parientes de su fundador siguieron el negocio de la fotografía. En 1978, el Gobierno Regional adquirió el estudio-taller, convirtiéndolo en el museo actual que conserva su primitiva ubicación en la Rua da Carreira, de Funchal.

De las actividades de esta familia de fotógrafos se conservan actualmente, además del estudio, mobiliario y máquinas antiguas, y un impresionante archivo fotográfico con el registro diario del trabajo en el estudio, comenzado en 1884, aunque lamentablemente se ha perdido los tres primeros libros. Son cerca de 380.000 negativos en placas de vidrio (30x40, 18x24, 13x18 y 9x12) o soporte celulósico, que guardan revelados paisajes rurales y urbanos de una isla y de ciudades de otras épocas. Toda una memoria, la que se guarda allí: testimonio de una vida regional en un determinado período histórico, inmovilizada y preservada imagen para los ojos curiosos de hoy y de mañana.

### III. 3.2.6.4. PHOTOMUSEUM DE ZARAUZ

Al comentar las colecciones del Patrimonio Histórico citábamos al fotógrafo francés Jean Laurent, cuyos fondos constituyen una de sus dos colecciones importantes. Recientemente, el Photomuseum ha adquirido una colección de fotografías de Laurent sobre arquitectura y obras públicas.

Las grandes construcciones de la época y las líneas ferroviarias, que entonces se estaban instalando por toda la península, se pueden consultar ya en este modélico museo del norte de España.

Prácticamente único en su género, pues además publica una revista semestral, "Archivos de la Fotografía", hoy por hoy imprescindible, pues por ella podemos conocer trabajos originales de notables historiadores y la traducción de obras fundamentales vertidas por vez primera al castellano.

Cada número contiene un tema monográfico desarrollado en sus páginas: el primero está dedicado a "La fotografía como instrumento de identificación"; el número dos se titula "El reconocimiento de la fotografía como arte. La Exposición de 1859"; el tercero a "La literatura daguerriana en España"; y el cuarto ha investigado sobre "El primer editor de fotografía: Blanquart-Evrard".

### II. 3.2.7. FILMOTECAS

Las fotografías que suelen atesorar las filmotecas provienen en primer lugar, de las propias productoras, distribuidoras y exhibidoras que en sus promociones publicitarias incluyen los cartones-fotografías y carteles que se suelen exponer en los vestíbulos de las salas de proyección, y en segundo lugar fotografías de carácter documental que ya por compra directa o por donaciones o cesiones forman parte del archivo fotográfico, que incluye también importantes ilustraciones pertenecientes a los fondos de las Hemerotecas cinematográficas que son parte sustancial de los archivos de las filmotecas.

### III. 3.2.8. TVE:

Además de las fotografías de producción propia que los fotógrafos de plantilla efectuaban de acuerdo con lo señalado en su categoría profesional (31), en el artículo monográfico dedicado al Ente Público RTVE se recogen los datos correspondientes a los archivos fotográficos custodiados por los Servicios de Documentación, particularmente los de la revista Tele-Radio, del Diario "Pueblo" y del fotógrafo Franzen (32).

### III. 3.2.9. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Naturalmente, los periódicos y revistas que se publican con periodicidad diaria, semanal o mensual, disponen entre su plantilla de fotógrafos que se encargan de tomar las fotografías que su empresa les solicita. De este modo, se han ido formando importantes archivos en muchas de estas publicaciones, que por otra parte, también recurren a las agencias de noticias nacionales e internacionales que disponen de fondos visuales.

La desaparición de algunas de estas empresas periodísticas suele llevar consigo el problema de la posible dispersión o desaparición de sus fondos fotográficos. En el apartado anterior, dedicado a TVE, ya hemos informado sobre la cesión de los fondos fotográficos del desaparecido diario "Pueblo" y de la revista Tele-Radio.

### III.-3.2.10. AGENCIAS DE NOTICIAS

La Agencia EFE es la más importante empresa española de este género y desde su creación en 1939 ha acumulado millones de documentos gráficos que por su trayectoria en el tiempo constituyen el *NO-DO* de fondos de imagen fija más importante de nuestro país. Aunque la importancia de EFE trasciende por su proyección internacional y por su carácter prácticamente estatal (el Estado es el principal accionista mayoritario), convirtiéndola en la mejor embajada promocional de España en el mundo –singularmente el de habla española– el fotoperiodismo tiene en su estructura orgánica un doble protagonismo, pues la telefotografía ha posibilitado la vuelta al mundo de una foto en pocos segundos.

Aunque con una configuración jurídica en su origen diferente a la de Televisión Española, en sus primeros 35 años fué férreamente controlada por el poder político, lo que dio lugar a que los documentos gráficos de aquella época fueran sometidos a la censura franquista. Al celebrarse una exposición conmemorativa de sus ‘bodas de oro’ –1939-1989– con el título de *Efemérides*, la comisaria de este evento y responsable de la selección de las fotografías a incluir en el catálogo-libro publicado al efecto (33), Beatriz de Laiglesia, no encontró los datos que podían coadyuvar a conocer la infrahistoria de algunas de las fotos seleccionadas y comentó en el texto que redactó para la presentación del catálogo: “...de 10 millones de originales, solamente una fotografía y su dorso repleto de advertencias y prohibiciones, permanecen como testimonio de lo que nunca fué”. De tal manera que su criterio de selección se basó en escenas de la vida cotidiana, que de una forma *lighth* se comentaban por sí mismas. Y evidenciado este hecho sin ninguna intención más que la de servir a la verdadera coyuntura del tiempo y del espacio de estas imágenes-reportaje de la realidad española, –aunque la imagen valga por muchas palabras– nos ayudaría sobremanera conocer el contexto histórico en el que se decidió tomar la foto y su utilización posterior para valorar con criterio objetivo cada imagen, pues todo ello forma parte del proceso de la información en el que la noticia gráfica puede y debe ser la *sazón* de la noticia redactada. Y las anotaciones al dorso de un documento gráfico serían de inestimable valor para los investigadores de nuestra cercana historia pasada, en la que los *conversos* a la actual democracia informativa se cuentan por millares.



EFE creó la filial CIFRA GRÁFICA (Crónicas, Informaciones, Fotografías y Reportajes de Actualidad) para organizar coherentemente su servicio de redacción fotográfica, que desapareció en 1978, al ser modernizada la estructura de los informativos gráficos, por el cambio de sede un año antes desde Ayala al edificio actual de la calle Espronceda.

Al ser nombrado Luis María Ansón en 1978 director de EFE, se replantea el tema de la financiación y al igual que en Francia, se firma el primer contrato de servicios al Estado, que en aquel año supuso la cantidad de 1.000 millones de pesetas. Se establece un nuevo criterio de explotación de la noticia gráfica y como uno de los *hits* de esta nueva etapa, se venden por 8 millones de pesetas las fotos de la muerte del famoso actor y *crooner* Bing Crosby, tomadas en el campo de golf de La Moraleja.

En 1981 se inicia el período de informatización y lo que Víctor Olmos, autor de "La historia de la Agencia Efe" (34), bautiza como el *boom* de los audiovisuales. La imagen fija se hermana con la imagen móvil y una nueva era gráfica comienza en la Agencia EFE, en la en la actualidad trabajan diariamente unas 1.200 personas, multitud de colaboradores, se producen una media de 2.500 noticias y 500 fotografías, además de información audiovisual especializada. Su archivo fotográfico posee alrededor de 12 millones de imágenes, cuya catalogación está informatizada a partir de 1998.

Recientemente, ha publicado EFE un libro de fotografías que ha titulado "España: la mirada del tiempo", en conmemoración de su 60º aniversario. Es un 'álbum de fotos que recoge la memoria de España'. En esta publicación se valora sobre todo la fototeca, que ocupa una amplia nave en el propio edificio de Espronceda, cuyo definitivo acondicionamiento ha sido recientemente terminado y su finalización saludada con el natural alborozo.

### III.-3.2.11. COLECCIONES Y ARCHIVOS PRIVADOS

Siempre a modo de ejemplo, pues son innumerables en España tanto las personas físicas como instituciones de todo tipo que poseen colecciones fotográficas, hemos realizado un acercamiento a la Residencia de Estudiantes de Madrid, entidad de gran solera cultural, que desde su

fundación en 1910 ha visto pasar por sus dependencias a distinguidas y famosas élites de artistas e intelectuales.

En 1992, año del 5º Centenario, entre los numerosos proyectos que se pusieron en marcha, hubo una importante realización dedicada a la fotografía, que en su ficha técnica rezaba "Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990" (35). Bajo el patrocinio del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y de Lunwerg Editores, y dirigido por Manuel Santos el proyecto se materializó en una exposición itinerante, la edición de dos tomos dedicados al evento y la publicación de un catálogo de la exposición.

Se realizó un videodisco producido por la misma firma editora y la Sociedad Estatal V Centenario, en el que figuran 252 autores con 6.500 imágenes, de las que 1.000 corresponden a reproducciones de los principales materiales gráficos editados sobre dichos autores.

En el segundo de los tomos –Libro de referencia– se incluyen 247 biografías de los fotógrafos participantes en el proyecto y las ocho relaciones siguientes:

- >Galerías y Entidades
- >Festivales Fotográficos
- >Colecciones de Fotografía Contemporánea Española
- >Revistas y Publicaciones Periódicas
- >Críticos, Comisarios de Exposiciones y Teóricos de la Imagen
- >Centros de Enseñanza de Fotografía
- >Agencias Fotográficas
- >Asociaciones Fotográficas

En la Introducción a este Tomo II, Manuel Santos recuerda la carencia de datos sobre la fotografía contemporánea española, que se intenta remediar con la publicación de estos trabajos y valora la importancia del cuadro cronológico, incluido al final de este tomo, en el que se ofrece una relación de imprescindible consulta para el investigador de los eventos de más relieve, durante el período investigado, alrededor del mundo fotográfico en la España del período 1970-1992.

Una bibliografía de las publicaciones sobre la fotografía en la España de mediados del siglo XIX hasta el período investigado se encuentra dispersa en trabajos y publicaciones diversas. Por ello se echa de menos

una publicación con carácter monográfico sobre el tema, si bien hay que reconocer que los catálogos de las numerosas exposiciones dedicadas a los períodos anteriores a 1970, son piezas bibliográficas de gran valor.

Para documentarse hay que consultar dos trabajos sobre la fotografía en nuestro país.

Es en 1981 cuando se publica "La historia de la fotografía española desde sus orígenes hasta 1900" (36); unos años después, en 1990, se empieza a publicar la revista "Historia de la Fotografía Española" (37).

Ambos estudios son imprescindibles para conocer la trayectoria de nuestra aventura fotográfica y sus protagonistas. La editorial Proa sentó ya un precedente cuando comenzó en 1972 a publicar la "Historia de la Fotografía Catalana" (38).

Y por esos años aparecen las revistas "Cuadernos de Fotografía" (1972-1974), "Flash Foto" (1974), "Imatge" (1975), edición española de "Zoom" (1976), "Photovisión" (1980), "Aquí Imagen" (1981), entre otras (39), aunque en buena lógica otras publicaciones han desaparecido del mercado, sustituidas por las nuevas.

En 1978 y 1983, la editorial Gustavo Gili dedica dos libros a historia de la fotografía (40) y Cátedra publica otro sobre el mismo tema, escrito por Marie-Loup Souget.

En 1978 se celebra en España la primera subasta de fotografía, en la Galería Procés, de Barcelona, que cerrará cuatro años después.

En 1981 se crea el Departamento de Fotografía, Cine y Video en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona y se inician las enseñanzas de Fotografía en la de Madrid.

Estas son algunas de las efemérides a tener en cuenta con relación al impulso que en los últimos tiempos ha recibido la fotografía de la iniciativa privada.

Podemos culminar con la creación del departamento de Fotografía en la universidad, que también responde al acercamiento del consumidor y a la favorable opinión ciudadana sobre el fascinante mundo de la fotografía.

### III.3.2.11.1. RESIDENCIA DE ESTUDIANTES

Con relación a la fototeca de la Residencia ya hemos visto que se están digitalizando sus fondos, en los que se encuentran gran número de documentos fotográficos, procedentes en su mayoría de las donaciones llegadas por vía de antiguos residentes. O por la compra de sus archivos, ofertados en primer lugar preferentemente a la Residencia. De una u otra forma, estas adquisiciones nos fundamentan para creer que los documentos del archivo fotográfico, conocidos a través de las oportunas exposiciones o inéditos aún, son de un excepcional valor para el conocimiento de personas y épocas (ver III. 3.1.3.).

### III. 3.2.11.2. LA CAIXA

Además del “Proyecto 2001”, descrito en el apartado dedicado a las Empresas, justo es reconocer que la Fundación de La Caixa dedica gran parte de sus fondos a la cultura, y de modo especial al arte de la fotografía. Los catálogos de las exposiciones patrocinadas por La Caixa son fuente necesaria de consulta. Y su convocatoria de los premios “Foto Press” han incentivado a profesionales y aficionados a cultivar con mayor pasión su dedicación a la fotografía.

Una de las muestras más interesantes patrocinada por La Caixa y que se pudo visitar en la sala del antiguo MEAC de Madrid, fué la dedicada al recuerdo de lo que para nuestro país supuso el año 1898. La exposición se tituló “España fin de siglo 1898” y en ella se recogieron imágenes –en su mayor parte fotografías– divididas en los siguientes doce apartados:

- I. España en el mundo de fin de siglo
- II. La gente, los trabajos y los días
- III. Dónde y cómo viven
- IV. Comprar y vender
- V. La moda, blusa y levita. ¡Fuera el polisón!
- VI. Fiesta y ocio
- VII. Escritores y artistas
- VIII. Enseñar y educar. Los inventos que transforman la vida
- IX. Vida religiosa y creencias
- X. Vida pública e institucional
- XI. Guerra y paz
- XII. El impulso hacia el futuro

## III. 3.2.11.3. COLECCIONES DE PROFESIONALES

La etapa de oro de los estudios fotográficos como los madrileños de Gyenes o Ibáñez supuso una forma de prolongar el género del retrato, casi con las connotaciones románticas de décadas anteriores. Aun cuando el primero de ellos cultivó también la fotografía artística de lugares y hechos, en los que era maestro el famoso Alfonso. Justo es de recordar su utilización del objetivo 'ojo de pez' en unas excepcionales tomas del Teatro Real en su trayectoria pasada de sala de conciertos.

Las nuevas generaciones de fotógrafos profesionales tienen ahora múltiples dispositivos para archivar las fotografías que, en la especialidad a que se dediquen, consideren de utilidad para su mercantilización o posibles ulteriores manipulaciones con destino a su explotación comercial.

Los fotógrafos de hoy han encontrado una mayor sensibilización del público y la crítica particularmente hacia la fotografía artística. De ello da muestra la ingente cantidad de exposiciones que se muestran en todo tipo de lugares de público acceso, no sólo museos o salas especializadas, también la inquietud de promotores hosteleros ha colaborado en la difusión de este género. Y las convocatorias de premios y concursos son muy numerosas y ofrecen al profesional actual de la fotografía una mayor posibilidad de promoción. Se han puesto de moda las *primaveras fotográficas* y en las grandes capitales se celebran eventos de múltiples y diversificadas actividades. Y siguiendo el ejemplo de la editorial Lunwerg también se han intensificado las ediciones de libros biográficos o monográficos sobre autores y estilos. Sin olvidarnos de las publicaciones de viajes o de arte, que incluyen fotografías-reportaje de gran nivel y calidad. No olvidemos que un profesional fotógrafo es asimismo un 'director de fotografía', tal como se entiende en términos cinematográficos.

Ha surgido el problema de que llegado el momento de la desaparición del profesional fotógrafo, por la lógica de las generaciones anteriores, han legado a sus descendientes unos voluminosos archivos que suelen ir a parar malvendidos en muchos casos a manos desconocidas, que los adquieren con vistas a una fácil especulación para sacar el mayor provecho de la colección de imágenes adquirida, sin apreciar el valor testimonial o histórico que puedan contener. Es el mismo caso de las bibliotecas que se venden al peso cuando fallece el amante

coleccionista de libros, de los que sus familiares quieren desprenderse cuanto antes.

### III. 3.2.11.4. RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA GRÁFICA PERDIDA

Casi consideramos imposible satisfacer uno de nuestros anhelos sobre los Bancos de Imágenes fijas fotográficas pues una de las conclusiones que como alternativa estableceremos es la de relacionar en una publicación especializada todos los archivos de fotógrafos profesionales y aficionados que dieron lugar a colecciones cuya recuperación está las más de las veces, en manos del investigador y también de la casualidad, permanente aliada de los buscadores de tesoros.

Es así, como también podemos ir conociendo la labor de estos apasionados por la fotografía, que colaboran a la recuperación de la memoria. Tal es el caso de Luis Federico Guirao Girada (1848-1921), político y fotógrafo aficionado que realizó una serie de fotografías de Madrid, y que en la actualidad pertenecen a la colección particular de la fotógrafa-investigadora murciana, María Manzanera. Gracias a ella, se celebró en Madrid, con el patrocinio de la Obra Social de Caja Madrid, una exposición hace dos años que en su catálogo de mano, contiene un preciso apunte biográfico de Guirao, debido a la señora Manzanera (41). Con el título de “Alfonso XIII y su época” y subtítulo “Goñi: la memoria de un rey, de un país y de un tiempo”, se celebró en 1998 una exposición de fotografías realizadas por Francisco Goñi en el período 1901-1927) (42). El historiador López Mondéjar recordó en el folleto explicativo que una feliz casualidad hizo que este archivo, oculto y olvidado en un trastero pasara a manos de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara en los años ochenta, siendo a partir de entonces cómo con el entusiasmo y la devoción de las personas de esta entidad se pudieron restaurar, catalogar y documentar estos fondos, hasta ahora desconocidos.

Profesionales de otras áreas en los campos de la crítica, la literatura, la historia y los audiovisuales están trabajando en la investigación de esta memoria gráfica perdida. Novedad editorial es la publicación de un libro sobre la familia Calvache (43), otro episodio desconocido –uno más– de la fotografía en nuestro país. Diego Calvache se trasladó de Jerez a Madrid con su mujer y sus hijos, abriendo un estudio en la Carrera de San Jerónimo. Los retratos de artistas de la escena madrileña de principios del siglo XX, de intelectuales y de estrellas del toreo

supusieron una adaptación de los recursos de las viejas galerías decimonónicas a la evolución procedente de países de Europa más avanzados en estética y técnica fotográficas. La obra del padre la continuaron sus descendientes y su fama trascendió tanto que fueron llamados a Palacio, posando la Familia Real ante su cámara. La posguerra civil española incidió en la escisión de la familia, cuyo último descendiente, Antonio, después de haberse trasladado a Tánger, volvió en los años sesenta a Madrid, donde sobrevivió penosamente, colaborando como retocador y vendiendo fotografías en el Rastro, deshaciéndose poco a poco de sus pertenencias, para fallecer en 1984 a los 88 años, en la más penosa indigencia. Un episodio olvidado más que la labor investigadora ha permitido recuperar.

Es de justicia resaltar que la Administración colabora destacadamente en la recuperación del Patrimonio Históricoartístico, no sólo a través de las leyes que lo protegen, sino también cuando se trata de satisfacer la demanda de los investigadores en cuanto a consulta de fondos documentales. Para ello hacen falta las ayudas económicas necesarias, que parece van a llegar. En breve se va a iniciar la digitalización del Archivo de Simancas, y el de Indias va camino de completarse, así como otras muchas iniciativas que esperan ampliación de presupuestos, tal es el caso de la fototeca del Patrimonio Histórico antes mencionada. La Fundación Archivo "Manuel de Falla", con ubicación en Granada y que abrió sus puertas en 1991, ha concluido ya, la digitalización de los documentos manuscritos, incorporados a un disco óptico, y restaurado los más de 2.000 documentos originales que conforman el archivo fotográfico, con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura.

El año 1998, con motivo del Festival Photo España, se celebraron dos debates sobre la fotografía, bajo los auspicios del Ministerio de Educación y Cultura. La publicación de las ponencias salió a la luz en 1999 (44) y por la importancia de los temas tratados y las destacadas personalidades que formaron parte de estos debates es una información imprescindible para conocer las intenciones de la administración relacionadas con este importante medio de expresión gráfica, tanto en su perspectiva de creación artística como en la de soporte material, de las diversas posibilidades de apoyo y colaboración con otras actividades del mundo editorial. Sin olvidarnos del usuario de base, el público aficionado que utiliza su cámara para solaz y archivo de recuerdos familiares o de sus pinitos de buen aficionado.

El I Debate de Fotografía constó de 3 Mesas Redondas:

- 1ª: CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO FOTOGRAFICO ESPAÑOL.
- 2ª: EL MUSEO Y LA FOTOGRAFÍA. LAS COLECCIONES.
- 3ª: ESTADO DE LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA.

El II Debate de Fotografía constó de 2 Mesas Redondas:

- 1ª: COLECCIONES FOTOGRAFÍCAS.  
PROBLEMÁTICA Y PRODUCTOS CULTURALES.
- 2ª. LA ENSEÑANZA DE LA FOTOGRAFÍA.

Posiblemente sea ésta la primera vez que se discuten a este nivel todos los aspectos de esta actividad hasta ahora huérfana de protección oficial *directa*, ya que subvenciones diversas han permitido la celebración y publicación de interesantes eventos. El hecho de que en la presentación de estos debates interviniera el Subdirector General de Patrimonio Histórico –Luis Lafuente– subrayando que su intervención iba ‘ a tratar sobre la legislación del patrimonio histórico español, el régimen jurídico del patrimonio histórico español y ver en qué medida podemos incluir la fotografía como uno de los elementos, objetos o actividad a proteger’. Son éstas, sus propias palabras, las que otorgan una dimensión nueva desde el punto de vista de una preocupación por este patrimonio, al tema de la fotografía *histórica*. No vamos a extendernos sobre la importancia de estas jornadas y remitimos al investigador interesado a bucear en todo el contenido, aleccionador siempre, sobre uno de los más fascinante aspectos icónicos de nuestra cultura contemporánea, sobre nuestra ‘memoria gráfica perdida’, y a partir de ahora buscada y recuperada con el visto bueno y la ayuda de los organismos competentes oficiales.

### III.-3.2.12. EXPOSICIONES

A centenares, a miles podríamos añadir sin exagerar, se cuentan las exposiciones dedicadas a la fotografía, a sus múltiples géneros, y la difusión que de ellos se viene haciendo es de una magnitud casi sorprendente. Naturalmente, no sólo hay un interés cultural, pues son legión las instituciones de carácter público que organizan eventos de esta especialidad, sino también las empresas comerciales –salas de



exposiciones, galerías de arte, centros de enseñanzas audiovisuales, grandes firmas multinacionales dedicadas a la fabricación de productos fotográficos de todo tipo, publicaciones especializadas, etc.— emplean con lógica visión promocional parte de sus presupuestos a difundir la calidad de las producciones fotográficas de los más distinguidos profesionales. Ya hemos descrito algunas de las celebradas, cuyo carácter monográfico sobre fotografías del pasado, nos han impulsado a considerarlas de modo especial.

En el apartado dedicado a la Fotografía, (Ver Anexo VI.6) relacionamos con cierto detalle una serie de exposiciones que por la diversidad de su contenido dan una idea de los Bancos de Imágenes fijas exhibidos. Pero ha sido tal la importancia de la exposición titulada “Fotografía pública” (45), celebrada en el Centro ‘Reina Sofía’ que creemos que sólo con una breve reseña no se apreciará en todo su valor. Se debe a un proyecto de su comisario Horacio Fernández, profesor de historia de la fotografía y organizador de exposiciones para el MNCARS, que presenta parte de su colección junto con obras de otros museos como el IVAM de Valencia o el Tokyo Metropolitan Museum of Photography, instituciones como la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico Nacional y colecciones particulares, entre las que se encuentra la de Merril C. Berman, poseedor de una de las más importantes colecciones de carteles y diseño gráfico. El período seleccionado abarca desde 1919-1939, los años de entreguerras durante los cuales la fotografía desarrolló un lenguaje propio, en el que fue posible tanto la objetividad periodística como la experimentación.

En la exposición se presentaron más de mil obras de artistas de todo el mundo publicadas y reproducidas por medios mecánicos en foto-libros, revistas, periódicos, carteles, anuncios y folletos publicitarios o propagandísticos.

El catálogo, primorosamente editado, contiene más de 640 ilustraciones completadas con textos orientativos y divulgativos.

### III.3.3. MUSEOS, COLECCIONES, EXPOSICIONES; imagen fija/móvil.

En el proceso de digitalización de los dos museos relacionados se estimaron los siguientes aspectos, que de forma esquemática se

exponen a continuación (fuimos atendidos en este tema por D<sup>a</sup> Isabel González, Vocal asesor del Gabinete del Secretario de Estado)

### III.3.3.1. MUSEO DEL PRADO

#### a) Características técnicas del proceso de digitalización:

- i) Fondos de partida:  
Hasta 4 archivos distintos de diapositivas. Utilizaron sólo uno de ellos. Diapositivas de dos tamaños: 13x18 (no sirven para digitalizar a formato PCD) 9x12.
- ii) Objetivo de la digitalización: Integrar las imágenes en una aplicación de gestión.
- iii) Objetos digitales obtenidos. Se obtuvieron 2 archivos:
  - (1) Formato JPEG (mayor número de puntos, para preservación).
  - (2) Formato BMP (para uso en la aplicación).
  - (3) Descartaron el formato PCD ya que era el que mostraba peor calidad en la imagen impresa.
- iv) Personal que digitalizó: un profesional de arte mediante una beca.
- v) Necesidad de tratar las imágenes, ya que tras la digitalización salían con un viraje de color.

#### b) Problemas encontrados:

- i) Problema de la catalogación de los fondos (2 cuadros con el mismo número de catálogo).
- ii) Disponibilidad de los fondos (cuando se carecía de diapositiva).
- iii) Diversidad de objetos (cuadros, elementos decorativos, libros, etc..).
- iv) Transformación de los fondos (imágenes digitales de las distintas etapas de un cuadro).
- v) Disponibilidad de hasta 4 archivos de diapositivas.

- vi) Problemas derivados de la propiedad de las imágenes a digitalizar.

c) Características técnicas del proyecto:

- i) Programa de tratamiento de imágenes: Probaron COREL, ADOBE Y PICTURE MICROGRAF y se quedaron con este último por ser el de mejor relación prestaciones/precio.
- ii) Impresoras: Se utilizaron impresoras de inyección de tinta que con un precio muy asequible (aprox. 70.000 ptas.) proporcionan una calidad alta. Se desecharon otros tipos debido a los elevados precios.
- iii) Descripción de la aplicación:
  - (1) Desarrollo en Visual Basic.
  - (2) Base de Datos Informix 7.0.
  - (3) Almacenamiento de las imágenes en disco magnético manejados por servidor NT.
- iv) Objetivo de la aplicación:
  - (1) Gestión de fondos (no usada).
  - (2) Uso por parte del Departamento Comercial.
  - (3) Amplias posibilidades no usadas.

d) Otros:

- i) Necesidad de contar con criterios para determinar la resolución de la digitalización.
- ii) Es necesario buscar el equilibrio entre el número de puntos por pulgada de la digitalización y el nominal del escáner.

### III.3.3.2. MUSEO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA

a) Características técnicas del proceso de digitalización:

- i) Fondos de partida: realizan la digitalización desde diapositivas de 35 mm., que son pasadas a formato PCD y de este formato obtienen otros (JPEG). Los objetos son tridimensionales. Cuando necesitan una imagen impresa directamente positivizan la diapositiva.

ii) Realizado por un fotógrafo profesional.

Precios:

- (1) 220 ptas. por cada diapositiva de 35 mm.
- (2) 600 ptas. por cada diapositiva de 6x6.
- (3) 2.700 ptas. por cada CD (100 imágenes en cada CD).
- (4)  $2.700 + 22.000 = 24.700$  cada CD.

**b) Problemas encontrados:**

i) Preocupación por la propiedad de las imágenes. Tienen un contrato firmado con el fotógrafo por el cual les cede (al museo) los derechos de las imágenes.

**c) Características técnicas del proyecto:**

- i) Herramientas de tratamiento de las imágenes: ADOBE PHOTOSHOP y COREL.
- ii) Base de datos de la aplicación Access (Oracle en la instalación de la UPM).
- iii) Experiencia negativa con una impresora de ceras.

**d) Otros:**

- i) Interesados en la instalación de las imágenes en Internet (museo nacional).  
Actualmente se lo soporta la UPM (el museo hispano).
- ii) Interesados en el programa de gestión de museos.

### III. 3.3.3. NORMALIZACIÓN

La Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales dependiente del Ministerio de Educación y Cultura ha publicado en 1996 una importante aportación en forma de dossier con el título genérico de "Normalización Documental de Museos" y la apostilla de "Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica" (46). En su Introducción, después de valorar la situación actual de forma crítica, se manifiesta la necesidad de contar con un control sistemático de su información, con diversas finalidades básicas:

- ◆La gestión efectiva y ágil de los registros, inventarios y catálogos de centros.
- ◆La eliminación de las tareas de ordenación manual y duplicación de documentos que implican los múltiples archivos que necesita el funcionamiento de un Museo.
- ◆La simplificación de los trámites administrativos que los Museos realizan por las incidencias de cualquier tipo (movimientos, reproducciones, restauraciones, etc.) que afectan a sus colecciones.
- ◆El control administrativo por parte de los Servicios Centrales, en particular de los Registros de Bienes de Interés Cultural, de los fondos custodiados en los museos.
- ◆La mejora del servicio a los investigadores, y de la oferta cultural al público.

La finalidad es, pues, la unificación de la gestión documental y administrativa del Patrimonio Histórico español, y su máxima difusión entre las instituciones y unidades administrativas del área.

Al redactar el desarrollo del proyecto, que se aplicará en ocho fases o períodos, interesa a nuestra materia el apartado Diseño de la aplicación informática y la Experiencia piloto en los Museos seleccionados

En el primero de los apartados dedicado al "Diseño" se deberá comenzar por el análisis funcional y orgánico del sistema, para desarrollar a continuación una primera maqueta operativa, es decir, una versión 0.0., en términos informáticos.

Aquí se propone la búsqueda de sistemas lógicos utilizables en microordenadores, que deberá trabajar además con un gestor de bases de datos, combinando bases documentales y relacionales, con posibilidad de incorporación de módulos de imagen.

Destaca para nuestro interés, el apartado, que se enuncia muy sucintamente, dedicado a la Instalación de sistemas de gestión de imagen, a desarrollar en los museos equipados en fases anteriores.

Finalizan estas recomendaciones con un Desarrollo terminológico-documental, que por ser de sumo interés para los criterios de clasificación de imágenes, detallaremos seguidamente.

Y todo ello con objeto de proceder a la unificación de normas descriptivas y terminológicas de las diversas áreas científicas, técnicas y administrativas.

En el seno de la Comisión de Normalización se ha creado un Área de Vocabularios Técnicos que han establecido una primera aproximación en las siguientes áreas temáticas:

- Arte Gráfico( Estampa y Dibujo)
- Cerámica
- Metalistería (Orfebrería, Joyería y metales comunes)
- Vidrio
- Mobiliario
- Numismática (y Sigilografía y Gliptica)
- Textiles (Tejidos, Indumentaria, Encaje y Bordado)
- Escultura

Terminan haciendo unas consideraciones sobre el carácter provisional de estas conclusiones, para resaltar que la experiencia señalará las áreas más problemáticas en cuanto se intente unificar una terminología específica, particularmente, sobre “Clasificaciones genéricas”, “Contextos culturales”, “Clasificaciones geográficas” (sobre todo, los problemas que presentan la toponimia histórica y la “Iconografía”).

La Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, desarrollada por el Real Decreto 620/1987, por el que se aprueba el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (47), establece en su artículo 2º algunos puntos del máximo interés para nuestros Bancos de Imágenes.

En el comentario que sigue, (no olvidemos las eminentes personalidades que forman parte de esta Comisión de Normalización, redactora de este estudio), nos ha llamado la atención la velada crítica que se hace de la utilización del término *bibliográfico*.

Creemos de interés reseñar literalmente lo que escribe la propia administración y que coincide con nuestro criterio, expuesto al hablar del Depósito Legal:

...El hecho de que los "fondos bibliográficos" puedan incluir tanto libros como filmaciones o grabaciones; que los "fondos documentales" incluyan manuscritos cuyo tratamiento es básicamente similar al del material bibliográfico o al de los documentos del archivo administrativo; o que, por la relatividad de los conceptos, una fotografía pueda formar parte de cualquiera de las series descritas, hacen compleja la estructuración del sistema documental.

Y empiezan, lógicamente, a dar alternativas. Y por su interés, al referirse a imágenes, volvemos a reproducir el siguiente párrafo, que encierra criterios claramente clasificatorios:

...Una primera alternativa sería la agrupación de los fondos, de cualquier área, en función de sus características físicas o sus requerimientos descriptivos, es decir, constituir, por ejemplo, una base de datos para fotografías, al margen de que éstas sean meros negativos de trabajo para inventario de fondos; imágenes históricas de las instalaciones del museo, sus montajes expositivos...; documentación que en su momento acompañó el ingreso de materiales arqueológicos; o fotografías de autor, adquiridas como bienes patrimoniales, como "colección", para un museo de arte contemporáneo....

El grupo de expertos desestima esta alternativa, por la complejidad del gran número de bases especializadas de datos a desarrollar, inclinándose por la definición de unas mínimas áreas documentales y la creación de bases de datos de amplia estructura.

En función de este criterio se han establecido cuatro áreas documentales básicas:

- 1-Fondos Museográficos
- 2-Fondos Documentales
- 3-Fondos Museográficos y Documentales  
(elementos comunes)
- 4-Fondos Bibliográficos
- 5-Fondos Administrativos

Como apéndice importante de sus Fondos Museográficos, distinguida en la ley, figura la 'Exposición', a la que hemos dedicado un comentario aparte, siempre relacionado con nuestra teoría sobre los Bancos de Imágenes.

La 'Exposición' es un campo, desde el punto de vista informático, que se divide a su vez en cuatro subcampos: Título, Comisario, Fecha inicial y Fecha final.

Según venimos manteniendo a lo largo de nuestra investigación, resulta muy difícil, en primer lugar, catalogar, y en consecuencia y para ello, establecer previamente criterios válidos y acordados para llevar a cabo las diversas catalogaciones, dependientes del material icónico que se trate.

Cuando el equipo que estudia la Normalización en los museos aborda el tema, espinoso siempre, de la catalogación, hace una digresión crítica previa en la que se distinguen los dos niveles de descripción documental, el inventario y el catálogo, que se definen siguiendo al experto Sr. Navascués (48).

Al compararse lo anteriormente expuesto, con el apartado 1º del artículo 12 del Reglamento de Museos, que establece lo que se entiende como Inventario y la finalidad del Catálogo, la Comisión plantea las contradicciones y los problemas que surgen de la comparación entre ambos conceptos.

Problema que se califica de tradicional, como es el del contenido de las 'fichas'.

Para solucionarlo, la Comisión propone una única base de datos de "inventario/catalogación", añadiendo tres bases de datos paralelas, que habitualmente figuraban como elementos informativos acompañantes de las fichas bibliográficas:

-Conservación/Restauración

-Documentación Gráfica/Fotografía

-Movimientos/Préstamos/Exposiciones



En la Base de Datos, “Catalogación Fondos Museográficos”, nos interesan los campos de Iconografía, con sus cuatro subcampos, Localización, Descripción, Identificación y Notas.

El campo Copias/Reproducciones, que a su vez se divide en seis subcampos, Autor, Título particular, Método, Fecha, Ubicación y Notas.

Y el campo Derechos Reproducción, que a su vez contiene los siguientes cuatro subcampos, Propietario, Fechas asociadas, Notas y Texto literal.

En la Base de Datos “Catalogación Fondos Documentales” también nos interesan los campos de Iconografía, Copias/Reproducciones y Derechos Reproducción.

En el comentario previo a la descripción de la Base de Datos “Documentación Gráfica”, perteneciente al área de Fondos Museográficos y Documentales (elementos comunes), la Comisión establece la importancia de este tipo de documentación en el museo.

El criterio utilizado, no sólo para las reproducciones gráficas, unas veces para identificación de objetos, otras para su utilización complementaria en otros procesos (exposiciones, investigación, publicaciones, restauración, atención a investigadores, etc.), sino también por la importancia que el paso del tiempo pueda originar que pasen a integrarse en los Fondos Documentales como valor en sí mismas.

De esta forma, la documentación gráfica exige un tratamiento específico, tanto en su tramitación administrativa, –registro, siglado, asignación de signatura topográfica–, como en su organización y catalogación de los diferentes archivos, fotografías, dibujos, imágenes digitales, además de su constitución como servicio público para investigadores, instituciones externas, editoriales, etc.

La Comisión, por las razones expuestas, propone individualizar el control de estos documentos en su tratamiento informático. No es ni más ni menos que uno de los más importantes Bancos de Imágenes culturales, los que salvaguardan las instituciones museísticas, del género que sean.

El módulo de Documentación Gráfica de Fondos –como así lo denominan– contará con una base de datos de control de las imágenes que reproducen cada número de inventario (Base de Datos “Documentación Gráfica”), estrechamente relacionada con otra (Base de Datos “Reproducciones”), que gestionará y controlará las reproducciones o copias de cada imagen en conexión con los controles administrativos a efectos económicos (49).

La Base de Datos “Documentación Gráfica” se estructura en un archivo que reflejará las características de cada una de las reproducciones (fotografías, dibujos o asimilables) de los Fondos Museográficos o Documentales, realizadas con posterioridad al ingreso de los mismos en el museo.

Deberá mantener conexión con:

- Catalogación de Fondos Museográficos
- Catalogación de Fondos Documentales
- Movimientos
- Reproducciones
- Conservación
- Archivo Administrativo

Y se estructurará en los siguientes campos:

- Número interno Sistema:  
Número de orden del registro dentro de la base de datos, asignado por el sistema informático.
- Tipo documento:  
Indicación del área a que pertenece el documento, y de su tipo de soporte básico (fotografía/ dibujo/ ...)
- Expediente:  
Número de expediente administrativo del documento gráfico, en su caso, o de la gestión que genera su realización.

- **Número control:**  
Número de identificación, registro, etc., del documento gráfico referenciado.
- **Inventario/Código identificación:**  
Número de inventario o identificación del/de los objetos o documentos referenciados.
- **Autor:**  
Nombre del fotógrafo, dibujante, etc.
- **Descripción:**  
Descripción literaria o desglose del contenido del documento.
- **Fecha:**  
Fecha de realización del documento.
- **Soporte:**  
Características físicas básicas del documento.
- **Formato:**  
Tamaño o sistema técnico normalizado del documento.
- **Datos técnicos:**  
Otras informaciones técnicas del documento (efectos especiales, velocidad, sistema de reproducción, etc.).
- **Disposición:**  
Indicación sobre la existencia de limitaciones para la consulta o utilización del documento (visión, tiraje de copias, difusión pública, etc.).
- **Signatura:**  
Ubicación dentro del archivo del documento original conservado.
- **Observaciones:**  
Cualquier otro dato de interés sobre el documento que no haya tenido cabida en los campos anteriores.

Siguiendo en el área de los Fondos Museográficos y Documentales, la Comisión se ha dedicado a organizar el archivo de uno de los aspectos

más importantes de la gestión documental y administrativa en los museos: las Reproducciones.

Estas reproducciones pueden ser gráficas (fotografías, dibujos, filmaciones, facsímiles...) o plásticas (vaciados, moldes...). Y se subraya la importancia del control sobre los derechos intelectuales y económicos derivados de estas reproducciones.

La Base de Datos "Reproducciones" se estructura como un archivo técnico que deberá reflejar las características de cada una de las reproducciones de los Fondos Museográficos y Documentales.

Deberá mantener conexión con:

- Documentación Gráfica
- Catalogación de Fondos Museográficos
- Catalogación de Fondos Documentales
- Directorio
- Archivo Administrativo

Y se estructurará en los siguientes campos:

- Número interno Sistema
- Expediente
- Número control
- Inventario/Código identificación
- Solicitante
- Fecha solicitud
- Fecha devolución
- Finalidad
- Condiciones especiales
- Tipo documento
- Soporte
- Formato
- Datos técnicos
- Descripción
- Importe
- Observaciones

### III. 3.3.4. ÁREAS DE SISTEMA:

En la organización de un museo se contempla un área que se denomina "De Sistema", privativa de cada centro, y en consecuencia no susceptible de normalización.

Como elemento complementario —e imprescindible, según la Comisión— del proyecto, se considera vital la instalación de módulos de captación y gestión de imagen digital.

Aquí entramos de lleno en una de las problemáticas de actualidad en la organización museística.

La digitalización de las imágenes de los fondos museográficos, —su organización de los Bancos de Imágenes propios de su gestión—, además de su estricto valor documental, debe tender a simplificar los problemas de archivo y multiproducción de imágenes.

La gestión de catalogación, la confección de publicaciones, la atención a solicitudes externas, etc. y el control de la utilización que de las mismas se hace, evitando la dispersión de reproducciones, necesita de una esmerada coordinación, incluso con gestiones de carácter administrativo.

Uno de los inconvenientes que la Comisión ha señalado para poder llevar a cabo los sistemas de captación y almacenamiento de imágenes es el permanente estado cambiante e innovador de las tecnologías de la informatización.

Si se plantea una alternativa, una vez aprobada, ya no será fácil —pues la Administración va demasiado lenta— cambiar o adecuar una implantación aprobada a otra por aprobar, aunque mejore sensiblemente la utilizada.

Y se hacen la siguiente pregunta: ¿Qué museo dispone de medios, a corto plazo, para la realización sistemática de campañas fotográficas para la posterior digitalización de las imágenes, o para la digitalización directa de la totalidad de sus fondos?.

Por el interés cultural de la cuestión, que tanto afecta a la conservación y utilización del patrimonio de los fondos museográficos a través de su conversión a Bancos de Imágenes digitales, hemos cedido a la tentación

de reproducir las conclusiones de la Comisión de Normalización Documental de Museos, sobre esta trascendental alternativa, que permitirá que ningún original sea tocado ni trasladado para ningún tipo de manipulación ajena a su conservación definitiva en su museo.

- Una primera finalidad, la informativa, puede realizarse a través de la digitalización de imágenes ya existentes en soportes químicos o video, a menudo incluso en B/N, a partir de las cuales no será posible realizar reproducciones de alta calidad, por lo que su uso quedará limitado a la visión en pantalla.
- El paso a la reproducción directa desde la imagen digital supone un alto nivel de resolución en su grabación y un coste económico nada despreciable.
- Las primeras preguntas que surgen son: ¿qué sentido documental tiene digitalizar sólo la parte más atractiva o solicitada de las colecciones?. ¿Realmente resulta necesario digitalizar en alta resolución la totalidad de las colecciones, fragmentos y series repetitivas incluidas?. ¿De qué forma puede escalonarse el proceso?
- ¿Dónde está el punto medio?
- Igualmente, deberá estudiarse el interés y rentabilidad de la implantación sistemática de módulos de captación y almacenamiento de imágenes en alta resolución en todos los centros, o la realización de campañas de reproducción, y el establecimiento de un reducido número de 'almacenes' que dispongan de estos, hoy por hoy, costosos equipos, manteniendo en los museos grabaciones en baja resolución para el manejo cotidiano, lo que limitará las inversiones necesarias.
- Cada una de las opciones comentadas tiene claras ventajas e inconvenientes.

Estructura de la información: tablas de control de terminología  
Tipos/soportes/formatos/sistemas técnicos documentales

Tipo de Documento		Soporte	Formato	Otros datos técnicos
Textual				
	Manuscrito	Papel Pergamino .....	Octavilla Cuartilla Folio Din A... ....	
	Impreso			
	Electrónico	Magnético - Cinta backup . DAT . DDS - Disco duro . Extraíble . No extraíble - Disco flexible 3 1/2" DD 3 1/2" HD 5 1/4" DD 5 1/4" HD Magnetoóptico 3 1/2" 5 1/4" Óptico - CD ROM - WORM	(Procesador) Word Perfect 5.1 Word 4.0 Wordstar 3.3 DBase III *.DBF Access 1.1. ....	

ABREVIATURAS SIGLARIO:

- DAT = Digital Audio Tape  
 DD = Double Density  
 HD = High Density  
 DDS = Data Digital System  
 CD-ROM = Compact Disk Read Only Memory  
 WORM = Write Once/Read Many  
 DBF = Data Base Files

Estructura de la información: tablas de control de terminología

Tipo de documento		Soporte	Formato	Otros datos técnicos
<b>Imagen fija</b>				
Daguerrotipo				
	Negativo Positivo	Cobre Papel/Otros		<Efectos> Coloreado Retoques Máscaras Virajes Otros
Calotipo				
	Negativo	Papel salino		
	Positivo	Papel/Otros		
Negativo colodión húmedo				
	Negativo Positivo	Vidrio Papel/Otros		
Ambrotipo				
	Negativo Positivo	Vidrio Papel/Otros		
Ferrotipo		Hierro		
Fotografía				<Imagen> Doble Múltiple Estereoscópica Otras <Emulsión> Infrarroja Ultravioleta Rayos X Holografía Otras <Efectos> Coloreado Retoques Máscaras Virajes Otros
	Negativo B/N	Nitrato celulosa Diacetato c. Poliéster Triacetato Vidrio	- 35 mm. - 4,5 x 6,5, cm. - 6 x 6 cm. - 6 x 7 cm. - 7 x 9 cm.	
	Negativo Color	Papel/cartón Otros	- 7,5 x 11 cm. - 9 x 12 cm. - 9 x 12,5 cm. - 10 x 15 cm.	
	Positivo B/N		- 13 x 18 cm. - 15 x 20 cm. - 18 x 24 cm.	
	Positivo Color		- 20 x 25 cm. - 24 x 30 cm. - 30 x 40 cm. - 50 x 60 cm. - Otros	
Microfilm				
	Rollo Cartucho Casete Tarjeta ventana Jacket Microficha Ultramicroficha Microficha actualizable	Acetato Poliéster	8 mm. 16 mm. 35 mm. 70 mm. 105 mm.	
			<Reducción> Indíquese factor	
			<Filmación> Simplex ....	



Estructura de la información: tablas de control de terminología

Dibujo				
	Acuarela	Papel		
	Aguada	- Papel de tina		
	Albayalde	- Papel continuo		
	Carboncillo	- Papel verjurado		
	Grafito	- Papel avitelado		
	Lápiz	- Papel japonés		
	- Clarión	- Papel seda		
	- Lápiz de color	- Papel vegetal		
	- Lápiz plomo	- Papel milimetrado		
	- Sanguina	- Papel agarbanzado		
	Pastel	Cartón		
	Tinta	Pergamino		
	- Tinta china	Vitela		
	- Tinta bistre			
	- Tinta de bugalla			
	- Tinta de sepia			
Estampa				
	Calcográfica	Papel de tina		
	Entalladura	Papel continuo		
	Xilográfica	Papel verjurado		
	Serigráfica	Papel avitelado		
	Fotgrabado	Papel de china		
	Fotolitográfica	Papel japonés		
	Offset	Papel seda		
	Electrográfica	Papel reporte		
Imagen digital				
		Magnético	(Formato archivo)	<Resolución>
		- Cinta backup	JPEG	
		DAT/DDS	BMP	
		- Disco duro	GIF	
		Extraíble/No extraíble	TIFF	
		- Disco flexible	PCX	
		3 1/2" DD	PIC	
		3 1/2" HD		
		5 1/4" DD		
		5 1/4" HD		
		Magnetoóptico		
		3 1/2"		
		5 1/4"		
		Óptico		
		CD-ROM/WORM		

## Estructura de la información: tablas de control de terminología

Tipo de documento		Soporte	Formato	Otros datos técnicos
<b>Imagen móvil</b>				
Química (Película)				
	Negativo B/N	Diacetato celulosa Nitrato celulosa Poliéster Triacetato celulosa	8 mm. Super 8mm. 16 mm. 35 mm.	<Imagen> Doble Múltiple Estereoscópica
	Negativo Color		70 mm. Otros	Otras <Emulsión> Infrarroja Ultravioleta Otras
	Positivo B/N			<Efectos> Coloreado
	Positivo Color			Retoques Máscaras Virajes Otros
Magnética (Video)				
	Blanco y Negro		1" ¾" U-matic ½" Betacam ½" Super VHS ½" BETA ½" VHS ½" 2000 Secam/NTSC Super 8 Videodisco	
Digital	Color	Magnético - Cinta backup . DAT . DDS - Disco duro . Extraíble . No extraíble 3 ½" DD 3 ½" HD 5 ¼" DD 5 ¼" HD Magnetoóptico 3 ½" 5 ¼" Óptico - CD-ROM - WORM	<Archivo> MPEG AVI	

Estructura de la información: tablas de control de terminología

Tipo de documento		Soporte	Formato	Otros datos técnicos
Sonido				
	Disco pizarra	Pizarra		
	Microsurco	Vinilo Otros	30 cm. 25 cm. 17 cm. Otros	<Velocidad> 8 rpm. 16 rpm. 33 rpm. 45 rpm. 78 rpm.  <Sonido> Monoaural Estereofónico Cuadrafónico
	Casete	Tipo I (Fe.) Tipo II (Cr.) Tipo III (Me.)		<Filtros> Dolbi A/B/C/S/SR DBX HXPro  <Sonido> Monoaural Estereofónico Cuadrafónico
	Bobina		1/8" 1/4" 1/2" 1" 1 1/2" 2"	<Velocidad> 1 7/8 ips. 3 3/4 ips. 7 1/2 ips. 15 ips. 30 ips. 70 ips.  <Filtros> Dolbi A/B/C/S/SR DBX HXPro  <Sonido> Monoaural Estereofónico Cuadrafónico
	Cilindro		2 3/4 x 4"	<Velocidad> 120 rpm. / 160 rpm.
	Digital	Magnético - Cinta backup . DAT/DDS - Disco duro . Extraible/No extraible - Disco flexible 3 1/2" DD/HD 5 1/4" DD/HD Magnetoópticos 3 1/2" 5 1/4"	<Archivos> WAV MID	
		Discos ópticos CD-ROM/WORM		<Grabación> AAD/ADD/DDD/CDC

Los cuadros esquemáticos anteriores están elaborados siguiendo la normativa internacional con objeto de normalizar-homologar no sólo las tablas de control de terminología, sino también –y dentro de la estructura de la información museística– la racionalización de los archivos y los criterios de clasificación-catalogación. Se ha tomado ya conciencia de la importancia de los Bancos de Imágenes en el museo, pero el proceso marcha con lentitud.

Generalmente no está contemplada esta partida en los presupuestos anuales. Si bien, ya podemos precisar que sí hay un estado de opinión favorable a su creación y aun cuando no se refleje con esta denominación en los trabajos a realizar.

De hecho se han comenzado a organizar stocks digitales de imágenes.

### III. 3.3.5. EL MUSEO: CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Con el título "El museo: centro de documentación" la Asociación Profesional de Museólogos de España dedicó una monografía a este tema en la revista que publica y que en su número 2 (1997) recoge las Actas de las II Jornadas de Museología celebradas en Madrid, del 12 al 14 de junio de 1996.

En las pp. 115-152, bajo el epígrafe de "La colección en imágenes del contacto al CD-ROM", se incluyen 3 trabajos, precedidos de una Introducción y epilogados por las conclusiones del consabido debate, que recogen una de las sesiones, moderada por María Antonia Herradón Figueroa, del Museo Nacional de Antropología (Madrid), con la intervención de Jaime Coll Conesa, del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" (Valencia), Ana Luisa Delclaux Bravo, del proyecto RAMA y José María Martínez Sánchez, del Grupo de tratamiento de Imágenes, E.T.S., Ingenieros de Telecomunicación de la Universidad Politécnica de Madrid.

En la "Introducción", M<sup>a</sup> Antonia HERRADÓN FIGUEROA, del Museo Nacional de Antropología, traza certeramente los antecedentes y situación del tema, estableciendo las dos categorías que se reconocen por la Comisión de Normalización ya mencionada, las reproducciones gráficas generadas desde la propia gestión de las colecciones y que se incluirán en la Documentación Gráfica de cada museo y las imágenes

con valor documental en sí mismas relacionadas con la temática del museo y que formarán parte de los Fondos Documentales.

Después de puntualizar algunos matices de imágenes en Documentación Gráfica, poniendo como ejemplo las placas de cristal como antiguas técnicas de reproducción, valora el concepto actual que de la imagen se tiene entre los peritos, que la otorgan una “indiscutible entidad propia”, reivindicando la responsabilidad de los profesionales del medio no sólo acerca del lugar que la imagen y su tratamiento fotográfico debe ocupar en los museos, “sino también en las numerosas cuestiones derivadas de las nuevas técnicas de reproducción de imágenes”.

Dando un paso adelante en el estudio de esta cuestión, la Sra. Herradón, consciente de las dificultades a recorrer para la adaptación de las imágenes digitales al servicio del usuario en el museo, espera que los ponentes aporten soluciones basadas en su propia experiencia. Nos ha parecido interesante para el objeto de este trabajo, que es el informar de los Bancos de Imágenes –en este caso referidos al museo como centro de documentación–, reproducir aspectos del informe del primer ponente sobre este apasionante tema, para que su experiencia pueda servirnos de ejemplo.

### III. 3.3.6. EL MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA

Jaume Coll, después de trazar algunos antecedentes del Museo Nacional de Cerámica valenciano, destacando a sus creadores, D. Manuel González Martí –director que fué de la Escuela de Cerámica de Manises– y su esposa D<sup>a</sup> Amelia Cuñat, y poniendo el énfasis en que estos donantes, paralelamente a la adquisición de piezas para la colección, iniciaron el acopio de abundante material fotográfico, no sólo de las cerámicas adquiridas, también de pintura o acontecimientos sociales de la época, hasta formar un archivo de imágenes fotográficas realmente importante.

El Museo se trasladó a su actual sede del Palacio de Dos Aguas en 1954. Desde entonces se han ido incrementando sus fondos gráficos, que podrían clasificarse en “históricos” y “sistemáticos”.

La sistematización se inicia a la muerte del fundador, en 1973, y una de las primeras tareas a las que se dedicó su director, D. Felipe Vicente Garín, fue impulsar la realización de un inventario fotográfico de las colecciones.

A partir de 1989 se inicia el proceso de documentación gráfica en diapositiva y se comienza a informatizar una base de datos denominada "Topográfico general". Se procede a iniciar documentación sobre papel color, para finalmente proceder a la manipulación de imágenes de formato digital mediante la utilización de medios informáticos.

Para la conservación sus fondos gráficos históricos contenidos en placas de cristal, desde 1987, se procedió a su recuperación, que en algunos casos fue imposible, por deficiente almacenaje.

Aunque se realizaron copias químicas sobre papel de unas 200, lo que conllevaba un cierto riesgo dada la fragilidad del soporte, se procedió a iniciar un proceso de digitalización, para lo que se utilizó un escáner plano con retroiluminación de la placa que se realiza mediante un simple proyector de luz incandescente de 60 W a una distancia de 50 cm, conscientes de que se podría mejorar el equipo con un presupuesto más elevado.

Este 'revelado digital' se realiza con un software convencional (Digital Darkroom y Photoshop). El Sr Coll valora este procedimiento sobre todo porque sin que la placa se deteriore determinados formatos de alta resolución permiten ampliar la imagen hasta hacer visible detalles no descifrados en la toma original.

Al descubrir cómo estas sofisticadas tecnologías se ponen al servicio de la cultura y no sólo del espionaje —con un poco de gracejo recordaremos al 007, Sr. Bond— se genera una cierta satisfacción, ya que se podría considerar a este museo como uno de los primeros en utilizar hace años estos procesos informatizados.

La información que aporta el Sr. Coll llega a valorar el problema del almacenamiento, pues las imágenes obtenidas de esta forma, a resolución de 300 x 300 ppp. y miles de grises pueden ocupar en B/N de 5 a 12 MB en un disco, con lo que sólo han utilizado la técnica para investigación, ya que dependiendo del uso de la imagen y partiendo de los comandos de los programas usados, se puede conservar una copia a

resolución de pantalla, reduciendo los requerimientos de espacio en disco.

Esta es la tecnología de la compresión, que hemos expuesto al hablar del problema del almacenamiento.

Y a estas imágenes de baja resolución para trabajos de investigación, se le han unido las de alta resolución para la conservación de imágenes de alta calidad, incorporando el formato Photo CD Kodak, que se pueden ya imprimir con buena calidad.

Está garantizada la conservación de este material al menos durante 50 años, lo que se ha considerado de una gran rentabilidad.

Se describe a continuación el proceso que se sigue para llegar a consultar la imagen seleccionada, que consiste simplemente en instalar el CD en uno de los tres equipos con lector que posee el museo.

En cuanto a la fotografía sistemática, en la década de los 70 las fotos se archivaban en carpetas, ubicándola en la sala correspondiente. A partir de 1989 se inició su informatización y en tres años se catalogaron unos 17.000 objetos, con un 90% en perfecto registro informático. Aún falta emprender en su totalidad el traspaso de estas imágenes al CD-ROM mediante tecnología similar a la anterior. Es consciente el Sr. Coll que estos sistemas podrían perfeccionarse con una mayor potencia en su ordenador, con un escáner de más alta resolución y con una impresora láser industrial, amén de disponer de los recursos humanos suficientes. Y aunque el CD-ROM le parece sugestivo. Es consciente de que la solución para grandes Bancos de Imágenes "está en los sistemas Array de discos, cadenas de discos duros de alta velocidad, o en los discos ópticos que prometen mayor velocidad y duración". Y más aún, se propone la creación del espacio tridimensional a base de imágenes virtuales a partir de múltiples tomas bidimensionales, como el sistema Quick Time VR. Ello, perfeccionado en un futuro, va a permitir manipular una pieza escogida de cerámica para ver todos los laterales del objeto, como si estuviera girando suspendido del espacio. Y en espera de más presupuesto para su museo y del desarrollo de las tecnologías considera el Sr. Coll que sería más conveniente el disponer de Bancos de Imágenes de buena resolución en sistemas estables de almacenamiento, de los que se podría, llegado el caso, adquirir imágenes a baja resolución.

### III. 3.3.7. EL PROYECTO "RAMA"

El proyecto RAMA (50), patrocinado por el programa RACE de la Comisión Europea, debe su existencia al trabajo realizado en un proyecto también europeo anterior: La Red Europea de Museos. Un paso más en la pretendida globalización europea ahora dirigida a uno de los aspectos más atractivos de la cultura universal: el acopio de colecciones artísticas, organizadas temáticamente, y exhibidas en lugares seleccionados con criterios estéticos y prácticos. El Museo Arqueológico Nacional de España ha sido seleccionado para formar parte de este proyecto en el que lleva trabajando los últimos años. El trabajo de digitalización de imágenes ha corroborado la importancia de la imagen digital en el museo para su utilización por el investigador y como elemento de trabajo interno del propio museo, como instrumento esencial para la difusión de sus fondos.

El proyecto comenzó en diciembre de 1991, con una duración de cuatro años. El objetivo principal era el desarrollo de una aplicación multimedia que permitiese el acceso a las colecciones de los museos a través de una red de telecomunicaciones en banda ancha. De los siete museos seleccionados destacan de las distintas disciplinas, el arte, la arqueología y la etnología. Se atendió prioritariamente al proceso que denominaron "tele-investigación", servicio dirigido a los estudiosos y al personal de otros museos. Para ello se creó un interfaz común que, de forma transparente y uniforme, enlazaría cada museo independientemente del tipo de base de datos que cada cual tuviera.

En cuanto a su estructura, el sistema RAMA se desdobra en sesiones y búsquedas. Mediante un código personal cada usuario accede a todas aquellas sesiones en las que haya trabajado previamente y cada sesión guarda todas las búsquedas realizadas. El sistema de búsquedas puede ser simplificado y mediante operador. La consulta de los resultados de la búsqueda se puede efectuar bien visualizando solamente las imágenes de las piezas o una ficha resumida de cada una de ellas acompañada de una imagen reducida. A partir de aquí se puede acceder a la ficha completa de cada pieza y a toda la secuencia de imágenes relacionadas con el objeto. También se pueden realizar zooms, ajustar brillo y contraste y aumentar el tamaño de la imagen hasta la ocupación total de la pantalla. Como proyecto multilingüe, se puede elegir el idioma en que se quiera trabajar.



Con relación al proceso de digitalización de las imágenes se estableció en primer lugar la elección del formato y se aceptó con unanimidad trabajar con la resolución necesaria para obtener una consulta en pantalla de calidad suficiente para apreciar los más mínimos detalles de la imagen. De las diversas técnicas para la captura de una imagen en el ordenador, se eligió, después de un minucioso estudio, trabajar con dos tamaños que se almacenarían en dos formatos, el BMP, para la imagen pequeña y el JPEG, para la grande (51). En el Museo Arqueológico español se utilizó el software Adobe Photoshop y un escáner de mesa con módulo para diapositivas. Comprimidas las imágenes en formato JPEG para su almacenamiento más aprovechable, se envían a la base de datos. Antes de esta compresión el material digitalizado se ha guardado en discos ópticos regrabables. De esta forma estas imágenes en soporte digital podrán ser empleadas en cualquier otro proyecto multimedia y en su utilización por el departamento de fotografía, para organizar la base de datos del archivo fotográfico.

La evaluación de este proyecto se ha llevado a cabo con diversas pruebas experimentales, con resultado plenamente satisfactorios. Tal ha sido el éxito que hay un proyecto para crear una asociación entre todos los museos y empresas participantes (MUSEA), con la finalidad de mantener operativa la red. Más aún si se piensa su inclusión en Internet. En nuestro país este tema ha suscitado tanto interés que ya se ha suscrito un acuerdo entre Telefónica y el Ministerio de Educación y Cultura, para la digitalización de los fondos de los Museos Estatales. Para las autoridades de este Ministerio resultan evidentes las posibilidades de la digitalización de imágenes tanto para la difusión de los fondos museísticos como para la educación y la investigación. Como complemento a la visita de un museo la utilización de pantallas debidamente planificadas —ya se viene haciendo hace mucho tiempo en la exposiciones— puede complementar la información sobre los fondos expuestos y también sobre aquellos que por falta de espacio no se pueden admirar en las salas.

Finaliza la ponente su disertación con la siguientes palabras.

“Igualmente, la imagen digital, que en un futuro no muy lejano será el soporte fotográfico habitual de los departamentos de fotografía de los museos, simplificará el almacenamiento y ordenación del mismo. Con el desarrollo y perfeccionamiento de las técnicas de digitalización y compresión de imágenes, la venta de éstas en soporte digital, para la

edición de catálogos y otras publicaciones se convertirá en una práctica común. Hoy por hoy la digitalización de imágenes con fines editoriales sólo se puede plantear cuando se trata de un número reducido de fondos, debido a la gran capacidad de memoria necesaria para su almacenamiento, lo que supone realizar una inversión considerable en equipamientos”.

### III. 3.3.8. INTRODUCCIÓN A LAS IMÁGENES DIGITALES: CREACIÓN Y UTILIZACIÓN

José María Martínez Sánchez, del Grupo de Tratamiento de Imágenes, E.T.S., de la Universidad Politécnica de Madrid, hizo una comunicación en esta ponencia con un tratamiento didáctico sobre todos los aspectos relacionado con la imagen digital, recordando, desde el punto de vista físico-matemático, que “una imagen se define como una función bidimensional de intensidad de luz”. Esta comunicación resulta imprescindible para los profesionales interesados en este tema, pues no siempre se encuentra la claridad de exposición con la brevedad.

En 11 páginas está descrito todo el proceso de la digitalización de imágenes en un proceso creativo técnico y estético completo. Además, el Sr. Martínez Sánchez aborda uno de los aspectos cruciales en este proceso: el derecho de autor. Con relación al copyright, siendo este uno de los aspectos de mayor complejidad, lo comentaremos en el apartado de “Legislación”.

### III. 3.3.9. DEBATE Y CONCLUSIONES

Después de resumir los principales puntos de las comunicaciones presentadas la moderadora María Antonia Herradón, presentó la siguientes conclusiones, que transcribimos a continuación en el interés de que, a pesar de que han transcurrido tres años desde su redacción, la mayor parte de sus postulados, son de actualidad:

- 1.-Se ha constatado la existencia de una variedad considerable de imágenes en los archivos documentales de los museos, cada una de las cuales nos plantea unos problemas muy concretos de conservación, de recuperación y de utilización.
- 2.-Es un hecho real el interés que despiertan entre los profesionales las posibilidades de todo tipo que ofrece la imagen digital.

- 3.- No obstante, se manifiesta una preocupación por los costes, especialmente económicos, que genera este proceso de digitalización, de ahí que en ocasiones se adopten soluciones de carácter parcial, siempre teniendo en cuenta la rentabilidad real de las imágenes.
- 4.- Se advierte en el museo una presencia cada vez mayor de las imágenes digitales, hecho determinado tanto por necesidades puramente operativas en el marco interno de la institución como de cara a la difusión del contenido específico de cada uno de los centros entre público en general e investigadores.
- 5.- Parece claro que, con la infraestructura técnica y de personal que poseen en la actualidad la mayor parte de los museos españoles, a corto plazo sólo podrán llevarse a cabo proyectos muy puntuales de digitalización.
- 6.- No parece posible, por tanto, abandonar definitivamente la utilización de medios químicos de reproducción de las colecciones.
- 7.- En un futuro inmediato parece probable, sin embargo, que los costes económicos de los medios técnicos necesarios para la digitalización de imágenes (video digital, escáner, etc.) disminuyan, lo que hará posible prescindir de las imágenes químicas.

### III. 3.3.10. LEONARDO DA VINCI EN IMÁGENES

Posiblemente haya sido el magnate de la informática Bill Gates el iniciador del rescate de la ingente obra de Leonardo da Vinci —se informa de ello más adelante— que ha inducido a las autoridades del Museo italiano de la Ciencia y la Tecnología y al Instituto Politécnico de Milán a desarrollar uno de sus proyectos más ambiciosos para dar a conocer en su totalidad la original creación de este polifacético genio del Renacimiento italiano.

Cuando Bill Gates tuvo noticia cierta de ser el hombre más rico del mundo —que todavía lo es—, prometió destinar una parte significativa de sus ganancias a la creación de un gran Banco de Imágenes para libre disfrute de los usuarios y comenzó rescatando en costosa subasta uno de los más apreciados códices del mercado: el que contiene el 'Tratado del Agua', de Leonardo da Vinci.

Un salvapantallas con las máquinas e ingenios de Leonardo, que se ponen en movimiento en cuanto el ordenador lleva cierto tiempo en estado de pausa, contribuye hoy a la general ensoñación de que estamos

dentro del proceso creativo de un nuevo Renacimiento. Los grandes mitos –sobre todo los que tienen rica plasmación visual– van a ser conocidos masivamente hasta en el último rincón del mundo: allí donde alcance a existir un ordenador conectado.

### III. 3.3.11. EL MUSEO DE LEONARDO

Se trata de un ambicioso proyecto italiano de realidad virtual en la Red de Internet, que para dar a conocer en todas sus dimensiones la obra del genial Leonardo, va a tener dificultades por limitaciones de la técnica, que aun siendo casi exhaustiva, en este caso se podría quedar corta. Y también por problemas de presupuesto, pues el acceso a este museo virtual supone un desembolso importante para el usuario.

Pintor y diseñador, estratega militar y hombre de acción, inventor, poeta y filósofo, el talento de Leonardo da Vinci abarcaba las principales artes de su época y ahondaba en proyectos futuristas que tardarían siglos en hacerse realidad, anticipándose a su tiempo.

No es de extrañar que en Italia le dediquen todo tipo de museos y exposiciones. Se ha presentado la restauración de su ‘Cena’ a la crítica especializada y al público; como siempre en casos parecidos, acompañada de polémica por los años empleados en esta nada fácil tarea.

Es el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología italiano uno de los que con más originalidad presenta a los visitantes la posibilidad de observar las máquinas ideadas por Leonardo. Los artefactos, reproducciones exactas sacadas de los planos de Da Vinci, están normalmente inmóviles, protegidos tras gruesas mamparas de cristal irrompible.

Dar movimiento a estos artefactos es el desafío del Instituto Politécnico de Milán, que pretende acercar esta obra, inquietante y sugestiva, a los internautas de todo el mundo y para ello ha desarrollado uno de los proyectos más ambiciosos relacionados con la realidad virtual de Internet: el ‘Proyecto Virtual Leonardo’. Este sitio web es una reproducción en tres dimensiones de la exposición permanente del mundo real. Teóricamente, la idea es excelente, por varios motivos. Para empezar, en el equivalente virtual del museo, los internautas

pueden acercarse a las máquinas desde cualquier ángulo y accionarlas, ponerlas en funcionamiento para comprobar cómo trabajan.

Por supuesto, sin necesidad de moverse del lugar desde el que conectan con la red. Un desplazamiento a Italia supondría una segunda acción real para conocer todo lo relacionado con el genio de Leonardo. A través de la Red, desde cualquier punto del planeta, estos digitales Bancos de Imágenes contribuyen a crear un museo verdaderamente universal. Además, el proyecto tiene la intención de ser muy didáctico, con abundante información proporcionada por un cicerone virtual, un guía que va respondiendo a las preguntas de los visitantes, que pueden también conversar en tiempo real entre ellos, interactuando de forma muy similar a como lo harían si estuvieran allí en carne y hueso.

La sensación es más evidente porque los internautas que se introduzcan en este peculiar museo serán representados por figuras tridimensionales con forma humana; formas que se conocen como 'avatares'. Estos muñecos se desplazan por las salas y contribuyen a aumentar el realismo de la experiencia hasta el punto de que el responsable del proyecto, Timoteo Barbieri, declaraba al periódico The New York Times que, tras pasar varias horas navegando por el lugar, su sensación más extraña era la de tener que subir y bajar escaleras, ya que <normalmente voy volando>. Hecho un 'avatar'.

Sin embargo, toda la genialidad de este proyecto choca con la cruda realidad. Sus objetivos son tan ambiciosos y requieren tal despliegue de tecnología, que resulta difícil que alguien logre efectivamente visitar las salas de este museo. En primer lugar, es necesario contar con un navegador de ultimísima generación. Netscape Navigator 4.5 o superior. Además, se requiere instalar un emulador de Java (Máquina Virtual de Java, versión 2.1 en los Mackintosh). También hace falta un programa para navegar por mundos virtuales, concretamente el Cosmo Player.

Descargar e instalar todos estos programas lleva un período considerable de tiempo y no es fácil estar seguro de que todo esté funcionando correctamente. Puede ocurrir que, tras montar todo esto en su ordenador, siga sin poder visitar las máquinas de Leonardo. En bastantes casos el navegador no soporta la sobrecarga del esfuerzo y 'se cuelga'. O simplemente, no reconoce que allí esté pasando nada, y lo

que debería ser un mundo virtual se queda en un montón de letras y símbolos sin sentido.

Y es que las posibilidades de la realidad virtual son fascinantes, pero requieren gran potencia de los equipos para mover los miles de polígonos que forman cada imagen. Y una tecnología que, por lo visto, todavía no acaba de estar a punto del todo. El proyecto Virtual Leonardo está en: <http://webtalk.elet.polimi.it/museo-1.html>

### III. 3.3.12. COLECCIONES

El coleccionista suele proceder de clases acomodadas. Si bien es cierto que coleccionista puede ser cualquiera con apetencias a adquirir y guardar objetos de todo tipo, no forzosamente obras de arte de elevado precio. La idiosincrasia del que adquiere cosas con las que formar una colección alcanza ilimitadas perspectivas, pues aunque aquí estemos tratando con el aspecto cultural icónico de colecciones de Bancos de Imágenes, en la práctica resulta sorprendente constatar la afición —a veces desmedida— para reunir objetos absolutamente dispares y peculiares; incluso puede llegar a rozar aspectos patológicos de la personalidad.

Hay un librito que con simpatía y gracejo, desmenuza perfiles sociológicos hacia la capacidad del profesional en el puesto de trabajo. *El principio de Peter* (52) trata del 'nivel de incompetencia' y del individuo que creyéndose en su profesión el mejor, sin practicar la autocrítica, alcanza sin saberlo, no su máxima competencia, sino —y para desgracia de su jefe o patrono— su máximo nivel de 'incompetencia'. En ese librito se exponen también determinadas actitudes que pueden considerarse precedentes de un coleccionismo desfasado de sus buenas intenciones. Trata la figura del *papirómano*, que guarda todo papel que cae en sus manos y en la de sus más cercanos compañeros de trabajo y familiares. Claro está que existe la visión contraria, que considera al coleccionista como una persona sensible hacia aquello que guarda celosamente, con mimo y cariño, que sería clasificado como amante de sus aficiones. Lo que en ocasiones da lugar a problemas con la valoración del patrimonio ante la Hacienda pública. Sabemos de un coleccionista de crucifijos y sellos de pan y queso, que los guarda celosamente, al abrigo de que una inspección

tributaria le ocasione quebranto en su bolsillo, pues no constan esas colecciones en su declaración fiscal.

No nos olvidamos del coleccionista profesional sin escrúpulos, que hace negocios pingües con la venta y reventa de objetos de arte. De este tipo de especulaciones viven las casas de subastas. Recientemente se ha abierto una investigación a algunas de estas empresas de prestigio internacional, considerando sobrepuestos en algunas de sus tasaciones, con relación al racional mercado de la oferta y la demanda. Cuando no se certifican como auténticas obras que son falsificaciones. Y no todo es especulación, pues en el terreno de la patología está a veces el episodio del robo de una importante pintura, de la cual nunca más se supo, presuntamente en manos de un loco millonario. Aún están sin verificar en toda su dimensión las rapiñas que los nazis realizaron con las colecciones de los judíos durante la 2ª Guerra Mundial y el desconocido paradero posterior de muchas de esas obras de arte. Otras veces, el silencio oculta datos que no estaría de más conocer, pues una vez más nos preguntamos: ¿cómo llegó la impresionante reja de la catedral de Valladolid al Metropolitan de Nueva York?

Finalmente, hay que recordar que muchas de estas colecciones, donadas por sus dueños a instituciones de carácter público o privado, han sido el origen de importantes museos. Colecciones reales fueron la base del Museo del Prado, así como de la Biblioteca Nacional o de la riqueza suntuaria del Patrimonio Nacional.

Vamos, brevemente, a considerar unas fuentes de Bancos de Imágenes artísticas, no por su origen funcional y sí por la calidad de su confección, pues se trata del sello de correos y de la moneda, como instrumento de intercambio y adquisición de bienes.

### III.3.3.12.1. EL SELLO POSTAL

La filatelia no sólo es coleccionismo, también forma parte de una bien organizada especulación. Tan peculiar es la práctica de este acaparamiento que hay que distinguir entre el filatélico aficionado y el profesional. Y aún más, entre el aficionado erudito y el advenedizo. Los sellos de correos constituyeron a partir de la segunda mitad del siglo XIX el primer mensaje icónico a nivel mundial. La reproducción en estos pequeños formatos de obras de arte —arquitectura, escultura,

pintura y posteriormente fotografía— alcanzó tal calidad que empezaron a encargarse ex-profeso originales con destino al envío postal. Y algún inteligente hombre de negocios atisbó, ante una especulación en ciernes, que sería muy interesante imprimir ciclos temáticos. Todos los lugares, ciudades, arte, hombres ilustres en tal o cual profesión, etc. se fueron publicando, hasta llegar al momento actual, que fascina a los coleccionistas ante un posible hallazgo de un ejemplar del ‘sello único perdido’. Museos que guardan entre sus tesoros colecciones filatélicas hay por doquier. En Madrid, el poco conocido Museo de Correos y Telecomunicaciones.

Visitar el mercadillo dominical de la Plaza Mayor de Madrid, en cuyos alrededores están situados los comercios dedicados a esta especialidad, es un placer para el coleccionista buscador de tesoros filatélicos por descubrir. La numerosa edición de catálogos especializados, orientadores sobre ejemplares y precios, da idea del volumen de negocio que se mueve sobre el sello.

Aprovechamos para recordar que en Madrid tenemos un Museo Postal y Telegráfico, digno de ser visitado, y no sólo por los coleccionistas.

### III.3.3.12.2. LA MONEDA

Al igual que la filatelia, la numismática ha originado y origina una atracción sin igual. Y no trataremos sólo de la moneda en su aspecto icónico tridimensional, también el billete tiene aquí su rango. Sin embargo es la moneda antigua la que ejerce tal fascinación al coleccionista, que se han llegado a pagar cantidades fabulosas por algunos ejemplares únicos, al igual que ocurre con los sellos. Si bien es cierto que no son sólo los anticuarios los depositarios de las piezas de valor. Hay ya una legislación para preservar el patrimonio artístico, que prevé sanciones importantes a los ‘cazadores de tesoros’ furtivos, que con los más sofisticados detectores de metales merodean en busca de tesoros. Y aquí juega un papel importante la casualidad. En el Museo de la Ciudad de la capital alavesa hay una sección de carácter excepcional dedicada a una colección numismática, compuesta por monedas antiguas de las épocas romana, árabe y posteriores. Allí se explica su procedencia. Al constituirse Vitoria capital del Gobierno Autónomo del país vasco, se echó de menos la falta de un aeropuerto. Expropiados los terrenos, se comenzaron las obras de allanamiento,



procediendo a derribar algunas viejas casas de labranza. Un domingo, una familia paseaba por aquellos lugares y un chaval vió que algo brillaba en el suelo. Una vieja vasija de barro rota, alumbraba unas monedas. Llamó a su padre y ahí estaba ese tesoro numismático del que se enorgullece el patrimonio artístico vasco.

Importantes museos del mundo se dedican con carácter monográfico a la Moneda. El de Madrid es modélico, aunque no podemos desdeñar las colecciones que se exhiben en otros museos, como el expuesto anteriormente, y las colecciones consideradas de interés arqueológico custodiadas en los museos especializados, tal es el caso del Museo Nacional de Arte Islámico, en Granada o el Romano, de Mérida. Legiones de visitantes viajan a Bogotá y a San José de Costa Rica, para conocer los excepcionales museos del 'Oro', que generalmente –como en el caso del de Costa Rica– se complementan con el de la Moneda impresa.

### III. 3.3.13. EXPOSICIONES

Tanto en medios públicos como en privados, la exposición es el vehículo más inmediato para atraer la atención del público especializado, puesto que en muchos casos se da por descontado que habrá también un gran sector de visitantes cuya cultura media no estará a la altura de la comprensión total de los objetos expuestos. Aunque la estimulación de la curiosidad hacia determinadas materias hará que ese espectador medio con el tiempo se convierta en un especialista ávido de ampliar sus conocimientos y experiencias. En definitiva un futuro cliente, de cuya capacidad adquisitiva se pueda esperar la compra del arte exhibido en una muestra comercial. Aquí se puede ir generando el coleccionista.

#### III.3.3.13.1. LA EXPOSICIÓN COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

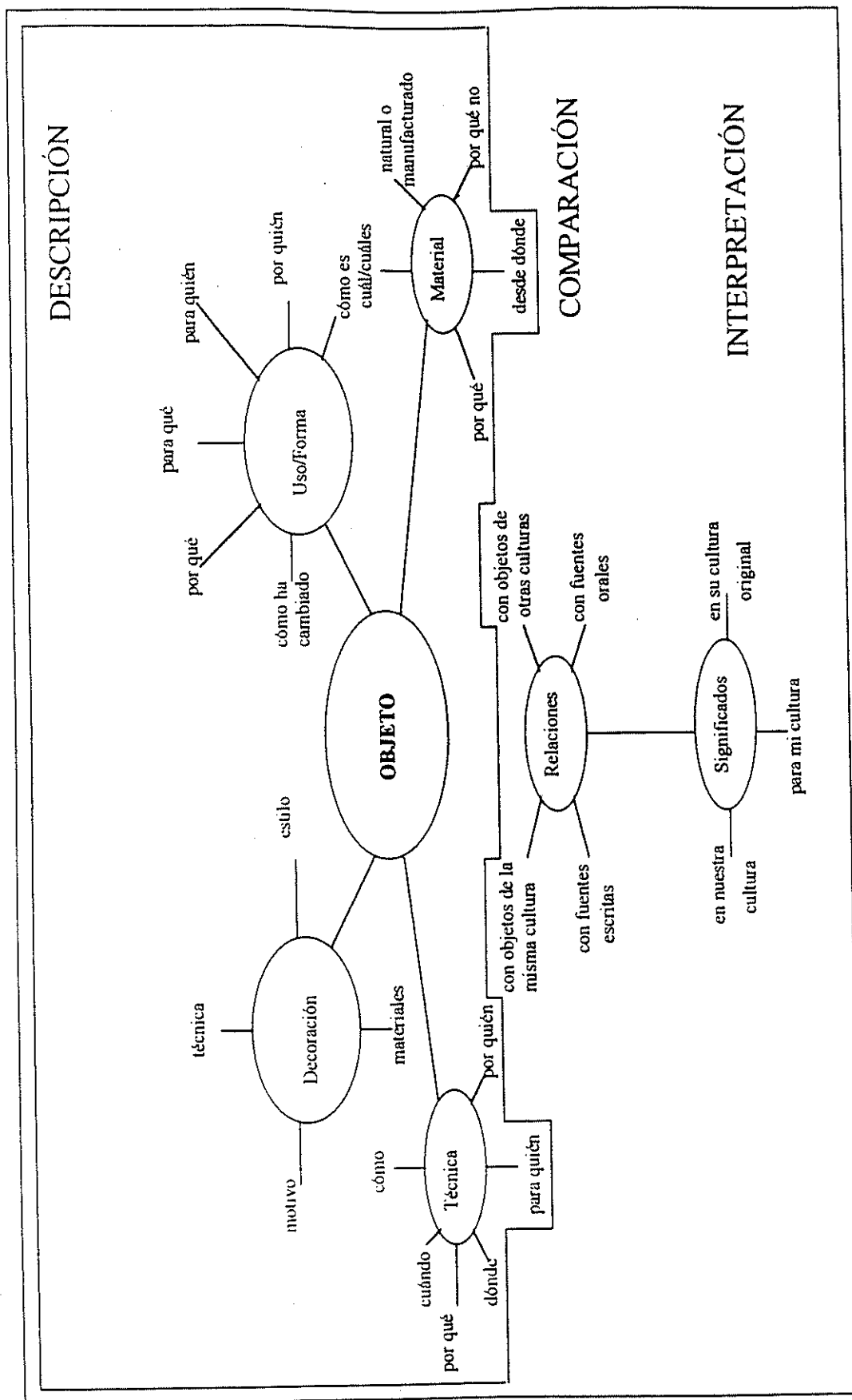
La doctora García Blanco ha publicado su tesis sobre "La exposición como medio de comunicación" (53). De todos los estudios que se han realizado sobre la exposición, entendida en el término de una muestra de obras de arte u objetos peculiares que se *exponen* al público para su deleite, conocimiento y posible adquisición de lo expuesto –es el caso de las galerías de arte comerciales y las salas de subastas–, creemos que

es el más completo en el panorama bibliográfico de nuestro país. Es imprescindible su lectura para los que nos dedicamos a la teoría y práctica de la *iconicidad*. Todo lo que nos ayude a reflexionar sobre sus definiciones y clasificaciones, recibe nuestro sincero agradecimiento.

La doctora García Blanco toma el objeto en su mano para desmenuzarlo y analizarlo hasta sus últimas consecuencias, considerando que el museo y una de sus armas fundamentales —la exposición— giran alrededor de su leitmotiv, el objeto. Una vez más recurrimos al diccionario de la Academia, porque esta palabra suele ser denostada por el uso diario que la emplea peyorativamente, casi despreciativamente. Las cinco primeras acepciones de su definición académica son reveladoras del amplio sentido de este término, aplicado con todo rigor lexicográfico en este trabajo (54). Reconoce la autora que "los *objetos* constituyen una de las razones de ser de la exposición" (ver Introducción, p.5). Y añade que "la valoración del objeto funciona como punto de partida de su propia exposición". Elabora un estudio del *lenguaje de los objetos* con el que los clasifica y define, a través de su análisis semiótico, entrando de lleno inmediatamente en las relaciones museo-exposición. El museo como instrumento de divulgación artística, cultural o científica, se vale de uno de sus medios más importantes, la exposición, que divulga el conocimiento de sus fondos, que los comunica al público y que hoy por hoy debería de integrar al visitante en la tecnología de la interactividad.

Cuando analicemos los perfiles profesionales de un equipo componente del Departamento de Bancos de Imágenes, volveremos a citar a la doctora García Blanco, que dedica a los profesionales con trazo certero una atención justa y medida, porque sin un buen funcionamiento del equipo emisor o productor, no sería posible llegar a buen fin. Y el conocimiento por parte de estos profesionales de las nuevas tecnologías resulta ya imprescindible. Naturalmente, hay exposiciones muy simples en su elaboración y contenido, a las que no hace falta aplicarles medios técnicos sofisticados, pero hoy por hoy, el éxito de la macro-exposición es por partida doble el empleo de los métodos tradicionales acompañado no sólo por el audiovisual convencional, sino también por la profundización en los sistemas interactivos de nuevo cuño. Es ahí donde los Bancos de Imágenes toman una nueva dimensión.

Mostramos el diagrama que analiza el proceso de investigación a partir de los objetos:



Fuente: "La exposición como medio de comunicación" (*La interpretación científica codifica el lenguaje de los objetos*)  
 1. Diagrama del proceso de investigación a partir de los objetos y para demostrar una hipótesis.

### III. 3.4. VIDEOTECAS: Imagen móvil

Como arquetipo de una videoteca –término creado para denominar el archivo de las cintas de video generalmente empleadas para la producción de programas de TV, sistema que gradualmente fué sustituyendo la técnica filmada ahorrando el engorroso proceso del laboratorio– hemos escogido la más importante de nuestro país, la del servicio público RTVE.

Ciertamente, se debe hacer la distinción entre una videoteca de estas características y la de cualquier empresa privada, pero en este caso y durante la etapa del monopolio de TVE, los fondos del Ente son de una importancia excepcional, pues custodian imágenes únicas de la reciente historia de nuestro país y estos bancos de imágenes forman parte del patrimonio icónico nacional.

#### III. 3.4.1. TELEVISIONES: R T V E

La complejidad de este artículo dedicado a la trayectoria documental y archivística de la televisión estatal española, –puesto que la denominación de "pública" se emplea también para las autonómicas–, nos ha hecho considerar la confección de un Índice propio que por la extensión del documento hemos decidido que figure al comienzo del mismo.

Por la misma razón, no emplearemos la clasificación decimal que correspondería al apartado "III. 3.4.1. RTVE", pues sería farragosa su utilización.

Excepcionalmente utilizaremos el nº '1' desde su inicio y será a partir del mismo con el que desarrollaremos la clasificación de todo el documento.

## ÍNDICE

	Págs.
1. La problemática audiovisual en Documentación y Archivos	179
2. El caso de TVE	179
2.1. Introducción	179
2.2. Comienzos y trayectoria	181
2.3. Modernización	185
2.4. Organización del personal	187
2.4.1. Ordenanzas Laborales	187
2.4.2. Situación actual	189
2.5. Gestión de la Documentación	192
2.5.1. Ficheros manuales	192
2.5.2. Informatización de la gestión documental	194
2.5.3. El actual Centro de Documentación de RTVE	195
2.5.4. Tratamiento documental	200
2.5.4.1. Formato	200
2.5.4.2. Clases de Análisis	210
2.6. El archivo del Centro de Documentación de RTVE	211
2.6.1. Instalaciones y organización	211
2.6.1.1. Torrespaña	212
2.6.1.2. Prado del Rey	213
2.6.1.3. Arganda	217
2.6.2. Estructura de la Base de Datos	219
2.6.3. Catálogos	226
2.6.3.1. Catálogo Orquesta Sinfónica y Coros RTVE	226
2.6.3.2. Análisis	227
2.6.4. Modelos de Tratamiento Documental	231
2.6.5. La documentación audiovisual en Programas Informativos	231
2.6.5.1. Medios técnicos	232
2.6.5.2. Soporte computerizado	232
2.6.5.3. Técnicas documentales	233
2.6.6. La actual Base de Datos	235
2.6.6.1. Telediarios	238
3. Las nuevas tecnologías	242
DOCUMENTO:	244
4. El proyecto Hypermedia	244
4.1. Índice del documento	247
4.2. Selección	248
4.2.1. Secuencias de test	248
4.2.2. Estrategia de análisis del video	249
4.3. Apéndice A: TVE	250
4.3.1. Síntesis	250
4.3.2. Propósito	250
4.3.3. El Archivo de TVE	252
4.3.4. Análisis cuantitativo	254
4.3.5. Criterios de selección. Alternativa	255
4.3.6. Estructura de la producción en RTVE	258
4.3.7. Selección del material, conclusiones	260
4.3.8. Metadata	261
4.3.8.1 Descripción del Metadata	262

## 1. La problemática audiovisual en Documentación y Archivos

Como cuestión previa conviene resaltar la enorme complejidad de las empresas audiovisuales de Producción de Programas en el campo de la televisión, para confeccionar sus catálogos de fondos de imágenes, estructuradas éstas en programas de diverso contenido y diferenciadas de las pertenecientes a los Servicios Informativos. En Europa los Servicios Públicos de televisión han contado con sus propios sistemas de financiación, siendo uno de ellos, lógicamente, la venta de programas de producción propia, más que la atención a una racional explotación del inmenso banco de imágenes que poseen, como fuente también importante de sus ingresos. Han confeccionado catálogos de sus producciones, de cuyos títulos, materias y descripciones se deducen los contenidos. No tienen clientela para los bancos de imágenes, tal como se concibe en las empresas que han planificado su gestión, con un criterio de explotación estrictamente comercial.

El caso de Televisión Española, con sus cuarenta años a cuestas de productora de imágenes es digno de estudio. Caso aplicable también, por supuesto, a una variopinta fauna de organismos y empresas públicas que tocan de cerca asimismo el universo icónico.

## 2. El caso de TELEVISIÓN ESPAÑOLA

### 2.1. Introducción

Los programas, noticiarios de actualidad, reportajes, etc, producidos y conservados por TVE han pasado por diferentes estadios, en cuanto a los procesos de catalogación, archivo y almacenamiento. Naturalmente, es necesario precisar que estos estadios han tenido mucho que ver con el desarrollo tecnológico de la creación de los sistemas informáticos de lo que hoy llamamos bases de datos. Y también con la particular andadura de lo que hoy es RTVE, con una estructura que responde al Estatuto Jurídico consensuado en las Cortes democráticas de 1980 (55). Conocer la trayectoria en esta materia del actual Ente Público desde su creación hasta hoy, va a resultar

interesante para los que estamos investigando sobre el penoso e intrincado camino de los *Bancos de Imágenes*.

Desde el punto de vista organizativo, y desde su nacimiento, Televisión Española ha ido sufriendo una serie de mimetismos —el del control político primordialmente, y la clara influencia de los esquemas de funcionamiento de algunas televisiones europeas—, que los directivos del Ente han ido reflejando en las disposiciones reguladoras de las sucesivas etapas por las que ha pasado TVE.

Hay que recordar que mucho antes de que en España se pudiera ver la televisión, las cortes republicanas legislaron, mediante la Ley de Radiodifusión de 26 de junio de 1934 y el Reglamento de su aplicación promulgado en el Decreto de 22 de noviembre de 1935, la responsabilidad del Estado en régimen de monopolio de la gestión y explotación de la radiodifusión por imágenes. Años antes, en 1929, mediante un Real Decreto de 26 de julio, se creaba un Servicio Nacional de Radiodifusión.

Para conocer más detalladamente la prehistoria de la televisión en nuestro país recomendamos la lectura del trabajo del investigador Francisco Javier Ruiz del Olmo, titulado “Orígenes de la Televisión en España” (56).

Acabadas la guerra civil española y la segunda contienda mundial, tras el rápido desarrollo de la televisión europea de posguerra, el Gobierno franquista encauzó a través de la adicta y controlada Radio Nacional de España (cuya primera emisora se instala el 19 de enero de 1937 en Salamanca) las investigaciones referentes al campo audiovisual, (el 27 de julio de 1945 se crea la Dirección General de Radiodifusión, encuadrada en el Ministerio de Educación Nacional). El 10 de junio de 1948, en la Feria de Muestras de Barcelona, por primera vez se contempla en España un programa de televisión: la interpretación del ‘Aria de la Locura’, de la ópera “Lucia de Lammemoor”, de Donizetti.

Al crearse en 1951 el Ministerio de Información y Turismo, una de sus Direcciones Generales es la de Radiodifusión, a la que se le encomienda organizar la televisión como actividad independiente de la radiofónica (57). Después de la creación de ese Ministerio, el Ministro del ramo, Gabriel Arias Salgado, inaugura la primera emisora experimental de TVE, instalada en el nº 77 del madrileño Paseo de la

Habana. El 28 de octubre de 1956 comienza la programación regular de emisiones de televisión. En la fecha de inauguración del servicio existían en España alrededor de 3.000 receptores para una programación de tres horas diarias, que al año siguiente se aumentaron a cinco. Claro que, durante los dos primeros años, solamente se veía la señal en la capital de España. Barcelona y otras zonas castellanas fueron privilegiadas después. Cuatro años más tarde llegó la señal al Cantábrico y a la Andalucía septentrional, seis después a Levante, Galicia, Baleares y Granada, ocho a las islas Canarias y diez para completar la red primaria de instalaciones transmisoras por microondas sobre las que se pudiera apoyar un millar de reemisores y un número de instalaciones secundarias considerado necesario para alcanzar la casi totalidad de la población española. En 1957 la primitiva Dirección General de Radiodifusión integra los servicios de TVE.

Resulta significativo que después del espaldarazo que la visita del Presidente Eisenhower supuso para el régimen franquista, en 1958, —imágenes de cuyo acontecimiento fueron servidas a Europa—, sólo un año más tarde Televisión Española ingresa en Eurovisión, organismo que a través de aquellos años va influyendo por reflexión en algunos de los departamentos de dirección de TVE.

El 18 de julio de 1964, el Jefe del Estado inaugura el Centro de Producción de Programas de Prado del Rey. Al año siguiente se inicia la instalación de un Segundo Programa (UHF), que emitirá primero en Madrid y luego en Barcelona (1966), con una programación de tres horas diarias.

## 2.2. Comienzos y trayectoria

En esta primera época, 1956-1961, las únicas posibilidades reales de conservar y archivar programas en TVE eran exclusivamente sobre aquéllos que utilizaban la técnica de filmación cinematográfica, al estilo del NO-DO, ya que es en 1961 cuando se lleva a cabo la primera grabación de un programa en video-tape de dos pulgadas, aunque sólo excepcionalmente, ya que hasta tres años después no se regularizó este sistema. Pero se utilizaban los magnetoscopios de grabación solamente para la conservación de determinados programas completos. Se pierden los directos y por la reutilización de soportes ante la carestía de medios,



la mayor parte de la producción videográfica de los años sesenta no se ha conservado.

La gestión organizada de los archivos audiovisuales en TVE comienza, en 1968, en los servicios informativos. Será dos años más tarde, en 1970, cuando se lleve a cabo un planteamiento global de la Documentación en la Dirección General de Radiotelevisión Española, coordinándose las acciones de las distintas unidades de archivo.

En la búsqueda de una identidad jurídica adecuada al servicio encomendado a TVE, será en virtud del Decreto 2509/1973, de 11 de octubre, cuando al tiempo que se modifica la organización de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, se va a producir un cambio en la configuración de RNE y TVE. Es cuando aparece 'Radiotelevisión Española', configurada como un *servicio público centralizado*, quedando encuadrada en la Ley de Entidades Estatales autónomas, promulgada el 26 de diciembre de 1958. La más importante consecuencia de esta nueva adscripción es la que permitirá a RTVE a partir de entonces de gozar de autonomía administrativa y financiera no sujeta al riguroso régimen del presupuesto estatal. Tal era la cantidad que TVE ingresaba en concepto de publicidad, que esta nueva configuración jurídica le permitirá incluso financiar a RNE, además de poder *repartir* dividendos, incluso a la propia administración. Se crea una *Junta de Publicidad de RTVE*, reorganizada por Orden de 8 de marzo de 1974 y se revisa la estructura de la dirección de Comercialización, del que dependerá el servicio de Documentación.

Aparecen, en sucesivas etapas, el Consejo Rector de RTVE y durante el período de transición política se crea el Consejo General, formado por nada menos que 48 miembros de la política, de la cultura, de la educación, de los sindicatos y asociaciones profesionales y varios vocales de libre designación, cargos para los que fueron elegidos los últimos seis directores generales de TVE. Tres años más tarde RTVE, a través del Real Decreto 2750/1977, de 28 de octubre, es configurada como *organismo autónomo*. Unos meses antes había desaparecido el Ministerio de Información y Turismo, quedando adscrita, aunque de forma provisional, tanto la Dirección General de Radiodifusión y Televisión como el organismo autónomo RTVE al nuevo Ministerio de Cultura.

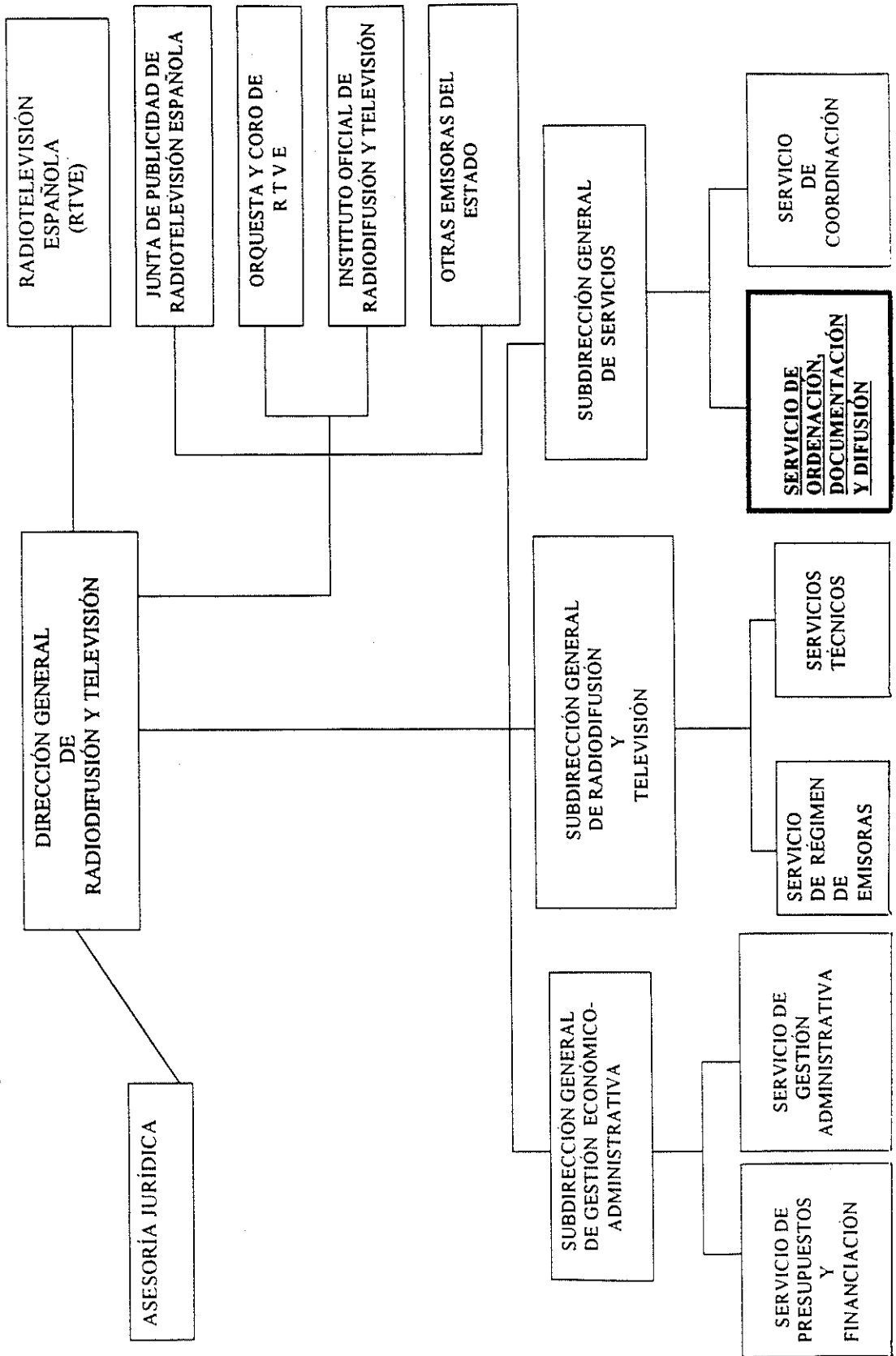
Con la muerte del General Franco, este poderoso medio entra en crisis, —ya que su control continúa ejercido por la inercia política de la dictadura— y como consecuencia de todo el proceso de transición política, se aprueba la Constitución actual el 29 de diciembre de 1978, y el Parlamento elegido en las urnas dotará de un Estatuto propio a RTVE, Ley 4/1980, sancionada y promulgada en el BOE el 12 de enero del mismo año (58). Conforme a una de sus disposiciones se crea el Consejo de Administración, compuesto por 12 miembros pertenecientes a las dos Cámaras legislativas. Así empieza su andadura la televisión democrática, que el 10 de enero de 1981, nombrado por el Gobierno y oído el Consejo de Administración, designa al nuevo Director general del Ente público RTVE, José María Calviño.

Creemos de utilidad el breve repaso efectuado por la compleja y farragosa andadura administrativa del actual Ente Público RTVE, pues el elevado déficit de sus cuentas y la sutil manipulación a la que los gobiernos de turno la tiene sometida, supone la más importante *asignatura pendiente* que la clase política adeuda a la televisión del estado. Se habla de la inoperancia del Consejo de Administración y de la necesidad del revisar el vigente Estatuto. Crisis, en definitiva, que afecta también al colectivo de trabajadores y a los directivos del Ente. Ya son varios los nombramientos que el Partido Popular ha considerado necesario efectuar para dirigir la gestión de RTVE. Mientras tanto, el patrimonio de imágenes ‘fijas y móviles’ que guardan sus archivos, aumenta sin cesar y parece que en la actualidad hay más de 20.000 cintas sin catalogar.

A finales de 1999, y en vísperas de elecciones autonómicas en Cataluña y cercanas las generales del 2000, asistimos a un curioso episodio que afecta al Archivo de TVE y a su servicio de Documentación de Informativos, por la supuesta desaparición de unos reportajes en las que aparecía perjudicada la *imagen* del ex-Presidente del Gobierno Felipe González. Mientras tanto, presiones de todo tipo amenazan la normalidad laboral de este colectivo.

Recordemos que la mayor parte de sus trabajadores están contratados como personal en régimen laboral ordinario, pues sólo una mínima parte está adscrita a otras situaciones administrativas, funcionarios, directivos en régimen especial, etc. Es generalmente un pertinaz inmovilismo —en profesiones tan proclives a la permanente revisión— la tónica que preside las relaciones laborales en TVE.

Organigrama de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión (1976)



### 2.3. Modernización

El 2 de mayo de 1977 se crea el Servicio General de Documentación de RTVE dependiendo de la Subdirección de Comercialización, aunque no empieza a funcionar realmente hasta 1978, año en el que los fondos videográficos son instalados en el edificio de Somosaguas. La Orden de 21 de septiembre de 1978 (BOE nº 230 de 26 de septiembre) sobre prestación a terceros de los fondos audiovisuales de RTVE es la primera norma que regula el acceso y la reproducción de estos *Bancos de Imágenes*.

En esta Orden se destacan las disposiciones que se agrupan en tres etapas de trabajo:

1. Identificación y clasificación de todo el material audiovisual disperso, y estudio de los sistemas de trabajo de cada archivo para lograr unificarlos, teniendo en cuenta como base las normas dictadas por la FIAT (59).
2. Informatización de los archivos.
3. Divulgación de los fondos, fundamentalmente mediante catálogos.

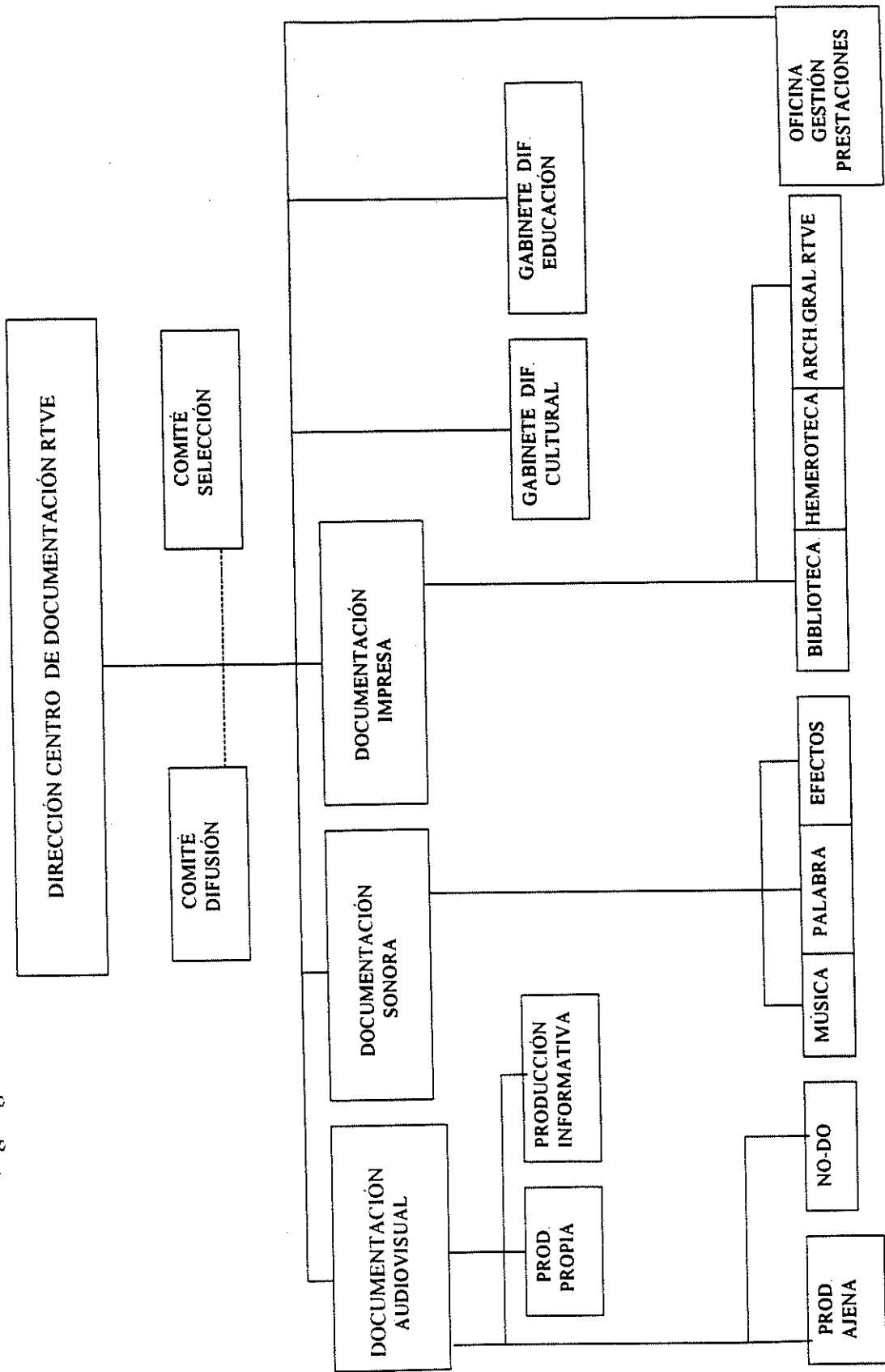
Seguidamente se enumeran las secciones del Servicio General de Documentación y se incluye el organigrama que, reproducido a continuación muestra la consuetudinaria tendencia del Ente a dotarse de hiperestructuras.

Unos meses más tarde (6 de noviembre de 1992), se aprueba el Reglamento elaborado por uno de estos órganos rectores, el Comité de Gestión de Documentación, que determina los criterios para la conservación, transferencia y expurgo de documentos en RTVE y sus sociedades.

Las clases de archivo en RTVE vienen establecidas en el artículo primero:

- ◆ Archivos de producción: conservan el material que ha servido para la elaboración de programas, hasta el momento de su emisión.

*Organigrama de la Documentación tras la aprobación del Estatuto de la Radio y de la Televisión (1980)*



- ◆ Archivos de gestión: son los encargados de prestar servicio a la producción y emisión de programas. Pueden ser aquellos que atienden a los Servicios Informativos o centros territoriales.
- ◆ Archivos definitivos: son aquellos que conservan de forma indefinida todo el material transferido por los archivos de gestión.
- ◆ Archivos de seguridad: aquellos que recogen documentación de carácter institucional (Casa Real, Jefatura del Estado, etc.), y aquellas que contenga información de especial relevancia.

## 2.4. Organización del personal

### 2.4.1. Ordenanzas Laborales

La primera regulación del trabajo en TVE, la Ordenanza Laboral aprobada por Orden del Ministerio de Trabajo, del 14 de julio de 1971 (BOE del 12-8-1971), no contemplaba ninguna categoría profesional relacionada con Archivos y Documentación.

Tuvieron que pasar seis años para que viera la luz la Ordenanza de 1977, que refrendada por el VIII Convenio Colectivo (1989), y en la actualidad por el XIII Convenio recientemente firmado (1999) encuadra al personal adscrito a este Servicio en el Subgrupo 20, Archivo y Documentación del Grupo Primero (Categorías comunes de Radio y Televisión), Grupo que se define de la forma siguiente:

“En este grupo se integran, clasificadas en subgrupos, las categorías profesionales que correspondan a actividades de RTVE, que tienen el carácter de comunes para ambos medios (Radio y Televisión), o que son complementarias de las específicas de cada medio, o que sirven de ayuda, soporte o apoyo a tales actividades. El personal que forme parte de este grupo lleva a cabo, a distintos niveles, acordes con su categoría, titulación, formación específica, grado de responsabilidad y mención de actividades básicas de la definición de su respectiva categoría profesional, actividades de planeación, programación, ejecución, control, explotación, mantenimiento, administración de medios y de personas, evaluación de resultados, operación y promoción de las diferentes áreas funcionales y profesionales a que se refiere cada subgrupo. Al personal de las categorías de los diversos subgrupos que

se integran en este grupo primero se le exigirá, en su caso, el requisito de su inscripción en el Registro Oficial de Técnicos de Radio y Televisión, en la especialidad correspondiente, a tenor de lo que preceptúa el Estatuto de Profesionales de Radio y Televisión”.

El Subgrupo 20, Archivo y Documentación queda regulado:

“Dentro de este subgrupo están comprendidos aquellos que en RTVE llevan a cabo y se responsabilizan de la ordenación, clasificación y custodia de material documental, cualquiera que sea su soporte, que contiene programas, escenas, fragmentos, imágenes, sonidos y cualquier otro testimonio audiovisual necesario o empleado para las emisiones de radio o televisión”. Se definen así las categorías de que consta este subgrupo:

#### 1.20.1. Técnico en archivos y documentación

“Es el profesional que, con titulación superior y la específica de documentalista, o en su defecto la necesaria experiencia demostrada, es responsable de la selección, ordenación, conservación y difusión de la documentación que se le encomiende. Debe poseer conocimientos bibliográficos, catálogos (*sic*), y es de su competencia determinar los sistemas a seguir en el tratamiento de los documentos”.

*Formación Específica: Titulación Superior Universitaria y Curso específico de documentación.*

*Formación Opcional: Titulación Superior Universitaria y experiencia acreditada.*

#### 1.20.2. Documentalista

“Es el profesional que, con título de bachiller superior y el específico de ayudante de documentación, o, en su defecto, con probada experiencia, ejecuta los sistemas y métodos propuestos por el documentalista superior (60) y realiza bajo su supervisión los trabajos técnicos de uso habitual en un centro de documentación, tales como registro, clasificación, catalogación y préstamo de documentos. Debe poseer conocimientos idiomáticos elementales para llevar a cabo esas tareas”.

*F.E.: COU y Curso específico de documentación.*

*F.O.: BUP y experiencia acreditada.*

#### 1.20.3. . Oficial de Documentación

“Es el profesional que, con conocimientos generales de documentación (Clasificación, catalogación, formas de archivo) y manejo de aparatos necesarios para el tratamiento de la documentación propia de RTVE (moviolas, magnetófonos, lectores de microfilm, máquinas de escribir,

etc.) efectúa, bajo la supervisión del documentalista, los trabajos técnicos de carácter repetitivo: confección mecanográfica de fichas, recorte de impresos, archivo documental y de otros soportes y tareas similares, así como las burocráticas que se precisen”.

*F.E.: F.P. 2 adecuada.*

*F.O.: BUP y experiencia acreditada.*

En el VIII Convenio Colectivo de 1989 se refrenda la Ordenanza Laboral de 1977 y se conservan las definiciones de las tres categorías del Subgrupo 20 de ‘Archivo y Documentación’. Pero estamos en 2000 donde los conocimientos informáticos son imprescindibles para las especialidades de documentación, y no está de más echar un vistazo al Subgrupo 18, que ya incluía funciones de esta disciplina y que se titula ‘Proceso de datos’. En él se incluyen 5 categorías profesionales, a saber:

- 1.18.1. Técnico de sistemas.
- 1.18.2. Analistas de sistemas.
- 1.18.3. Programador de ordenador.
- 1.18.4. Operador de ordenador.
- 1.18.5. Ayudante de operación.

Esta última queda extinguida en el VIII Convenio, pasando al Subgrupo 10, de Administración.

## 2.4.2. Situación actual

En la actualidad, el nuevo XIII Convenio Colectivo firmado en 1999 continúa sin revisar estas competencias definidas hace posiblemente demasiado tiempo. El colectivo de Documentación anda revuelto, como se evidencia en la pugna sindical desatada ante la revisión de categorías del Subgrupo de Documentación y que se explicitan en las comunicaciones internas de los diversos sindicatos:

Hoja sindical CCOO (Comisiones Obreras) nº 427 del 16/10/98:

“Es necesario presionar si queremos firmar un buen Convenio”

...”Sobre las Categorías laborales parece más lejano el acuerdo por cuanto que la Dirección insiste en pretender cambiar todo el sistema de clasificación laboral y la representación de los trabajadores plantea que por el momento sólo es posible hablar sobre la redefinición de algunos grupos profesionales.



...Lo cierto es que la empresa está al borde de un colapso, porque no hay capacidad para cubrir los puestos de trabajo necesarios. A los documentalistas se les tiene haciendo trabajos de oficiales de documentación, siendo un ejemplo que se extiende a otras muchas categorías...”

Hoja sindical CCOO nº428 del 23/10/98:

“Convenio”:

“Lamentable fue el espectáculo que UGT, APLI y CSIF dieron ante la Dirección cuando negaron la legitimidad de la Asamblea de trabajadores de Documentación...”

Hoja sindical APLI (Asociación Profesional Libre e Independiente) nº 24/98 del 27/10/98:

“Más de lo mismo. Más manipulación”

“Como nos tiene acostumbrados, CCOO continúa manipulando y mintiendo en sus actuaciones: Asambleas, hojas informativas, etc. Nos referimos ahora con el montaje de los Documentalistas.

Para que todos los trabajadores lo sepan, el CGI (Comité General Intercentros) es un Comité compuesto por CSIF (Confederación de Sindicatos Independientes y Sindical de Funcionarios), UGT (Unión General de Trabajadores), APLI y CCOO y cuando éste realiza una convocatoria debe hacerla consensuada con todos los Sindicatos que forman parte de él.

MANIPULAN porque la convocatoria a los Documentalistas se hizo usurpando las siglas del CGI, sin consultar con los Sindicatos que lo componen...”

Hoja sindical UGT (Sección Sindical Estatal) del 27/10/98

“Para documentar la Documentación”

“...Encabezó una concentración de documentalistas que habían acudido de buena fe, lo que provocó que la Dirección amenazara con el abandono de la Mesa de Negociación. UGT, que entendió innecesaria esa movilización, consiguió atemperar los ánimos y que la reunión avanzara según lo previsto, negociando el Convenio Colectivo. Avanzar, para llegar cuanto antes a discutir el Subgrupo Documentación...”

Hoja sindical UTC (Unión de Técnicos y Cuadros) nº 12/98 del 3/11/98

“ERE-Convenio-Documentación”

“Por primera vez, desde hace años, se ha conseguido que todos los sindicatos con representación en RTVE –haciendo suyas las reivindicaciones de los trabajadores afectados- lograsen un compromiso en torno a lo que en un futuro inmediato deba ser la categoría de DOCUMENTALISTA y OFICIAL DE ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN...” (Ver Anexo, VI. 7.).

Es interesante resaltar que en la definición del Grupo Primero de categorías comunes de Radio y Televisión se incluye la condición de figurar incluido en el Registro de Profesionales de ambos medios (61).

Cuando se creaba cualquier tipo de Registro –y particularmente en medios periodísticos o informativos–, los filtros por los que se debía pasar eran las llamadas Escuelas Oficiales respectivas o las Agrupaciones Sindicales pertenecientes al Sindicato Nacional de Prensa, Radio, Televisión y Publicidad, más adelante ‘de la Información’. En la Ordenanza Laboral de 1971 sólo se exigía este requisito al ‘Redactor Jefe’ y al ‘Redactor’, ambas categorías encuadradas en el Subgrupo 11, de *Información y actualidad*, perteneciente al Grupo II de *Programación y emisiones*. El control de los medios de comunicación durante el franquismo era férreo, hasta el punto que, como un ejemplo de actualidad, el recientemente fallecido Torcuato Luca de Tena, por su condición monárquica *juanista* tuvo que dejar la dirección del conservador periódico madrileño ABC. Por ello uno de los sistemas de censura indirecta era la inclusión en este género de Registros en los que la selección era rigurosamente estudiada (62).

No entendemos cómo en 1977, –estaba a punto de legalizarse la libertad sindical– figuran estos requisitos para poder trabajar en TVE. El Estatuto de Profesionales de Radio y Televisión se aprueba en marzo de 1975, cercana ya la finalización de los estudios de la primera promoción de las Facultades de Ciencias de la Información (Madrid y Barcelona) y de la Formación Profesional específica de Segundo o Tercer Grado, cuyas titulaciones se exigirán para poder trabajar en los medios. Es curioso que el Estatuto dedique 10 artículos a la figura profesional del ‘Director’ (63), cuando la breve *historia* de estos medios nos ha demostrado que esta figura no procede precisamente del campo profesional.

Para rematar el hecho de poder estar trabajando en cualquiera de los Grupos profesionales recogidos en la Ordenanza Laboral de TVE de 1977, y conforme a la prescripción de estar incluido en el Registro de Técnicos reconocido por el Estatuto de Profesionales aludido, se dispone en el apartado 1º del Anexo del citado Estatuto lo siguiente:

#### PRINCIPIOS ÉTICOS DE LA PROFESIÓN DE TÉCNICOS DE RADIO Y TELEVISIÓN

1. En el ejercicio de su actividad, los profesionales habrán de observar las normas de la moral, guardar fidelidad a los Principios del Movimiento y Leyes Fundamentales del Reino y respeto a las Instituciones del Estado.

Somos conscientes de que el proceso de transición política tuvo que reordenar muchos de los esquemas mentales de los redactores de las leyes. Estamos, por el momento, concentrando nuestra atención en cómo se fue desarrollando en RTVE una aproximación a la problemática de conservación, almacenamiento y explotación de sus archivos y fondos. Y es, creemos, sustancial que los profesionales que tienen encomendadas tareas sobre esta u otra materia en el complejo mundo de lo audiovisual, sean reconocidos como tales para que gestionen su cometido con rigor, profesionalidad y eficacia.

## 2.5. Gestión de la Documentación

En cuanto a la gestión de la documentación, se pueden considerar dos etapas: la manual, hasta 1977 y la automatizada, desde 1977 hasta hoy, estructurándose esta última en varios periodos definidos por las tecnologías informáticas aplicadas.

### 2.5.1. Ficheros manuales

Ya hemos advertido que no existían profesionales específicos reconocidos hasta 1977. Es en consecuencia, una etapa un tanto caótica, caracterizada por la administración autocrática de TVE, y que además se encontraba con dificultades para conservar los programas grabados en magnetoscopios de dos pulgadas, ante la carencia de stocks de cintas, por lo que con una frecuencia irritante se pasaban a los distintos departamentos de producción de Programas unas listas de borrados que curiosamente venían elaboradas desde una sección técnica, la denominada "Video", que tenía a su cargo la grabación de los contenidos procedentes tanto de los plató como de exteriores y que era el único lugar donde se confeccionaban las fichas —de acuerdo con un parte redactado por el ayudante de realización— con las que luego se hacía el listado de lo que había en cada cinta; listado que con posterioridad se pasaba indiscriminadamente a la Jefatura de Programas (esas listas se duplicaban también para otros mandos de la *casa*), sin criterio alguno de selección, como propuestas de borrado.

El procedimiento no se paraba ahí, puesto que la decisión de borrado empezaba con el visto bueno de cada departamento (Dramáticos, Musicales, Deportivos, etc.), dándose el caso de que aún

argumentándose la necesidad de conservar muchos de aquellos contenidos por algunos jefes de departamento, al final solamente – acuciado por la sección de Video– el Jefe de Programas tomaba la responsabilidad del borrado. Así ha perdido TVE en aquella etapa miles de testimonios, de productos audiovisuales de la época, de programas de todo tipo, que hoy enriquecerían notablemente no sólo el patrimonio de TVE, sino también la posibilidad de conocer mejor y más fielmente algunos de los hitos informativos, culturales y sociológicos de la España de entonces.

Aún recuerdan algunos –y no hemos visto reseñado esta dato por ningún sitio– el sótano que estaba ubicado debajo de los llamados “estudios de color, 10 y 11”, situado en un edificio anejo al central. Con los cambios políticos, a partir de 1977, se retiraron de la circulación kilos y kilos de documentación escrita, contenida en archivadores, o en sobres, o en bolsas, o simplemente apilada, que constituía un espectáculo más propio de un almacén de papel viejo de los existentes aún en el Rastro madrileño. Para buscar algo allí, había que meterse entre los vericuetos formados por los ingentes montones de papeles, a ver si había suerte. Hemos recibido información fidedigna sobre el particular. Hay quien en aquella etapa ha visto salir de Prado del Rey camiones cargados de todo este material, que unos suponían iban al archivo general de Alcalá de Henares, y otros, más malintencionados, especulaban con el destino de aquella ingente documentación hacia unidades incineradoras. Muchos de los datos sobre los programas estaban en aquellos sótanos.

Por su interés testimonial, vamos a dejar hablar sobre el particular al que durante tantos años fué el Jefe del Centro de Documentación de RTVE, Fernando Pérez Puente, recientemente jubilado:

“...Hasta la década de los 80 los archivos audiovisuales han vivido una oscura prehistoria en la que la destrucción sistemática de los fondos debida a una masiva utilización de originales, el borrado de programas por falta de soporte, la falta de espacio, convertían nuestros archivos en simples almacenes.

A partir de esta fecha, la documentación de RTVE ha alcanzado, felizmente, un desarrollo notable en cuanto a dotación de personal, equipamiento, tratamiento técnico y utilización de los fondos, facilitado, entre otras razones, por una mayor cultura de los usuarios y una mayor conciencia del valor productivo de la documentación.

El cambio ha sido lento pero real. Los más antiguos del lugar recordaremos, aún, aquellos viejos depósitos de TVE, instalados en

sótanos infernales, pantanosas galerías con su humedad, sus tuberías y su oscuridad, siempre amenazantes, más propias de una película de submarinos o de ciencia ficción que de la "cámara del tesoro" con la que soñamos todos los que estamos dedicados a conservar nuestro patrimonio más valioso" (64).

A veces el servicio de préstamo de cintas se las veía y se las deseaba para que fueran devueltas algunas de ellas, dándose algunas por perdidas al cabo del tiempo de ser reclamadas en vano.

## 2.5.2. Informatización de la gestión documental

Con la apertura democrática, y con la aprobación de la Ordenanza Laboral de 1977, en la que se reconocía el Subgrupo de Documentación, se estructuró esta actividad y se implantaron sucesivamente las siguientes etapas de informatización:

### *Stairs (1979-1983) (65)*

Se organizó el Centro del Proceso de Datos con un ordenador IBM 3031 M4. Sistema operativo DOS/VS R34. Cada ficha para la base de datos constaba de 11 áreas de información.

### *MISTRAL (1983-1993) (66)*

Se aprobó el Plan Integral de Mecanización e Informatización. El ordenador IBM fué sustituido por un BULL DPS8/49 (67). El sistema MISTRAL inicial fué perfeccionado tres años más tarde y permitía gestionar un máximo de 25 bases de datos, subdivisibles a su vez en un máximo de 50 subbases.

### *SIRTEX (1993-1994) (68)*

Coexiste con MISTRAL hasta 1994, en el que el ordenador Bull deja de prestar sus servicios. Este sistema presentaba la ventaja de la potencia de recuperación frente al anterior, aunque el elevado número de usuarios que accedían a las bases de datos de RTVE ha mermado la capacidad de recuperación, haciendo que el sistema se desborde con

frecuencia. Y otra de sus ventajas es su mayor versatilidad al adaptarse mejor a las necesidades documentales, con la posibilidad de utilizar un lenguaje más evolucionado

*GMS (1986-)* (69)

En 1986 se empieza a desarrollar este programa con el que se detallan con más precisión diversos controles sobre la compleja trama de una cinta desde que llega virgen a la videoteca hasta que después de su utilización, se presta, se copia, se reemite, se devuelve, etc., para lo que se ha aumentado el número de videotecas, unas provisionales y otras definitivas. Es interesante la clasificación de estos almacenes de cintas, ya que aún revisable, determina una posición ante el almacenamiento un tanto dinámica, aunque el hecho de que algunos programas tengan aún con carácter temporal su propia videoteca, (la serie *Días de Cine* ha creado su archivo videográfico), lo cual no deja de ser un riesgo (70).

### 2.5.3. El actual Centro de Documentación de RTVE

El organigrama, de 1980, expuesto con anterioridad, es afectado por la creación, en febrero de 1981, de la Dirección Gerencia de Comercialización, para dar respuesta a las necesidades impuestas por el desarrollo de la documentación, especialmente en el campo de la conservación, el tratamiento técnico y la difusión de sus fondos.

El Centro de Documentación de RTVE se constituye en una unidad orgánica dependiente de esa Dirección Gerencia de Comercialización. Regulado nuevamente por la Disposición General interna nº 10/1983, de 6 de diciembre, ha venido funcionando de acuerdo a los siguientes objetivos básicos:

- a) Constituir el archivo central, responsable de la conservación y difusión a largo plazo de todo el patrimonio audiovisual de RTVE.
- b) Coordinar los procesos y técnicas documentales utilizados por las distintas unidades de base para una explotación racional y uniforme de los fondos.
- c) Gestionar directamente toda la documentación no informativa.

Ante esta normativa se reemplaza el organigrama anterior por otro más simplificado, en opinión de los expertos, y que es el actual (Disposición 2/1991 de 21 de junio de la Dirección General de RTVE), en el que no se incluyen el Archivo Sonoro de RNE, ni los fondos de NO-DO, organismo que el Estatuto de 1980 integraba en el Ente Público RTVE y que el Real Decreto 565/1985 devolvía a la Filmoteca Española (antigua Filmoteca Nacional) dependiente ahora del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales del Ministerio de Educación y Cultura. Aunque sigan provisional y temporalmente estos fondos administrados por RTVE.

La norma antes citada ha sido completada con la Disposición de la Dirección General de RTVE ( n° 4/1992, de 6 de abril), en la que se establecen los órganos rectores de la Documentación en RTVE y que parece responder a criterios emanados de la Comisión de Preservación y Selección de la FIAT, a la que TVE se adhirió en 1978. El artículo 6 se refiere al Centro de Documentación de RTVE estableciendo la siguiente regulación:

- 6.1. El Centro de Documentación de RTVE tendrá a su cargo la conservación, custodia y difusión de los fondos documentales de RTVE y sus Sociedades. Está encuadrado en la Dirección Gerencia de Comercialización de Programas de RTVE, a través de la Dirección de Operaciones Comerciales, que será responsable de la explotación comercial de los citados fondos.
- 6.2. Las actividades del Centro de Documentación se ajustarán a principios de carácter patrimonial, siendo responsabilidad de cada Sociedad Estatal la organización interna y la gestión directa de sus fondos, en orden a la prestación de los servicios que les están encomendados.
- 6.3. El Centro de Documentación de RTVE tendrá, además, las siguientes funciones coordinadas con las Jefaturas de Documentación del Área de Producción y Programas de RNE, S.A. y del Área de Producción de Programas Informativos de TVE, S.A., con el Servicio de Documentación del Centro de Producción de Cataluña de TVE, S.A. y con las restantes unidades depositarias de documentación y siguiendo los criterios orientadores del Comité de Gestión de Documentación y las decisiones adoptadas por la Comisión de Selección y Catalogación en:

- a) lo requieran, por razones técnicas o de contenido. Los costos de dichas copias serán con cargo a los

presupuestos del Centro de Documentación o en su caso, a los de la Sociedad interesada.

- b) Elaborar catálogos y listados para facilitar la información necesaria a las Unidades de producción de programas y para el acceso público a los Archivos de RTVE.
- c) Análisis y tratamiento de aquellos documentos impresos que sean de interés para el conocimiento y estudio del desarrollo de la televisión y la radio, en general, y de Radiotelevisión Española en particular.
- d) Prestar apoyo documental, científico e informativo a los programas de producción propia de las Sociedades Estatales.
- e) Atender y fomentar la utilización por entidades culturales y educativas de los archivos de RTVE, de conformidad con las directrices del Comité de Gestión de Documentación.
- f) Colaborar en la edición de libros, catálogos, revistas y documentos que promuevan la difusión y el uso de los fondos de RTVE en diferentes campos de la cultura y de la educación.

6.4. Siendo objetivo del Centro de Formación de RTVE la capacitación permanente del personal de RTVE y sus Sociedades estatales, el Centro de Documentación de RTVE coordinará con éste y con cada una de las Jefaturas correspondientes la formación del personal que en materia de archivos, sistemas convencionales e informáticos de documentación sea necesaria para la aplicación y desarrollo de la documentación en todos los ámbitos de RTVE y sus Sociedades.

Muy bonitas palabras, particularmente aquéllas que se refieren a la utilización de esos archivos y fondos con fines culturales y educativos y también las referidas a la formación del personal. Unos meses más tarde (6 de noviembre de 1992), se aprueba el Reglamento elaborado por uno de estos órganos rectores, el Comité de Gestión de Documentación, que determina los criterios para la conservación, transferencia y expurgo de documentos en RTVE y sus sociedades. Las clases de archivo en RTVE vienen establecidas en el artículo primero:

- ◆ Archivos de producción: conservan el material que ha servido para la elaboración de programas, hasta el momento de su emisión.



- ◆ Archivos de gestión: son los encargados de prestar servicio a la producción y emisión de programas. Pueden ser aquellos que atienden a los Servicios Informativos o centros territoriales.
- ◆ Archivos definitivos: son aquellos que conservan de forma indefinida todo el material transferido por los archivos de gestión.
- ◆ Archivos de seguridad: aquellos que recogen documentación de carácter institucional (Casa Real, Jefatura del Estado, etc.), y aquellas que contenga información de especial relevancia.

Antes de continuar con la información sobre el Centro, podríamos reflexionar sobre algunas de las regulaciones contenidas en el citado artículo nº 6 de la Disposición de 6 de abril de 1992. Todavía no nos ha llegado el organigrama último, sobrevenido de esta Disposición, ya que el que hemos dado a conocer en la página 186 se remonta a 1980. La actual Dirección Gerencia de Comercialización de Programas y su Dirección de Operaciones Comerciales son responsables de su gestión, que a su vez tiene establecidas una serie de relaciones con otras áreas de Documentación, según 'criterios orientadores del Comité de Gestión de Documentación y las decisiones adoptadas por la Comisión de Selección y Catalogación.' Ninguna de estas secciones de alto nivel figuran en el Organigrama de 1980.

El Centro de Documentación funciona como unidad de gestión de distintos fondos documentales tales como:

- 1) la producción propia de TVE, tanto filmada como en video.
- 2) la producción ajena (películas comerciales, documentales, etc., adquiridos por TVE para su emisión y que, a pesar de sus limitaciones contractuales, se conservan para facilitar su reemisión parcial, en caso, por ejemplo, de informar sobre concesión de premios, fallecimiento de personajes famosos, actores, etc.).
- 3) el archivo histórico NO-DO, auténtica memoria gráfica del siglo XX, cuyos fondos propiedad de la Filmoteca Española, son custodiados y administrados por el Centro.
- 4) fondos antiguos de los Servicios Informativos y de los Centros Territoriales de TVE.

- 5) otros fondos ajenos a RTVE (archivo del diario Pueblo, del Instituto Nacional de Publicidad, etc ), cedidos al RTVE para asegurar su conservación.

Los archivos custodiados y gestionados por el Centro de Documentación de RTVE son los siguientes:

- Fondos antiguos de los Servicios Informativos de TVE.
- Fondos antiguos de los Centros Territoriales de TVE.
- Filmoteca de Programas de producción propia.
- Videoteca de Programas de producción propia.
- Fototeca (fondos de los Servicios Informativos de TVE).
- Fototeca de Programas de producción propia.
- Archivo fotográfico histórico 'Franzen'.
- Archivo histórico NO-DO.
- Archivo de prensa y fototeca de diario Pueblo.
- Archivo de prensa y fototeca de la revista TeleRadio.
- Archivo de seguridad de TVE y RNE.
- Fondos filmados del Ministerio de la Vivienda.

También está responsabilizado el Centro en coordinar y homologar las acciones de cada unidad impulsando una política documental homogénea. Para todo lo expuesto y desde un punto de vista organizativo, el Centro se divide en tres servicios:

- Tratamiento Documental
- Préstamo, Difusión y Conservación y
- Documentación Especializada y Traducciones

El Tratamiento Documental se ocupa del visionado, catalogación análisis de contenidos e indización de la documentación audiovisual encomendada y del mantenimiento y gestión de las bases de datos.

El servicio de Préstamo, Difusión y Conservación tiene a su cargo la responsabilidad de las consultas tanto internas como de profesionales e instituciones ajenos a RTVE, edición de listados o catálogos sobre las materias solicitadas, así como la gestión de los archivos en cuanto a almacenamiento y conservación, fundamentalmente.

Por último, el Servicio de Documentación Especializada y Traducciones gestiona un archivo textual especializado en temas de

comunicación, radio, televisión, etc. Facilita la difusión del archivo a través de dos colecciones de estudios, la serie 'Documentos', que contiene traducciones de artículos publicados en revistas especializadas y la serie 'Estructura de la radio y televisión en el mundo', compuesta por estudios monográficos sobre cada país. La conservación en el Centro es permanente y se le da la importancia requerida. Se realizan procesos de transferencia de formatos antiguos de video a otros más modernos con objeto de asegurar su preservación.

Conscientes de las múltiples posibilidades de difusión y explotación de sus fondos, el Centro viene editando, además de la consulta personal y directa *in situ*, diversos catálogos, generalmente de carácter monográfico –música, geografía y viajes, costumbres y tradiciones, obras de ficción, etc.–, que distribuidos eficazmente sirven a un mayor conocimiento y aprovechamiento de los fondos.

#### 2.5.4. Tratamiento documental

La catalogación de los documentos se ajusta al siguiente formato y, de acuerdo con su naturaleza, a los diversos tipos de análisis:

##### 2.5.4.1. Formato

###### Referencia (REF)

Clave única de identificación del documento en la base de datos. Está formada por un código de once posiciones, las cuatro primeras para la identificación de la unidad de tratamiento, la quinta para designar la base de datos (propia, ajena, NO-DO, etc.) y las seis restantes para el número de orden del documento dentro de la base.

###### Fecha de entrada (FENT)

Fecha (año, mes y día) en la que se introduce el documento en la base.

###### Control (CONT)

En este campo se incluyen cuatro valores:

##### 1. La unidad de tratamiento

## 2. El nivel de tratamiento

Se han establecido tres niveles de tratamiento:

- 2.1. Análisis a partir de documentación externa al propio documento (partes de grabación, de emisión, información de prensa especializada, etc.). El documento no se visiona (N).
- 2.2. Identificación formal del documento. Éste no se visiona en su totalidad, pero se identifican datos básicos tales como título, equipos de producción y realización, etc. (I)
- 2.3. Análisis completo del documento a través de su visionado (V).

## 3. Analista del documento.

4. Persona que introduce la información cuando esta operación no se realiza directamente por el catalogador.

### Expurgo

Fecha recordatorio para la posible eliminación del documento o transferencia a otro archivo. Cumplida la fecha del expurgo, se valorará el documento para determinar su conservación, transferencia o eliminación.

### Signatura topográfica (SIG)

Clave alfanumérica para la localización del documento en el archivo. Cuando el archivo audiovisual gestiona cintas de video vírgenes resulta conveniente incluir en la signatura una clave de duración de la cinta y, en todo caso, deberán tenerse en cuenta las dimensiones y formato del soporte.

### Título (TIT)

Título del documento individualmente considerado.

En el tratamiento documental se considera, fundamentalmente, el título propio, el título original y otros títulos posibles por los que pueda ser identificado el programa, la película, etc.

Mención especial se hará de los títulos inventados o ficticios, muy utilizados en la documentación de televisión debido a que una gran parte de los programas seriados carecen de título propio. Por otra parte, su contenido, con frecuencia misceláneo, impide redactar un título-resumen y obliga a improvisar un título formal que permita una identificación de cada uno de los documentos de la serie mediante la adición de un elemento único (por ejemplo, fecha de la primera emisión) al título de la serie.

#### Título catalogable (TICAT)

Título del documento redactado en lenguaje documental con objeto de facilitar salidas ordenadas de la información contenida en el campo (índices de títulos).

#### Serie

Título de la serie a la que pertenece un documento seriado. Si el campo TÍTULO tenía como unidad documental de referencia al documento, el campo SERIE permite considerar como unidad documental la serie en su conjunto. El resultado del análisis de la serie como tal es una ficha descriptiva de sus características generales, número de documentos que contiene, etc.

Este nivel de tratamiento resulta especialmente útil en la recuperación de documentos a través de una primera aproximación, las series existentes sobre una materia dada, que de forma sintetizada es capaz de ofrecer información global sobre cientos de documentos.

#### Serie catalogable (SERCAT)

Título de la serie redactado en lenguaje documental con objeto de facilitar salidas ordenadas de la información contenida en el campo (índice de títulos).

#### Autor

Se incluyen aquí los autores de obras de ficción o musicales contenidas en el documento (compositores, libretistas, coreógrafos, autores teatrales, etc.).

### País

Nacionalidad del autor. Este campo permite la recuperación de demandas especificadas, "teatro francés, música rusa, biografías de personajes ingleses, etc.).

### Director (DIR)

El campo recoge al máximo responsable del documento, ya sea el director, realizador, reportero, editor, etc, La obra audiovisual tiene muchos lenguajes televisivos y es con frecuencia una estilización de la obra original, sobre todo en retransmisiones, en las que se ofrecen versiones profesionales de las obras concebidas para otros medios, adaptadas por el director-realizador. Ello obliga, lógicamente, a incluir también al director de la obra retransmitida.

### Intérpretes (INT)

En los documentos que contienen algún género de representación (teatro, comedia musical, ópera, circo, danza, cine, etc.) se detallará el elenco artístico. Esta especificidad de la información permitirá disponer de una misma persona en facetas bien diferenciadas, como autor, intérprete, director, -el polifacético Fernando Fernán Gómez, como ejemplo-, etc.

### Fecha de la noticia o acontecimiento (FENOT)

Identificación de los documentos por la fecha de los hechos reales que contienen (fecha de la grabación de un concierto, etc.).

### Duración (DUR)

Duración del documento, en horas, minutos y segundos, recogida en forma no descriptiva, en un campo de extensión fija, con objeto de facilitar búsquedas por comparación.

### Descripción física (DESFIS)

Descripción de las características técnicas del documento. Datos a tener en cuenta sobre:

- formato
- sistema de grabación

- soporte
- color
- sonido
- metraje (cine)
- duración
- extensión (número de documentos)
- laboratorio de procesado
- estado físico del documento

#### Producción (PROD)

Se recogen en este campo descriptivo los datos necesarios para la identificación del documento desde el punto de vista de la producción. Así, el lugar de producción, la entidad productora, el año de producción, la entidad distribuidora, con mención de su función, y el número original de producción.

#### Lugar de producción (LUGPROD)

El campo recoge información fija no descriptiva, según tablas previamente establecidas, con objeto de facilitar la formación de los índices correspondientes (cine sueco, documentales británicos, etc.)

#### Fecha de producción (FEPROD)

Con el mismo criterio anterior, se fijarán los índices correspondientes al año de producción.

#### Emisión (EMI)

La razón de ser del documento de televisión producido, al margen de su posible comercialización, es su emisión. Esto ya justifica que todos los fondos hayan sido amortizados económicamente después de su primera emisión.

Se trata, pues, de un campo de aplicación específica que incluye los siguientes datos:

- ámbito de emisión (cadena, emisión regional, etc.)
- carácter de la emisión (parcial, resumida...)
- reemisiones (a través de la mención "OTRAS EMISIONES" en el campo NOTAS.

#### Fecha emisión (FEMI)

- fecha

- fecha de comienzo de la emisión (para series consideradas en su conjunto).
- fecha de terminación emisión (para series consideradas en su conjunto).
- hora
- periodicidad: diaria, semanal, variable, etc. (para series consideradas en su conjunto)
- día de la semana (para series consideradas en su conjunto)
- espacio (Cine Club, Lo tuyo es puro Teatro, Concierto, etc.)

#### Cuadro técnico (CUATEC)

Se incluyen aquí, salvo los intérpretes si los hubiese, todas las personas que hayan intervenido en la ejecución del documento (director, realizador, productor, guionista, autor de la música original, director de fotografía, asesores científicos, literarios o artísticos, presentadores, reporteros, etc.) y que por su importancia deban figurar, a juicio del analista, en el campo.

#### Derechos (DER)

La situación legal de los documentos en cuanto a su disponibilidad da lugar a una compleja casuística que reclama su sistematización, no conseguida todavía en el ámbito del Centro, según reconocen sus responsables. En todo caso, los derechos de utilización, emisión o comercialización de los documentos deberán quedar reflejados de alguna forma -y lo más explícitamente que se pueda- en el contrato original que, lógicamente, debe contener las cláusulas oportunas para su presunta utilización posterior. Todo esto debe quedar muy claro en cada ficha, al objeto de permitir conocer inmediatamente la situación del documento en el archivo en cuanto a su disponibilidad.

#### Otros materiales (OTMAT)

Se describen en este campo todos los materiales relativos al documento, distintos a los consignados en la descripción física (DEFIS), ya contengan el documento en su totalidad (segundas o sucesivas copias) o parcialmente (bloques,



bandas de sonido, descartes, etc.) así como otros materiales complementarios utilizados en la producción del documento y que por su importancia deban conservarse.

#### Notas

Permite este campo completar la descripción del documento con informaciones complementarias sobre el título, la producción, emisión, etc., de menor relevancia pero necesarias para permitir una mejor identificación del documento o recuperación de la información contenida en el mismo.

Los campos enumerados describen formalmente el documento, por sus características externas (catalogación). El análisis de contenido del documento y su examen material facilitarán ahora la formalización de los siguientes campos, destinados a la indización manual por parte del analista:

#### Género (Género y Forma)

Se deben indizar todos los documentos por el género al que pertenezcan y por la forma que presenten cuando ésta sea significativa para determinar su contenido. Sin embargo, esta obligación no se aplicará a los restantes campos de indización en los que sólo se reflejará el contenido del documento cuando por su importancia (duración, contenido singular, rareza, etc.) exija la asignación de descriptores representativos del contenido geográfico, temático, cronológico u onomástico del documento.

Los descriptores de género reflejan distintos puntos de vista:

- temático (Economía, Agricultura, Cine...)
- público al que va destinado (infantil, juvenil, tercera edad...)
- finalidad: formar, entretener, informar, divulgar, educar...

La forma, como hemos visto, afecta al cómo del documento, pero con frecuencia nos advierte de su importancia (noticia, reportaje, documental... ) y nos ayuda a valorarlo. Por ello, a continuación del género es normal encontrar en las descripciones del Centro la forma -

Antología, Adaptación, Debate, Entrevista, Reportaje,  
Serial, Drama...etc.

Hay que tener muy clara la diferencia entre estos dos conceptos, pues a veces pueden *solaparse*. Si un 'reportaje' es *género*, la 'entrevista' que incluye sería una de las *formas* contenidas en el mismo. Curiosamente, en la información facilitada por el Centro el *reportaje* (subrayado por nosotros) aparece como *género* y como *forma*.

Lugar de la noticia (LUGNOT)

Campo utilizado para documentación de carácter informativo.

Planos de lugares (PLUG)

Se ha señalado que uno de los aspectos del documento audiovisual es carácter múltiple, sonoro y visual.

Este campo busca en el documento visual, sólo visual, para localizar 'minidocumentos', imágenes relevantes que por sí mismas tienen valor de representación, en este caso, de lugares concretos con independencia del contenido general, unidades documentales autónomas, representativas de concretos contenidos visuales (fachada de la casa Milá en Barcelona; fuente de la Cibeles en Madrid...).

Lugares (LUG)

Se incluirán aquí todos los descriptores geográficos (edificios o monumentos de localización geográfica precisa, provincias, regiones, países, zonas, accidentes geográficos, etc.) que, a juicio del analista, sean necesarios para representar adecuadamente el contenido geográfico, el dónde del documento.

Los campos LUGARES y PLANOS DE LUGARES funcionan autónomamente. El primero afecta al contenido parcial o total del documento (por ejemplo, Galicia); el segundo, a secuencias geográficas concretas que no representan el contenido general del documento o de parte del mismo (siguiendo el ejemplo citado, rúa del Villar, en Santiago de Compostela).

### Planos de temas (PTEM)

Como en el caso de Planos de Lugares para los contenidos visuales de carácter geográfico, se recogen aquí secuencias temáticas concretas susceptibles de ser recuperadas y utilizadas con independencia del resto del documento al que pertenecen.

Esto requiere, lógicamente, un doble análisis: temático, por un lado; y puramente visual, por otro. El primero nos llevará a considerar, por ejemplo, la Crisis de la Energía como tema o materia del contenido del documento globalmente considerado. El segundo nos permitirá identificar y tratar separadamente secuencias independientes, aunque relacionadas con el tema principal; nos servirán de ejemplo planos de gasolineras, de plataformas petrolíferas, etc., que por analogía pueden servir para ilustrar ese tema, pero que por sí mismas son independientes y pueden ser utilizados de formas diversa, según el punto de vista del realizador del documento o del guionista, o de la actualidad a describir (fraude en las gasolineras, normativa europea sobre carburantes, subida de los precios, etc.).

### Temas (TEM)

La información de este campo responde al Qué del documento, a su contenido temático general o parcial.

### Fechas

Ya hemos visto que un documento puede tener muchas fechas: de entrada, de expurgo, del acontecimiento que encierra, de producción, de emisión, etc., pero todas ellas tienen un carácter formal. Aquí, las fechas se refieren al cuándo del tema, al contenido cronológico del documento en sí mismo (los años 20, la era atómica, la Edad Media...).

### Personas (PER)

También aquí recoge el campo información del contenido, información onomástica en este caso, informándonos sobre el Quién. A diferencia de los campos onomásticos de carácter formal ya tratados (autor, director, realizador, etc.), al igual que en esos campos podría el citado polifacético Fernando Fernán Gómez aparecer ahora como persona pública que participa en un debate, o que es objeto

de una entrevista con motivo de su ingreso en la Real Academia de la Lengua.

Al hablar de personas nos referimos tanto a las físicas como a las jurídicas o morales. Y respecto a las físicas, ya aparezcan en imagen o no (en este último supuesto se incluye el calificador OFF), ya sean reales o representadas por un actor o actriz (este caso incluye el calificador F).

#### Contenido (CONT)

El análisis del contenido será la exposición completa o resumida, según el tipo de documento, en lenguaje natural, del tema o temas de que conste, así como del tratamiento o presentación formal de los mismos. Para facilitar su recuperación, el texto se estructura en frase y párrafos en consonancia con la estructura sintáctica del sistema informático. En cuanto a las frases, se les exige sencillez y brevedad ya que la posibilidad de relación entre dos términos está siempre en razón inversa de la longitud de la frase a la que pertenecen.

El análisis del contenido ha de tener en cuenta un doble punto de vista: el material y el formal.

El análisis del contenido material del documento responde al Qué en su sentido más amplio, esto es, a las materias tratadas, ya se refieran a personas, lugares, temas o fechas determinadas.

Para las personas, sujetos u objeto de la acción, se han de valorar especialmente elementos identificativos tales como edad, raza, nacionalidad, sexo, situación social, etc., que sirvan para contextualizar fielmente cada situación. Igualmente, se precisa el tiempo de la acción (siglo, décadas, año, estación, día, noche, pasado o futuro...).

En resumen, la descripción recoge el sujeto y el objeto de la acción (Quién, Qué), la acción misma narrada en gerundio (Dónde), su tiempo (Cuándo), la causa (Por Qué), el fin (Para Qué), la forma (Cómo) y los medios (Mediante Qué).

## 2.5.4.2. Clases de Análisis

### Análisis resumido

Se utiliza para documentos dramáticos, argumentales o de ficción y, excepcionalmente, en documentos informativos que no hayan sido visionados o que, por sus características no requieran un análisis secuencial completo. La descripción del contenido se hará en estos documentos, en forma de resumen, con el tema y el argumento o, cuando no sea de ficción, describiendo sucintamente las distintas partes o elementos de modo que formen un todo único, coherente y representativo del contenido.

### Análisis secuencial

Se ha de tener en cuenta este análisis en documentos de carácter informativo o documental, integrados por una pluralidad de 'secuencias' o 'unidades documentales' significativas.

Este análisis contiene la descripción analítica de todas y cada una de las partes, elementos o informaciones que constituyen el contenido del documento, de forma que permita la identificación y posterior recuperación, tanto de su contenido general como de cada una de sus partes o elementos significativos.

La descripción secuencial tiene especialmente en cuenta los contenidos temáticos, generales o parciales, y las informaciones sonoras o visuales independientes, cuya recuperación pueda ser relevante.

El análisis secuencial alcanzará su máximo nivel de eficacia y precisión cuando se realice cronológicamente, es decir, detallando el minuto y el segundo en el que comienzan las distintas secuencias.

Las especiales características de algunos programas de televisión obligan a veces a establecer un análisis cronológico no lineal, no secuencial puro, sino agrupado, que denominaremos secuencial-temático. Este tipo de análisis se utiliza en aquellos programas en los que las

materias que los componen aparecen fragmentadas a lo largo de su contenido, pero son susceptibles de agruparse por temas (programas de tipo *magazine*, a base de entrevistas y actuaciones, *talkshows*, etc.). En estos casos, los contenidos se estructuran temáticamente, incluyendo la minutación que corresponda a cada bloque o tema y su duración.

#### Análisis factual

Finalmente, este análisis factual se aplica especialmente a los documentos de contenido deportivo, los que por su estructura, no permiten una descripción puramente secuencial, exigiendo un tratamiento que facilite el máximo nivel de recuperación de contenidos específicos de carácter factual (tipo de prueba, equipos, resultados, jugadas, incidencias, curiosidad, etc.).

#### Análisis formal

El análisis material de los contenidos temáticos se completa con el análisis formal, análisis que responde al Cómo del documento, a su tratamiento formal. Así se consideran los sujetos, esto es, la persona o personas que intervienen en el programa, tales como presentadores, moderadores, público presente o participante, etc., y el lugar o lugares de grabación o rodaje (estudios, exteriores, etc.) y aspectos significativos de la realización (iluminación, escenografía, animación, decorados, efectos especiales, etc.).

## 2.6. El archivo del centro de documentación de RTVE

### 2.6.1. Instalaciones y organización

Ya vimos anteriormente los avatares por los que el Archivo de los fondos de imágenes de RTVE ha ido pasando. La Jefatura del Centro de Documentación de RTVE se estructura en dos Servicios, el de Tratamiento Documental —del que acabamos de analizar su

organización— y el de Préstamo y Difusión, responsable este último de las competencias en materia de archivos y conservación.

Los fondos del centro de Documentación de RTVE se conservan en un Archivo Principal (Videoteca y Filmoteca) en el centro de producción de programas de Prado del Rey, en un importante archivo complementario situado en Arganda del Rey y en Torrespaña, sede de los Servicios Informativos (71)

### 2.6.1.1. Torrespaña

En Torrespaña, sede de los Servicios Informativos, existe otro importante archivo en el sótano del edificio, que custodia imágenes fijas y móviles de carácter informativo. Toda la producción de estos Servicios Informativos de TVE desde 1982, tanto la cinta de emisión como el 'máster', se conservan allí. Estos importantes fondos custodian imágenes 'móviles' históricas como la llegada del hombre a la luna, los asesinatos del presidente Kennedy y del egipcio Anuar el Sadat o el frustrado golpe de Estado del '23-F' español.

Allí se guarda también el Archivo Fotográfico o Fototeca de TVE, que cuenta con unos 150.000 documentos, siendo aproximadamente 52.000 fotografías en color, unas 63.000 en B/N y 35.000 diapositivas, en números redondos (datos de 1995). Tres fotógrafos y siete documentalistas atienden este archivo fotográfico, que cada año viene incrementándose notablemente. Desde 1991 utilizan la base de datos IMAGFIJ (imagen fija).

En este archivo se guardan también los fondos provenientes del diario Pueblo, que se encontraban depositados desde la desaparición del periódico, en Arganda. Es un gigantesco archivo —en fase de catalogación y recuperación— que contiene alrededor de medio millón de fotografías. Se viene procediendo a expurgar este ingente material, para lo que, una vez recuperada la parte biográfica, se hace un contratipo que se guarda en Torrespaña, pasando los originales de nuevo al archivo de Arganda. Una vez terminado este proceso, en el que se lleva varios años, se procederá a acometer la parte temática.

También en Torrespaña se guarda el archivo sonoro de los Programas Informativos, en el Departamento de Ambientación Musical de la

segunda planta, en el que trabajan diez personas, la mitad músicos y la otra mitad documentalistas. Estos archivos sonoros, por supuesto, no sólo contienen música –discos y grabaciones propias–, sino también innumerables efectos especiales.

### 2.6.1.2. Prado del Rey

Antes de comenzar la descripción de las instalaciones del archivo visual, y por continuar con el tema del archivo sonoro en TVE, recordaremos que el segundo de estos archivos –el primero en importancia– se encuentra en el edificio de TVE en Prado del Rey, en el centro de Producción de Programas. Allí se conservan más de 60.000 discos comerciales de música y efectos, y grabaciones de música original, cuyos fondos superan las 800 horas. Allí se gestó el sello discográfico RTVE. En su Departamento de Ambientación Musical trabajan unas cuarenta personas, entre músicos, documentalistas, administrativos y técnicos.

El Archivo Principal de Prado del Rey se construyó en 1993 para dar cabida a los fondos de cine y video, hasta entonces ubicados en la Videoteca de Somosaguas y en la Filmoteca de la Casa de la Radio de Prado del Rey, conocido como *el voltio*, nombre con el que se denominan los almacenes de películas.

Se encuentra en el llamado ‘Módulo F’, en la parte posterior del edificio principal de TVE. Se trata de una instalación diseñada expresamente para estos dos grandes grupos de soportes, que ocupa una nave a nivel del suelo de 1.899 m<sup>2</sup>., de los cuales 100 m<sup>2</sup>. están destinados a oficinas y salas de trabajo, y los 1.799 m<sup>2</sup>. al Archivo. Como mobiliario base se han instalado armarios metálicos móviles a dos alturas (denominados técnicamente ‘picking up’), cuyas medidas oscilan entre los 2,07 m. y los 4,50 m. de las zonas más altas del Archivo.

El equipamiento de estas instalaciones, que no se completaron desde un primer momento, se va diseñando en función de las previsiones y necesidades del Archivo, procurando un aprovechamiento máximo del espacio. Ello se consigue, principalmente, teniendo en cuenta las características propias de cada soporte, si bien no todas las estructuras han sido todavía equipadas interiormente, a falta de determinar el tipo de material que alojarán en un futuro. Para las latas de cine se han



instalado bastidores extraíbles de dos medidas (para bobinas de 600 m. y 300 m.) y estanterías y cajones para las cintas de video, con medidas adaptadas a los distintos formatos.

Estos formatos son en la actualidad:

- En soporte de cine: {35 mm. y 16 mm.  
{8 mm., super 8 mm. y 17,5 mm.  
(Negativos, copias en distintos sistemas y versiones, magnéticos para el sonido, descartes, etc.)
- En soporte de video: {2 pulgadas LB y HB  
{1 pulgas B y C  
{Umatic 3/4" LB y HB  
{Betacam SP analógico, digital y STX 1/2", de 30', 60' y 90'  
{Digital D2 3/4" y D3 1/2"  
{HDTV o Alta Definición 1"

Los fondos del Archivo Principal están compuestos por programas no informativos que han sido emitidos por TVE durante más de tres décadas: documentales, dramáticos, concursos y retransmisiones deportivas, culturales, institucionales.. en todos los soportes y formatos antes mencionados, para los cuales el Centro de Documentación dispone además de sus correspondientes elementos técnicos de reproducción: magnetoscopios para video y telecines y mesas de montaje –moviolas– para cine. Actualmente, el programa más antiguo del que se tiene noticia y que se conserva en el Archivo principal es un documental filmado en 1962, en 16 mm. y en B/N, titulado 'La Trapa'. La primera producción seriada de TVE data de 1964, año en el que se rueda en 35 mm. la serie 'Flamenco'. Una antología del cante y baile andaluces, compuesta de 13 capítulos de 30 minutos. El color llega a las producciones en cine de TVE, con la serie 'Suite Flamenca', en 16 mm. En video, el documento más antiguo es un 'Hamlet' grabado en 1964, realizado por el malogrado Claudio Guerin para la recién aparecida 2ª Cadena de TVE en los también recién inaugurados estudios de Prado del Rey, en B/N y en cinta de 2 pulgadas LB. La primera vez que se grabó un programa en videocolor fueron los actos de retransmisión directa del funeral de Francisco Franco, en 1975, en cinta de video de 2 pulgadas y HB.

Los responsables del centro de Documentación nos han aportado un listado de producciones de TVE, tanto en video como en cine, que dan cabal idea de aquellos *años dorados*, –en nuestro criterio importantes para conocer , desde más de un punto de vista de la investigación que estos fondos se merecen–, en los que se fraguaron multitud de producciones de todo tipo y en donde permanece recogida gran parte de la memoria audiovisual de nuestra historia reciente.

La distribución de los fondos se ha llevado a cabo teniendo en cuenta los diferentes formatos tanto de cine como de video, con una capacidad máxima prevista de 25.054 metros lineales. La ocupación actual –son datos cerrados al 30 de abril de 1997– es de un 70% del total, desglosado por formatos de la forma siguiente:

### CINE

<i>Formato</i>	<i>Nº de latas</i>
16 mm.	70.141
35 mm.	45.883

Total:                    116.024 latas

### VIDEO

<i>Formato</i>	<i>Nº de cintas</i>
2 pulgadas	21.169
1 pulgada	73.501
U Matic	2.160
Betacam	116.645
Digital D2	979
Digital D3	22.435
HDTV	443

Total:                    237.792 cintas

La disposición de los fondos se ha llevado a cabo de mayor a menor antigüedad, comenzando por el nivel superior y avanzando siempre en el sentido de la lectura, es decir, en líneas de izquierda a derecha y completando las estanterías, que harían las veces de páginas, hasta completar una fila.

Actualmente, ya se ha ocupado toda la superficie útil de la nave con armarios compactos del mencionado tipo 'picking up' y se les ha dotado de motores electromecánicos para facilitar su apertura, a excepción de las zonas con el techo más bajo, en donde se han instalado otros compactos más pequeños de apertura manual mediante un volante.

En materia de seguridad, las precauciones se centran sobre todo en la protección contra incendios, aunque su contenido no sea inflamable, el Archivo está considerado como 'neutro' a todos estos efectos. No obstante, las instalaciones del Archivo están dotadas de un sistema de detección automática del fuego, compuesto por una red de detectores ópticos de humo y ópticos de fuego, red conectada a una centralita automática CERBERUS. Como sistema de extinción, caso de producirse un incendio, se cuenta con una red de aspersores de agua, más seis bocas de riego equipadas con mangueras; todo ello asistido por un grupo de control de la presión del agua y alimentado por un aljibe o depósito, independientes ambos elementos de la red general. La alarma de incendios, atendida las 24 horas por los bomberos de plantilla y el Servicio de Vigilancia de la Seguridad de RTVE, puede además dispararse mediante pulsadores manuales. Complementariamente, se cuenta con un total de 19 extintores diseminados estratégicamente por las instalaciones, tres de ellos de nieve carbónica (CO<sub>2</sub>), nueve de agua pulverizada y siete de polvo A-B.

El Archivo, a estos efectos, está dividido en 'cinco sectores de fuego' comunicados por puertas-cortafuegos del tipo RF-90 capaces, una vez cerradas, de mantener los compartimentos estancos y de resistir el fuego durante hora y media. También está prevista la instalación de mamparas cortafuegos que separarán —caso necesario— los grandes compactos entre ellos. Nueve puertas más, seis de ellas dotadas de cerraduras anti-pánico, facilitan la salida al exterior.

El local cuenta también con un sistema de apertura automática, en caso de incendio, de ventanas abatibles en la parte superior de la nave, con el

fin de evacuar grandes concentraciones de humo, gases tóxicos y altas temperaturas que pudieran acumularse en las zonas altas. El circuito de climatización, por su parte, dispone de esclusas de cierre automático dispuestas para cortar flujos de aire y evitar la propagación del fuego.

Con respecto a la climatización, las condiciones ambientales más adecuadas para la correcta conservación de los fondos se regulan electrónicamente desde los ordenadores de la Unidad de Climatización del edificio de Prado del Rey, a través de otras tres unidades de generadores instaladas en el centro y extremos de la nave del Archivo, y de una red de conducciones y difusores que hace circular uniformemente el aire y a la vez impiden su estancamiento. La correcta ventilación de los fondos evita el biodeterioro de los soportes por colonización de hongos o de microorganismos, y retarda el depósito de esporas o de partículas de suciedad, impidiendo los ataques de parásitos. Nos informa el Centro que solamente ha sido necesario subsanar un problema de circulación de aire caliente detectado en las zonas más altas del local.

Las oscilaciones de temperatura y humedad ambientes, que pueden observarse en los termómetros e higrómetros distribuidos por el Archivo, son también detectadas por sensores y estabilizadas automáticamente en 21 grados centígrados y entre 35 y 40% de humedad relativa, condiciones consideradas como las idóneas para la diversidad de soportes alojados en el Archivo. Existe también un dispositivo que se dispara en caso de que el grado de humedad sobrepase el 43%. Recordemos que en los fondos no existen materiales inestables ni inflamables que habrían requerido unas adicionales y especiales condiciones de seguridad.

### 2.6.1.3. Arganda

El Archivo de Arganda está situado en una antigua emisora de onda media de RNE, rehabilitada y acondicionada en 1987 por el Centro de Documentación en el complejo de Radio Nacional, en el kilómetro 0,300 de la carretera de Chinchón.

Se trata de un archivo complementario que contiene, a lo largo de 4.60 metros lineales de estanterías, 108.475 latas de material cinematográfico y 2.514 cintas de video procedentes de los fondos de

RTVE, de NO-DO y de los Servicios Informativos y Centros territoriales de TVE, así como el denominado Archivo de Seguridad de la Casa Real y los archivos fotográficos de la revista Tele-Radio, del diario Pueblo y del fotógrafo Franzen. Datos cerrados a 30 de marzo de 1997.

El Centro de Documentación de RTVE tiene depositado en Arganda un importante fondo de material básico y descartes de producciones cinematográficas de TVE, ya seriadas ya monográficas. Allí se conservan las grandes cajas con las copias en formato de 70 mm. de la serie 'Teatro Lírico Español'. Fondos cuyo notable volumen y escaso movimiento causaban una importante merma de espacio y operatividad a la Fimoteca del centro de Documentación, que por entonces se encontraba en el sótano de la Casa de la Radio, casi al límite de su capacidad.

Con parecidos criterios se trasladaron asimismo a Arganda el Archivo Histórico de NO-DO (recordemos, propiedad de la Fimoteca Española, pero que por acuerdo firmado por ambas partes, funcionalmente depende del Centro de Documentación), con sus series 'Imágenes', 'Testimonio' o 'Por tierra, mar y aire'. Fondos de los Servicios Informativos de TVE, particularmente cinematográficos, compuestos por series como 'A toda plana', 'Los reporteros', la primera época de 'Informe semanal', y noticias filmadas en 16 mm. desde 1962 hasta 1988. También se han trasladado los fondos filmados de los Centros Territoriales de TVE en Andalucía, Baleares, Castilla la Mancha, Extremadura y Madrid.

Además de conservarse en Arganda estos fondos esencialmente cinematográficos, hay que añadir un impresionante *stock* de imágenes 'fijas'. El archivo fotográfico de la revista Tele-Radio, que conserva la mayor parte de la historia de la televisión en España, desde los primeros tiempos en los que no era posible grabar los programas que se emitían desde los estudios del Paseo de la Habana.

También se guardan en el Archivo de Arganda los fondos fotográficos —de los que ya dimos cuenta al hablar del archivo de los Informativos en Torrespaña— del diario Pueblo, cedidos a RTVE después de la desaparición en 1982 del organismo Prensa del Movimiento. Y, finalmente, la colección de clichés sobre cristal del fotógrafo Franzen, adquirida por el Centro de Documentación en 1987, y compuesta esencialmente por retratos de personajes de la alta burguesía, de la

nobleza e incluso de las realezas española y europea, realizados entre 1890 y 1920. La colección Franzen contiene unos 65.000 clichés de excepcional calidad y está complementada por unas 10.000 copias en papel. Christian Franzen, diplomático de origen danés, se afincó en Madrid hacia 1885 y montó su estudio en la calle del Príncipe en 1905. Hacia 1920 trabajaban en su estudio unas 20 personas, operadores, retocadores, iluminadores, decoradores, personal de laboratorio, peluquería y maquillaje. Estaban de moda las tarjetas postales, moda que duró aproximadamente el primer cuarto del siglo XX. Franzen, que participó en la sección española en la Exposición Universal de París en 1900, falleció en Madrid en 1923.

## 2.6.2. Estructura de la Base de Datos

En una base de datos SIRTEX (Sistema de Recuperación Textual), los campos pueden tener la siguiente estructura:

- ◆ TERMINAL  
Campo no divisible.
- ◆ NO TERMINAL  
Campo divisible en subcampos.
- ◆ REPETIBLE  
Campo con una información única.
- ◆ NO REPETIBLE  
Campo que puede contener diversas informaciones del mismo género (por ejemplo: intérpretes).
- ◆ ALFANUMÉRICO
- ◆ NUMÉRICO
- ◆ TEXTUAL
- ◆ LOCALIZADOR  
A cada campo se le pueden asignar uno o más puntos de acceso (ETIQUETAS):
- ◆ FORMATEADOS  
-ALFANUMÉRICOS

-NUMÉRICOS  
-FECHAS

◆ TEXTO

◆ LOCALIZADOR

A continuación se relacionan los campos y valores, cuya descripción ya hicimos en páginas anteriores, con sus estructuras:

CAMPOS Y VALORES

1. REFERENCIA (REF)	Alfanumérico	Terminal	No repetible
2. FECHA ENTRADA (FENT)	Fechas	Terminal	No repetible
3. CONTROL	Alfanumérico	No terminal	No repetible
4. EXPURGO	Fechas	Terminal	No repetible
5. SIGNATURA TOPO. (SIG)	Alfanumérico	Terminal*	[Repetible (*) [No terminal
6. TÍTULO (TIT)	Textual	No terminal*	[No repetible [Terminal
7. TÍTULO CATALO. (TICAT)	Alfanumérico	No terminal	Repetible
8. SERIE	Textual	No terminal*	[No repetible* [Terminal
9. SERIE CATALO. (SERCAT)	Alfanumérico	No terminal	Repetible
10. AUTOR	Localizador	Terminal	Repetible
11. PAÍS	Localizador	Terminal	Repetible
12. DIRECTOR (DIR)	Localizador	Terminal*	[Repetible* [No terminal
13. INTÉRPRETES (INT)	Localizador	Terminal*	[Repetible* [No terminal

**BANCOS DE IMÁGENES**  
(INVESTIGACIÓN, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL).

14. FECHA NOTICIA (FENOT)	Fechas	Terminal	Repetible
15. DURACIÓN (DUR)	Alfanumérico	Terminal	No repetible
16. DESCRIP. FÍSICA (DESFIS)	Textual	No terminal*	[No repetible* [Terminal
17. PRODUCCIÓN (PROD)	Textual	No terminal*	[No repetible* [Terminal
18. LUG. DE PROD. (LUGPROD)	Localizador	Terminal	Repetible
19. FECHA DE PRO. (FEPROD)	Númérico	Terminal	Repetible
20. EMISIÓN (EMI)	Textual	No terminal	No repetible
21. FECHA EMISIÓN (FEMI)	Fechas	Terminal	Repetible
22. CUADRO TÉC. (CUATEC)	Alfanumérico	No terminal*	[Repetible* [Terminal
23. DERECHOS (DER)	Textual	No terminal*	[No repetible* [Terminal
24. OTROS MATE. (OTMAT)	Textual	Terminal	No repetible
25. NOTAS	Textual	Terminal	No repetible
26. GÉNERO (GEN)	Localizador	Terminal	Repetible
27. LUGAR NOT. (LUGNOT)	Localizador	Terminal	Repetible
28. PLANOS DE LUG. (PLUG)	Localizador	Terminal	Repetible
29. LUGARES (LUG)	Localizador	Terminal	Repetible
30. PLANOS DE TEM. (PTEM)	Localizador	Terminal	Repetible



31. TEMAS (TEM)	Localizador	Terminal*	[Repetible* [No terminal
32. FECHAS	Alfanumérico	Terminal	Repetible
33. PERSONAS (PER)	Localizador	Terminal*	[Repetible* [No terminal
34. CONTENIDO (CONT)	Textual	Terminal	Repetible

#### CAMBIOS ÚTILES NO INCLUIDOS EN LA BASE

35. OTRAS EMI. (OTEMIS)	Textual	No terminal	No repetible
36. OTRAS FE. EMI. (OTFEMIS)	Fechas	Terminal	Repetible
37. FORMA	Localizador	Terminal	Repetible
38. PLANOS PER. (PPER)	Localizador	Terminal	Repetible

#### CATEGORÍA DE ELEMENTOS

- CONJUNTO DE ELEMENTOS (SERIE)
- 
- DOCUMENTO INDIVIDUAL (PERTENEZCA O NO A UNA SERIE)
- 
- PARTE DE UN DOCUMENTO

#### OTRAS POSIBLES CATEGORÍAS:

- Producción propia
- Producción ajena
- Programas informativos
- Programas no informativos
- Archivo de seguridad....

Y veamos el modelo de ficha manual del Tratamiento Documental:



<b>PROD</b>							
<b>LUGPROD</b>				<b>FEPROD</b>			
<b>EMI</b>	no emitido _____		1ª cad _____	2ª cad _____	_____ fecha		H
	_____ comienza el		_____ termina el		_____ hora		
	_____ periodicidad		_____ día sem.		_____ espacio		
<b>FEMI</b>	_____ año	_____ mes	_____ día	_____ año	_____ mes	_____ día	
<b>CUATEC</b>							
<b>DER</b>							
<b>OTMAT</b>							
<b>NOTAS</b>							
<b>GEN</b>							
<b>LUGNOT</b>							
<b>PLUG</b>							
<b>LUG</b>							
<b>PTEM</b>							
<b>TEM</b>							
<b>FECHAS</b>							
<b>PER</b>							



### 2.6.3. Catálogos

Compleja y costosa tarea la de confeccionar catálogos, puesto que ya hemos visto que para catalogar, primero hay que clasificar, y aunque los programas ya confeccionados pueden agruparse por géneros, formas, estilos, fechas, etc., es tal la insaciable voracidad del medio –que emite prácticamente las 24 horas del día– que la acumulación del material a catalogar es permanente. Podemos, si acaso fijar nuestra atención en el Catálogo ‘Orquesta Sinfónica y Coros RTVE’, que ha tenido la amabilidad de proporcionarnos el Centro, para en primer lugar anotar el esfuerzo de plasmar por escrito los contenidos temáticos de las especialidades catalogadas. Y en segundo lugar, y con ánimo de crítica constructiva, comentar algunos aspectos (mejorables) de su contenido.

#### 2.6.3.1. Catálogo Orquesta Sinfónica y Coros RTVE (72)

Cerrado en marzo de 1998, este Catálogo consta de 775 documentos. Como es lógico, estos documentos contienen conciertos de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE. La primeras 341 páginas contienen las referencias de los conciertos. Y a continuación se complementan con los correspondientes índices, en este caso –y no se comprende bien por qué– sin paginar.

Veamos el modelo de ficha y para ello reproducimos el Documento 1 (todas las letras son mayúsculas y de igual tamaño):

REFERENCIA : CDEPPOOO193  
 SIG TOPOGRAFIC : S10258  
 TÍTULO : CONCIERTO ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE: DIR  
 ODÓN ALONSO. OBRAS DE ALBINONI, HAENDEL,  
 MOZART, ROSSINI, BIZET Y JIMÉNEZ.  
 AUTOR : ALBINONI; TOMMASO \* HAENDEL; GEORG FRIEDRICH \*  
 MOZART; WOLFGANG AMADEUS \* ROSSINI; GIOACCHI-  
 NO \* BIZET; GEORGES \* JIMÉNEZ; JERÓNIMO  
 PAÍS : ITALIA \* ALEMANIA \* AUSTRIA \* FRANCIA \* ESPAÑA  
 INTÉRPRETES : ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE \* ALONSO; ODÓN \*  
 MELIÁ; JESÚS \* CORRAL; JOSÉ MARÍA \* VICTORIA DE  
 LOS ANGELES  
 DESCRIP FÍSICA : 2 PULG, BN, 45 MIN  
 PRODUCCIÓN : TVE; 71743; 1973  
 CUADRO TÉCNICO : NAVARRETE; FERNANDO (REA)  
 GÉNERO : MÚSICA CLÁSICA \* CONCIERTO \* RETRASNMISIÓN  
 FECHAS : SIGLO 17 \* SIGLO 18 \* SIGLO 19 \* SIGLO 20  
 CONTENIDO : DESDE EL AUDITORIO DEL PALACIO DE CONGRESOS DE  
 MADRID (CAP), CONCIERTO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA

CA DE RTVE QUE DIRIGIDA POR ODÓN ALONSO INTERPRETA : 1,42 'CONCIERTO PARA DOS OBÓES Y ORQUESTA' DE ALBINONI, CON JESÚS MELIÁ (OBÓE) Y JOSÉ MARÍA CORRAL (OBÓE) COMO SOLISTAS (DUR 12MIN 38SEG). 18,30 ARIA DE 'ACIS Y GALATEA' DE HAENDEL (DUR 7MIN 40SEG). 26,58 'VOI CHE SAPETE' DE 'LAS BODAS DE FÍGARO' DE MOZART (DUR 2MIN 52SEG). 30,24 'UNA VOCE POCO FA' DE 'EL BARBERO DE SEVILLA' DE ROSSINI (DUR 5MIN 32 SEG). 36,50 HABANERA DE 'CARMEN' DE BIZET (DURA 2MIN 53SEG). 41,46 ZAPATEADO DE 'LA TEMPRANICA' DE JIMÉNEZ, CON VICTORIA DE LOS ÁNGELES (SOPRANO) COMO SOLISTA (DUR 1MIN33SEG).

### 2.6.3.2. Análisis

Nuestro comentario se centra en los siguientes puntos:

- 1º: La no utilización de las minúsculas y las mayúsculas, e inclusive algún tipo de letra *cursiva* o **negrita**. Con ello se podrían destacar títulos, apellidos de los autores, etc. De un primer vistazo, un catálogo elaborado con criterios menos informatizados y más con miras a una rápida búsqueda y encuentro de la obra o de los autores a localizar. Los presuntos clientes o usuarios serán compradores, investigadores, productores o programadores buscando la reutilización, y periodistas para ilustrar una noticia, el óbito, la condecoración o el éxito de la orquesta, de un intérprete o de un director. Estamos en estas fechas asistiendo a una reposición de los conciertos que el recientemente fallecido insigne violinista, director y pedagogo Sir Yehudi Menuhin dirigió a la Sinfónica de RTVE. Este sería un claro ejemplo a mostrar. Creemos que se podrían rediseñar la composición y la rotulación.
- 2º: La reiteración de los autores, en este caso en el campo 'Título', que no responde a su enunciado. Estos datos se encuentran en el 'Contenido', en el que también se incluyen las duraciones parciales, el lugar donde se produce la grabación y nuevamente el director de la orquesta y los solistas. Creemos que se podrían utilizar los campos descritos como 'Dur' y 'Lug'. En la 'Descripción Física' también se incluye la duración.
- 3º: Hubiera sido interesante añadir una doble valoración:

- de la calidad musical, de las versiones interpretadas, del director, de los solistas y del conjunto orquestal.
- y de la calidad de la grabación:       a) visual  
  b) sonora

Al realizarse estos conciertos grabados en directo –sin ensayo previo de cámaras, y con operadores generalmente no especializados– el resultado visual puede ser desigual. Ahora se graba con más de un magnetoscopio y los defectos se pueden corregir en la edición posterior, ya que los conciertos en directo no abundan en TVE. En cuanto al sonido, ya se está cuidando con más esmero que en el pasado y generalmente, es correcto. Sobre todo en las instalaciones fijas del Teatro Monumental, sede actual de la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE.

4º: Es probable que esta ficha se haya hecho hace años y todas siguen el mismo formato. Pero pensamos que hay que ejercer una constante revisión, particularmente sobre los criterios con los que se confecciona un archivo, siguiendo un escalonamiento lógico y progresivo desde el documento-programa y lo que sus imágenes contienen, hasta las últimas revisiones a que los documentalistas nos tienen acostumbrados, ya que es una profesión que ha tomado un incremento proporcionado; precisamente por toda esta problemática, cuyos aspectos estamos analizando.

5º: Que en el ‘Cuadro Técnico’ aparezca solamente el realizador, es un dato escaso, según la descripción de los campos que el Centro nos ha hecho llegar. Aunque en 1973, se solían realizar los conciertos con una Unidad Móvil de tres cámaras en B/N y con objetivos –el zoom ya estaba apareciendo–, en los partes de trabajo del Departamento de Retransmisiones debía de figurar el equipo que hizo este concierto.

6º: El campo ‘Fechas’, a nuestro entender, está manejado con un criterio excesivamente amplio, pues los siglos constan de 100 años. Es ahí donde se podría hacer hincapié de la necesidad de que en estas lides haya dos tipos de cualificados profesionales:

- a) el especialista en documentación
- b) el especialista en el género de que se trate, en este caso un músico.

Ya veíamos, al hablar del Archivo de Ambientación Musical de Torrespaña, como había allí músicos y documentalistas. Pues aquí se echa de menos el criterio de un músico profesional.

7º: Hay que aclarar las abreviaturas, siempre que no sean usuales, y más ahora que las siglas son todo un mundo. Al hablar de la ubicación del Palacio de Congresos en el 'Contenido', suponemos que el paréntesis (CAP) querrá ser la abreviatura de 'capital', es decir que el mencionado Palacio está en la ciudad de Madrid.

8º: Debería haber un Índice inicial, con la paginación íntegra del documento, de forma que se le facilite al usuario la búsqueda.

9º: No entendemos la numeración de los documentos, porque el nº 2 no se corresponde cronológicamente con el anterior, ya que es una producción de 1988. Y para rematar, en este documento aparece la figura del Director, pero no el Cuadro Técnico, por lo que nos quedamos sin saber quién realizó este concierto.

10º: En este tipo de clasificaciones, previas a la confección del catálogo, se debería haber contado con un experto en música. De esta forma podríamos orientarnos sobre los conciertos, por ejemplo:

10.1. De orquesta sola

10.2. De orquesta con coro

10.3. De coro solo

10.4. De orquesta con solista/s instrumentales

10.5. De orquesta con coro y solista/s vocales

11º: Se podría haber catalogado cronológicamente, con detalle del B/N o color, ya que este dato está conectado con la cronología.

12º: En el Índice de intérpretes se podrían haber distinguido, al menos los directores y los solistas. Ya hubiera sido pedir mucho que los solistas estuvieran clasificados por instrumentos.

13º: Podría haber sido muy interesante consignar que a lo largo de 35 años de la existencia de esta Orquesta, hubo dos temporadas en las que se ofrecieron sus conciertos en directo, los sábados por la noche por la 2ª Cadena, desde el Teatro Real de Madrid. Fueron



las temporadas 68-69 y 69-70. Estos conciertos no se grababan, pero ha quedado una muestra en el documento 333, segundo documento conservado cronológicamente, pues el primero data de 1969. En la ficha no viene el nombre del realizador. También es importante reseñar que en ese concierto, dirigido por Odón Alonso, interpretó Narciso Yepes el "Concierto de Aranjuez", de Joaquín Rodrigo, lo que a los tres años de la muerte del insigne guitarrista cobra un doble valor: ese concierto, además de la música del film "Jeux interdits", le elevó al estrellato internacional. En el índice de fechas de emisión (FEMI), no figura. Este dato se encuentra en el archivo de la Orquesta, ya que fué retransmitido en directo.

14º: Además de documentos en los que no está identificada la obra interpretada (según los datos de la Orquesta), hay algún otro error. Y sólo estamos hablando de los primeros años. El documento nº 576 no es un concierto propiamente dicho. La 2ª Cadena de TVE inició una serie de 'visualizaciones' de partituras conocidas de música española. La inició el ya referido y malogrado realizador sevillano Claudio Guerin con una versión visual de las 'Noches en los Jardines de España', filmada en 35 mm., en B/N. Este programa *piloto* mereció una segunda versión en 35 mm., color. Y el segundo programa que se produjo, fué la 'Sinfonía Sevillana', de Joaquín Turina. Especialmente para ello, la Orquesta de RTVE, dirigida por Enrique García Asensio, grabó esta sinfonía, sobre la que Guerin realizó una sensible visualización. No es, pues, un concierto al uso, se trata de una 'reinterpretación visual' de esta música, un precedente –si se quiere– de la estética del 'videoclip', de 22 minutos de duración. La imágenes y la música en perfecta *simbiosis*.

15º: Recordemos los ÍNDICES que figuran al final de la relación de documentos de este Catálogo y que están sin paginar:

- *Autores*
- *Intérpretes*
- *Países (nacionalidad del autor)*
- *Fechas de producción*
- *Fechas de emisión*
- *Fechas*

En este último Índice de Fechas, falta el precisar que son las fechas de autoría de las obras. En definitiva, un importante Catálogo, claramente revisable y mejorable.

#### 2.6.4. Modelos de Tratamiento Documental

El Centro de Documentación de RTVE nos ha proporcionado las siguientes cinco fichas, de las que incorporamos tres de ellas en el ANEXO de Documentación:

- >PROGRAMA INFORMATIVO (ANÁLISIS SECUENCIAL CON MINUTACIÓN MIXTA)
- >PROGRAMA DE FICCIÓN (SÍNTESIS)
- >FICHA GENERAL DE SERIE (SÍNTESIS)
  - PROGRAMA INFORMATIVO (ANÁLISIS SECUENCIAL CON MINUTACIÓN)
  - PROGRAMA INFORMATIVO (ANÁLISIS SECUENCIAL CON MINUTACIÓN POR BLOQUES).

(Ver Anexo VI.7.1)

#### 2.6.5. La documentación audiovisual en los Programas Informativos

Uno de los responsables que fué Jefe del Servicio de Documentación Audiovisual de los Servicios Informativos de TVE, Manuel Corral Baciero, publicó una Unidad Didáctica del IORTV, que culminaba una serie de cuatro trabajos sobre la Documentación en los medios (73).

En esta monografía, su autor valora prioritariamente la cualificación profesional del documentalista de Informativos, que deber tener formación 'universal'. A continuación define el *documento visual de carácter informativo* como 'producción generada o emitida en función de su valor informativo de actualidad, recogida en un soporte físico reutilizable (película, cinta de video u otros soportes ópticos o magnéticos), incorporando generalmente imagen y sonido del acontecimiento recogido'.

Considera el autor las herramientas con las que se ha de trabajar son de tres tipos:

1. Medios técnicos TV
2. Soporte computerizado
3. Técnicas documentales

### 2.6.5.1. Medios técnicos

Aquí se evidencia uno de los problemas de esa empresa pública, la excesiva parcelación de funciones por las que se rige la Ordenanza Laboral vigente y los Convenios Colectivos sucesivos. Magnetoscopio y moviola deberían ser manejados directamente por las tres categorías de documentalistas, pero la norma es que dé el servicio el Oficial de Documentación (la 3ª y la más inferior de las categorías del Subgrupo). De ahí provienen los conflictos surgidos en los últimos tiempos y los esfuerzos para conseguir una mejor adecuación de las categorías de documentación, como ya hemos visto en las Hojas Sindicales citadas. Y el conflicto surge en el *elitismo* provocado por la falta de 'Oficiales de Documentación'. Y dado que los soportes –y más en Informativos, que manejan el archivo constantemente- son diferentes y muchos, se habrán de añadir los que vayan apareciendo en un futuro.

### 2.6.5.2. Soporte computerizado

La aparición del ordenador supone una herramienta más con la que obligadamente han de trabajar los documentalistas. Y una herramienta nada fácil, pues los softwares de Bases de Datos requieren una preparación específica, más aún cuando se han iniciado ya en los Servicios Informativos emisiones de Televisión Digital, con el programa diario, en directo, 'Canal 24 horas', que se produce, realiza y se emite permanentemente desde Torrespaña.

Reproducimos a continuación –a pesar de los diez años transcurridos, tiene vigencia– el párrafo final que dedica el Sr. Corral a este apartado:

Sin embargo, es necesario señalar que la transferencia a soporte computerizado de la información generada por la documentación audiovisual ha permitido iniciar en los Servicios Informativos la aproximación y la explotación rentable de nuevas formas de trabajo que suponen los ordenadores, con sus implicaciones y amplificación a la mayor difusión de la información y su gestión a través de cualquier puesto de trabajo conmutable, como los que debe prever, por ejemplo, una redacción computerizada.

Aquí se avizora ya el conflicto actual en el que está inmerso el Subgrupo de Documentación.

La expresión *puesto de trabajo conmutable* en una redacción que trabaja con ordenadores, es premonitoria, ya que el definir una categoría laboral conlleva los riesgos de una serie de funciones cerradas, que provocan roces con las categorías afines. Por eso la expresión 'puesto de trabajo' nos parece más acertada que la 'categoría laboral'.

Si la 'conmutabilidad' de funciones queda recogida en la norma —con la urgente puesta al día del profesional sobre las innovaciones tecnológicas— se estará dando un paso adelante en la erradicación de la conflictividad en el desempeño del puesto de trabajo por el Subgrupo de Documentación en los Informativos.

Trabajar en Documentación en este género es más *estresante*, por las circunstancias del *directo*. Es un directo de tal dinamismo —los satélites proporcionan durante 24 horas permanentemente todo tipo de información— que la plantilla de este Subgrupo debe adecuarse a las necesidades.

La mayor parte de las sofisticadas máquinas que llegan novedosas a Prado del Rey (y suponemos que también pasará en otras empresas audiovisuales) no llegan a explotarse ni a la mitad de su rendimiento, pues hay sutilísimos detalles técnicos, cuyo complicado proceso para llegar a buen fin no se suele explicar nunca.

### 2.6.5.3. Técnicas documentales

Aquí se distinguen tres cualidades: la Técnica Documental debe ser Ágil, Exacta y Compleja. En opinión del autor sería ideal un 'inalcanzable Tesoro mundial temático, geográfico y onomástico actualizado diariamente'.

La gestión computerizada y el tratamiento ágil de documentos de información de actualidad, son los dos vectores imprescindibles en las Técnicas documentales modernas en medios informativos audiovisuales.

A partir de que ya se poseen las herramientas adecuadas, se incorporará el material audiovisual al proceso documental del conjunto de fondos

con los que se trabaja en estos Informativos. Estos materiales deberán ser consignados documentalmente, según su origen, para luego ser registrados y distribuidos por los archivos correspondientes. Su origen puede provenir de:

1. Incorporación directa de cintas de video procedentes de la emisión, conteniendo programas pregrabados o producidos en directo.
2. Originales de noticias, grabaciones y montajes que sirvieron de base a la emisión, incorporados tras su utilización.
3. Originales no emitidos, cuya conservación documental se estima.
4. Grabaciones íntegras de diversos actos y de los servicios de intercambio de noticias procedentes de agencia y de Eurovisión.
5. Cesiones de organismos público, tanto nacionales como extranjeros.

Una vez incorporado este material de fuentes diversas se procede a registrarlo individualizadamente, de forma que consten principalmente:

- Fecha de grabación o producción
- Título
- Programa u origen de la grabación
- Datos técnicos del soporte y de la grabación
- Duración

Este registro –manual o informatizado– es la primera referencia básica para elaborar posteriormente su documentación, una vez establecido su depósito en el archivo correspondiente. En esa documentación se ha de hacer constar, al objeto de incorporar el documento al fondo final de destino, los siguientes apartados:

- Conservación de la emisión tal cual se ha producido.
- Acumulación documental a esa emisión de los originales y premontajes que lo enriquezcan.
- Análisis y conservación de materiales no emitidos o provenientes de otras vías, que tengan interés documental.

## 2.6.6. La actual Base de Datos

La Base de Datos de los Servicios Informativos de TVE –BASEVIS– consta de los siguientes campos:

REFERENCIA (REF)

Código identificador de cada documento dentro de la Base.

CONTROL (TROL)

Control interno:

Unidad de Tratamiento

Nivel de Tratamiento

Analista (realiza el análisis documental)

Operador (introduce los datos en el ordenador)

FECHA DE ENTRADA (FENT)

Fecha de entrada datos del documento en la Base.

NOTAS (NOTA)

Información no incluida en otros campos.

TÍTULO (TITU)

Frase identificadora del contenido.

TÍTULO CATÁLOGO (TICA)

Frases identificadoras para redacción índices o catálogos.

CONTENIDO (CONT)

Descripción de la información audiovisual del documento.

SERIE (SERI)

Título colectivo para un conjunto de programas, con similitud de contenidos.

FUENTE (FUEN)

Reseña del título y la serie de un documento, con tratamiento analítico independiente en alguna de sus partes, secuencias o bloques.

GÉNERO (GENE)

Tipología de los documentos tratados en la Base.

**FORMA (FORM)**

Características de presentación y tratamiento del documento, desde el punto de vista audiovisual.

**DIRECTOR/ES, REALIZADOR/ES (DIRE)**

Nombre/s de la/s persona/s que ha/n dirigido o realizado el documento.

**CUADRO TÉCNICO (CUAT)**

Personas, empresas y organismos que han participado en la elaboración del documento.

**SIGNATURA VIDEO (SIGV)**

Código que permite la localización de cada cinta en el archivo.

**DATOS TÉCNICOS DE VIDEO (DATV)**

Descripción formal del documento en soporte magnético.

**OTRAS SIGNATURAS (OSIG)**

Claves de identificación de la cinta, pasadas y actuales.

**SIGNATURA CINE (SIGC)**

Código que permite la localización de cada rollo de película en el archivo.

**DATOS TÉCNICOS DE CINE (DATC)**

Descripción formal del documento filmado y características del soporte.

**OTROS MATERIALES (OMAT)**

Características de los soportes complementarios, o derivados de la producción del documento.

**DURACIÓN (DURA)**

Duración total del documento.

**FECHA DE LA NOTICIA (FENO)**

Fecha de la noticia o información contenida en el documento.

PERÍODO (PERI)

Cronología del período abarcado por la información contenida en el documento.

FECHA DE EMISIÓN (FEMI)

Fecha de la primera emisión del documento.

EMISIÓN (EMI)

Datos relativos a la primera difusión del documento por televisión, o indicación de no haber sido emitido.

FECHA DE PRODUCCIÓN (FPRO)

Fecha final de la elaboración del documento.

PRODUCCIÓN (PRO)

Datos administrativos sobre el proceso de producción y sobre la entidad u organismo propietario de los derechos de difusión.

DERECHOS (DERE)

Disponibilidad jurídica del documento.

IDENTIFICADORES (IDEN)

Expresión periodística para situar un evento o conjunto informativo: casos, asuntos, guerras, sucesos, etc.

AUTOR/ES (AUTO)

Nombres de autores, cuyas obras de ficción, musicales o artísticas estén contenidas en el documento.

INTÉRPRETE/S (INTE)

Nombres de las personas o colectividades artísticas que ejecutan las obras de ficción o musicales contenidas en el documento.

PLANOS PERSONA/S (PPER)

Nombres de las personas recogidas visualmente en el documento.

PERSONA/S (PERS)

Nombres de las personas físicas, jurídicas y entidades referenciadas en el documento.



#### PLANOS LUGAR/ES (PLUG)

Nombres de lugares geográficos concretos, recogidos visualmente en el documento, siempre que estas imágenes no hagan referencia a acontecimientos objeto de información de actualidad.

#### LUGAR/ES (LUGA)

Nombres de los lugares geográficos donde se produce la noticia o acontecimiento.

#### ÁMBITO GEOGRÁFICO(AMBI)

Nombres de lugares o zonas geográficas, afectados por una información, aunque en ellos no se produzca la noticia ni aparezcan visualmente en el documento.

#### PLANOS TEMA/S (PTEM)

Contiene descriptores de actividades u objetos recogidos visualmente en el documento.

#### TEMA/S (TEMA)

Palabra/s o grupo/s de palabras (descriptores) que representan el/los tema/s sobre el/los que versa/n el documento.

#### FECHA DESCRIPTOR (FDES)

Fecha imprescindible para la identificación y recuperación anual de un tema.

### 2.6.6.1. Telediaris

En los Telediaris se emplea un modelo de escaleta que resulta revelador y explicativo del sistema de análisis que se aplica en la Base de Datos:

REF : SDAI 1803515  
TROL : SDAI I RVR XXX  
SIGV : IV 1M668 00:00:00  
TITU : ESCALETA  
SERI : TELEDIARIO  
DURA : 00:30:35  
DATV : 1P, ORIG. COL.

EMIS : 1CAD., DIARIA, 21,00 H.  
FEMI : 99/06/10  
OSIG : 620PS9  
CONT : 00:00:00 CABECERA

00:00:15 SUMARIO

00:02:03 CONFLICTO EN TIRANA (ALBANIA)(EVN)  
00:03:58 REFUGIADOS DE KOSOVO EN ESPAÑA  
00:05:10 PRESIDENTE SR. AZNAR: PAZ EN LOS BALCANES  
00:06:58 ELECCIONES 99 AUTONÓMICAS Y PARLAMENTO  
EUROPEO: ESPACIOS ELECTORALES  
00:17:40 CONFLICTO POLLOS DIOXINA EN BÉLGICA  
00:19:29 CONVERSACIONES ACUERDO PESQUERO  
MARRUECOS-ESPAÑA-CEE (ARCH)  
00:20:35 SENTENCIA PARÍS A FAVOR EMPLEADA HOGAR  
TOGO CONDENA MATRIMONIO FRANCÉS  
00:21:14 DEPORTES: EL REAL MADRID PIERDE POR  
6-0 ANTE VALENCIA. DERBY MADRILEÑO. ESPAÑA  
TRIUNFA EN HOCKEY SOBRE HIELO (REUS) Y EN  
BALONMANO (EGIPTO)  
00:34:40 DESPEDIDA  
00:35:10 SPOT REPSOL  
00:35:40 EL TIEMPO (EST)  
00:38:20 FIN

Las indicaciones entre paréntesis (ARCH), (EST), y (EVN) significan respectivamente : material de Archivo, presentación en Estudio y procedencia de intercambios de Eurovisión, con imágenes analizadas fuera de la emisión de Telediarios.

Una vez diseñada la escaleta del Telediario, se analizan aisladamente las noticias, incorporándose nuevos documentos al archivo:

REF: SDAI1803529  
TROL: SDAI I RVR XXX  
SIGV: IV 1M668 00:18:40  
TITU: CONVERSACIONES ACUERDO PESQUERO ESPAÑA-  
MARRUECOS-CEE (ARCH)  
FENO: 99/06/10  
DURA: 00:01:45  
DATV: 1P, COL,LOC  
FEMI: 99/06/10  
OSIG: 620PS9  
OMAT: IV 3X9700, 537AL77, OTIG, UM, SNAT, DURA 00:04:20  
PPER: JESÚS POSADA, PESCADORES  
TEMA: POSIBLE FIRMA ACUERDO PESQUERO

CONT: EN LUXEMBURGO, REUNIÓN DE LOS MINISTROS DE PESCA DE LA CEE, PRESIDIDOS POR ENMA BONINO, PARA NEGOCIAR UN NUEVO ACUERDO PESQUERO CON MARRUECOS, YA QUE EL ACTUAL TERMINA EN NOVIEMBRE. JESÚS POSADA, MINISTRO DE AGRICULTURA, CONFÍA EN QUE SE FIRME SATISFACTORIAMENTE PARA LOS MÁS DE 8.000 PESCADORES ESPAÑOLES AFECTADOS.

IV 3X970

00:00:12 EXT. EDIFICIO CEE

00:00:16 INT. REUNIÓN, MINISTROS CEE, ENMA BONINO. MESA DE REUNIONES.

00:00:30 JESÚS POSADA, MINISTRO DE AGRICULTURA, HACE DECLARACIÓN.

00:00:42 PLANOS DE BARCOS PESQUEROS EN EL MAR, DETALLE APAREJOS Y FAENAS DE PESCA Y PESCADORES

(INFORMA EN OFF ÁNGEL SÁNCHEZ).

00:01:12 FIN DE LA IV3X970.

Con relación a estos bancos de imágenes tan peculiares, el Sr. Corral relaciona 10 aspectos de una posible explotación de esta documentación audiovisual informativa 'de actualidad', aspectos que continúan vigentes y que suscribimos:

- 1.-Reemisión de programas cuyos contenidos no se han desactualizado.
- 2.-Reelaboración de nuevos productos, por ejemplo: Montajes de Archivo y programas de revisión histórica.
- 3.-Reposición de fragmentos o totales de noticias, por ejemplo, declaraciones de políticos, en función de su reactualización dentro del contexto de una determinada emisión.
- 4.-Montaje de nuevos programas basados en diferentes estructuras, pero con documentos procedentes de anteriores emisiones, por ejemplo, un programa informativo que se elabore especialmente para su envío a Iberoamérica o a nuestras Embajadas en el extranjero.
- 5.-Utilización de bloques temáticos para montajes especiales con destino a su emisión o difusión por otras vías. Por ejemplo, espacios que recojan sólo las noticias sobre Nuevas Tecnologías incluidas en la programación informativa.

- 6.-Aplicación de imágenes de personas, lugares o actividades a nuevos productos audiovisuales con independencia del motivo para el que fueron inicialmente rodadas o grabadas.
- 7.-Elaboración de trabajos de investigación y análisis sobre el tratamiento dado a asuntos determinados en la programación informativa.
- 8.-Visionado por parte de los profesionales o alumnos con fines didácticos.
- 9.- Apoyo a otras instituciones del estado en trabajos de investigación con motivo de catástrofes aéreas, accidentes marítimos, incendios, etc.
- 10.-Comercialización y difusión externa del fondo a petición de particulares, organismos públicos o productores audiovisuales y publicitarios.

Catalogar estos inmensos bancos no conducirían a nada práctico, y resulta evidente que la atención a consultas concretas con los fines reseñados anteriormente sería la fórmula escogida por la mayor parte de los usuarios. Para ello, la elaboración permanente y la constante puesta al día de las Bases de Datos constituye la fuente principal de información.

Con todo ello existen una serie de limitaciones impuestas por la práctica y la jurisprudencia en el uso de estos fondos de los Servicios Informativos.

El copyright establece unas normas para su utilización, una veces procedentes de la propia TVE a través de los acuerdos establecidos con las asociaciones de productores Fonográficos, Videográficos, Cinematográficos e Informadores Gráficos, otras por contratos establecidos con agencias distribuidoras internacionales de noticias tales como Eurovisión, Visnews, WTN, CNN, etc. y los acuerdos particulares que se firman con cada productor o distribuidor suministradores de material audiovisual informativo.

Por otra parte, leyes de rango superior regulan y limitan 'jurisprudencialmente' la utilización de noticias que afectan al honor de las personas, a la intimidad personal y familiar, a la propia imagen, al derecho de rectificación y ciertos artículos de la Ley del Patrimonio Histórico Español (Ver Legislación III.1.1. y III.1.2.3.).

### 3. Las Nuevas Tecnologías

En los últimos tiempos se han implantado en los sistemas de la Documentación informativa una serie de innovaciones que han revolucionado el panorama de los archivos dedicados a este fin.

Nos referimos, no solamente a la información audiovisual –dado que estas innovaciones comenzaron en las empresas periodísticas, abrumadas generalmente por tantos documentos a guardar, catalogar y custodiar– sino que a ello tenemos que añadir las necesidades que se han generado en el resto de la industria, dentro de la Sociedad de la Información.

Otro de los aspectos a considerar es el cómo estos desarrollos tecnológicos afectan a los sujetos de la documentación, el profesional y el usuario. Nos remitimos al apartado dedicado a los ‘perfiles profesionales’, en el que situamos esta problemática compleja por el grado de continua evolución de las tecnologías aplicables a los procesos de documentación.

José López Yepes, en la presentación al trabajo del profesor Alfonso López Yepes sobre la ‘Documentación Informativa’ (74), enfatiza sobre este *cambio documentario* que ‘afecta a nuestra sociedad –*sociedad de la documentación-sociedad digital*–, en la que las nuevas tecnologías han sido uno de los vectores que más han impactado en el fenómeno documental’.

Desde luego, no sólo es el perfil del documentalista el que se ha de adaptar a las innovaciones tecnológicas, sino todo un planteamiento de los equipos de profesionales de la información en los medios audiovisuales.

Los satélites, la fibra óptica, la robótica, la telemática, están influyendo en los aspectos formales de presentación de las noticias.

La ética profesional y la competencia de los redactores, reporteros y periodistas de la televisión no sufre variaciones, es la estética del mensaje, que adquiere una instantaneidad no alcanzada hasta nuestros días.

Los equipos han reducido su tamaño, las cámaras son más ligeras, los sistemas de edición caben en la palma de la mano, se almacenan y distribuyen señales multimedia a través de Internet desde la telefonía móvil; la revolución digital llega a todos con los medios audiovisuales.

Estos avances, conquistas de la ciencia y de la tecnología, están aportando a los profesionales distintas soluciones a las anteriores prestaciones de los equipos analógicos.

Las empresas de telecomunicación, poseedoras de las redes, han descubierto que pueden ofrecer todo tipo de servicios con el desarrollo alcanzado en el transporte de las señales audiovisuales.

Ya se pueden vaticinar importantes y trascendentes cambios en las ofertas-demandas con las que el usuario –además de la red de Internet– irá conformando su actitud hacia nuevas formas de consumo.

Si bien las imágenes ‘virtuales’ se emplean básicamente en la estética de programas de ficción, a medida que los profesionales sepan manejar los sofisticados aparatos productores de ‘realidad virtual’, esta gramática visual informatizada se irá incorporando a cualquier redacción de informativos de televisión.

Podríamos entonces hablar de un nuevo periodismo audiovisual.

Recientemente se ha podido ver en Madrid una exposición dedicada a los ‘directores artísticos’ del cine español. Allí se exhibía, entre otras, la maqueta del impactante atentado contra Carrero Blanco, reproducida para la película *Operación Ogro*, dirigida por el italiano Gillo Pontecorvo. Los expertos constructores maquetistas de decorados para el cine están contando con el ordenador desde los comienzos del propio desarrollo. Se construyen maquetas con diversos elementos *virtuales*.

Está pues, en ciernes, un innovador panorama del diseño en los programas informativos de televisión, que incorporará la digitalización y la ‘virtualidad’ a las habituales imágenes –por otra parte, al servicio del realismo periodístico– a las que el telespectador convencional está acostumbrado, creándose una nueva tensión ante el hecho de la noticia, cualquiera que sea el género al que pertenezca; tensión que, sin duda, aportará un renovador anticipo de la información interactiva.

## DOCUMENTO

## 4.-El proyecto Hypermedia

Al proyecto HYPERMEDIA lo han subtítulo como “Mercado Audiovisual Digital Permanente en Europa”.

En marzo de 1998 se reunió un grupo de trabajo cuya lista de participantes ascendía a quince empresas y organismos audiovisuales de siete países europeos (75).

El objetivo esencial de la reunión era el de organizar una alternativa para investigar la manipulación y el alumbramiento de un permanente material audiovisual multimedia en un centro de servicio ‘hypermedia’.

Este hipermercado audiovisual tendría como destinatarios a los profesionales de la comunicación y a las organizaciones de los media que son asimismo proveedoras de estos servicios para el gran público.

Se estructuran tres niveles a los que se dirige en definitiva, distinguiendo y seleccionando a Proveedores, Distribuidores y Usuarios.

Este ‘permanente mercado audiovisual’ tendrá una cadena evaluada de servicios.

HYPERMEDIA demostrará una solución dedicada a todos los aspectos de este mercado (metadata, herramientas de indización de video, arquitectura de bases de datos, arquitectura de redes, servicios sobre Derechos de Propiedad Intelectual ) y el desarrollo y explotación de un plan basado en los resultados de esta experimentación.

Una Lista de siete ‘Alternativas Disponibles’ se ha confeccionado como plan de trabajo, bajo el código WP (Workpackage).

Es precisamente el WP2 el que nos ha interesado, ya que trata específicamente de la aplicación de los sistemas de clasificación, catalogación, indización, almacenamiento, recuperación y reutilización de los materiales que están integrados en un Archivo audiovisual.

Este WP2 se define como:

‘Catálogo de posibilidades sobre las alternativas codificadas en video y decisión sobre las secuencias de test y análisis de sus límites estratégicos.’

Al proyecto HYPERMEDIA se le asigna el código AC361. Y el código que se asigna al *disponible* WP2 es el DE004, considerándolo como *Anexo*

## EL PROYECTO HYPERMEDIA AC361

Catálogo de posibilidades sobre las alternativas codificadas en video y decisión sobre las secuencias de test y análisis de sus límites estratégicos.

### ANEXO

#### Sumario Ejecutivo:

El objetivo de este anexo disponible es proveer de cumplida información al Disponible DE004 presentado el 15 de Septiembre de 1998. Esta información extra llega principalmente del más reciente desarrollo acaecido en MPEG-7 de estandarización de actividades. Especialmente, el material de test y el análisis de la estrategia videográfica que serán a continuación desarrollados en Hypermedia.

**Número del Proyecto:** AC361

**Título del Proyecto:** Hypermedia. Mercado permanente audiovisual en Europe

**Tipo disponible:** (P/R/L/D)\* R



**Anexo a CEC. Número disponible:** DE 004-AC361/UPM/GTI/DS/I/004/a1

**Fecha contractual de la disponibilidad del Anexo al CEC:** Ninguna

**Fecha actual de la disponibilidad del Anexo al CEC:** 12 de Febrero 1999

**Título del disponible:** Catálogo de posibilidades sobre las alternativas codificadas del video y decisión sobre las secuencias de test y análisis de su límites estratégicos. Anexo

**WP contribuyendo al disponible 2**

**Naturaleza del disponible:** (P/R/S/T/O)\*\* R

**Autores:** Jesús Bescós (UPM), José Manuel Menéndez (UPM), Luis Torres (UPC), Luis Cacho (TVE)

**Extracto:** El objetivo de este anexo disponible es proveer de cumplida información al Disponible DE004 presentado el 15 de Septiembre. Esta información extra llega principalmente del más reciente desarrollo acaecido en MPEG-7 de estandarización de actividades.

**Palabras clave:** Estandarización codificada del video, compresión de imágenes, compresión del video, archivo, metadata, programas tipo.

\* Tipo: P-público, R-restringido, L-limitado, I-interno.

\*\* Naturaleza: P-prototipo, R-Informe, S-especificación, R-herramienta, O-otro.

#### 4.1. INDICE del documento "HYPERMEDIA"

##### 1 *Introducción*

##### 2 *Secuencias de test*

##### 3 *Análisis de la videoestrategia*

3.1. Segmentación temporal

3.2. Análisis del Escenario del video

3.3. Aspectos de ubicación y reconocimiento

##### 4 *APÉNDICE A: Selección y Metodología de Tests de cintas*

4.1. Resumen

4.2. Propósito

4.3. El Archivo de RTVE

4.4. Análisis cuantitativo

4.5. Criterios de selección. Alternativas

4.6. Estructura de la producción en RTVE

4.7. Selección de materiales. Conclusiones

4.8. Metadata

4.9. Descripción Metadata

##### 5 *APÉNDICE B: Archivos de cintas en RTVE*

##### 6 *APÉNDICE C: Test de materias en las cintas*

##### 7 *APÉNDICE D: Descripción de MPEG-7 Series de Materias*

7.1. Títulos: Descripción de MPEG-7 Serie de Materias

7.2. Procedencias: Grupos de requisitos

7.3. Estado: Confirmado

7.4. MPEG-7 Serie de Materiales de Audio

7.5. MPEG-7 Serie de Materiales de imágenes fijas

7.6. MPEG-7 Serie de Materiales de Video

7.7. Lista detallada de programas

## 4.2. Selección

Para el interés de nuestros bancos de imágenes hemos seleccionado algunos de los fragmentos de este singular Anexo, comenzando por el apartado 2º del Índice propuesto:

### 4.2.1. Secuencias de test

Hypermedia proveerá en adelante el análisis de las técnicas del video cara a la ubicación y reconocimiento de las herramientas WP 2. El objetivo básico es desarrollar algunas herramientas de indización del video para complementar la tarjeta de registro del material audiovisual Hypermedia, proponiendo de esta suerte un número a los descriptores del video. En este contexto es muy importante usar el material visual que permita el test y evalúe los objetivos determinados.

Televisión Española suministró al consorcio Hypermedia en julio del 98, algunas secuencias de test para seleccionar y usar en WP 2. Una selección del género de secuencias que iban a utilizarse para el proyecto HYPERMEDIA, con objeto de estudiar la producción propia de Televisión Española –RTVE (una de las productoras más fuertes y capaces en España) fué llevada a cabo. Como resultado, noticias, deportes, programas de TV, dibujos animados y secuencias cinematográficas fueron seleccionados como material de test. El tiempo de duración de cada muestra fué estimado de acuerdo con el porcentaje del género de la secuencia en la cuantía global del monto de la producción propia de RTVE.

Esta cesión ha sido estimada doblemente ya que RTVE, no sólo es la más importante productora en España, sino que también participa (dentro del Work Package 1) en la evaluación de la exigencia de los usuarios sobre los servicios que el sistema HYPERMEDIA proporcionará al interfaz de los clientes. Este hecho garantiza que:

- ◆ El proceso de selección sea completamente independiente del desarrollo de los límites.
- ◆ Las secuencias seleccionadas sean totalmente representativas del actual HYPERMEDIA hacia las exigencias del mercado.

Los miembros técnicos del proyecto HYPERMEDIA han revisado las secuencias proporcionadas por RTVE. Aplicada la evaluación han concluido con la aceptación de la serie total de las secuencias, como muestra que han encontrado retadora y completa.

Acto seguido los correspondientes miembros asociados han seleccionado decidiendo someter al MPEG-7 el conjunto total del material audiovisual. MPEG-7 ha aceptado esta contribución durante la reunión celebrada en

Atlantic City, del 12 al 16 de octubre de 1998. Para completar estas propuestas, un documento oficial de MPEG-7 ha sido redactado y figura al final de esta información como un apéndice. Este documento es llamado ISO/IEC N2467.

Las secuencias de test seleccionadas fueron 10 y su relación por materias es la siguiente:

*Baloncesto/Dibujos Animados/Cultura/Ciclismo/Drama/Película  
Música/Noticias/ Reportajes y Fútbol Asociación.*

Se propone que para realizar este *Catálogo de las posibilidades de la codificación del video*, el formato del código seleccionado para los programas TV de video será el MPEG-2 por razones de calidad. Sin embargo, para análisis de las actividades de video, y siguiendo procedimientos recomendados por el grupo MPEG-7, el esquema de código seleccionado será el MPEG-1.

(En el Anexo VI. 8. 2. 2, dedicado al *Almacenamiento* se especifican las voces pertenecientes a la *familia* MPEG).

#### 4.2.2. Estrategia de análisis del video

Una de las grandes metas del proyecto HYPERMEDIA es la investigación para innovar las herramientas de análisis del video y la generación de descriptores que permitirán indizar y restablecer las bases de datos visuales.

La primera etapa requerida para llevar a cabo esta propuesta es ejecutar una *segmentación temporal*, esto es, encontrar la ubicación de los planos de cámara pertenecientes a una secuencia, que a su vez de forma semántica puede dividirse en sub-secuencias. Ello dará lugar a una segunda etapa de *segmentación semántica*, es decir, la escena analizada. La última y más compleja de las etapas previstas es la que consiste en detallar la significación restante de cada plano (formato, medida, textura, color, foco, etc.), y rasgos semánticos (objetos, eventos, gestos, rostros, etc.), determinando lo que se calificaría como *frames clave*, (los 'fotogramas' más *representativos* de cada plano) o desde la propia dimensión del plano (información sobre la acción, localización en la escena, etc.).

Sumariamente, como se describe en el Anexo Técnico del proyecto, los siguientes objetivos particulares están previstos para el análisis de las herramientas de la fase de desarrollo:

- ◆ Identificación de los planos.
- ◆ Identificación de la clave de los *frames* (fotogramas) y escenas.
- ◆ Identificación y seguimiento del principal personaje hablado de la secuencia.

Para cumplimentar estos objetivos, deberán aplicarse las actividades siguientes:

- ◆ Segmentación temporal.
- ◆ Segmentación semántica (análisis de las escenas).
- ◆ Localización y reconocimiento de los rostros de cada persona.

Entremos en materia con el siguiente Apéndice, en el que se detalla esta alternativa para TVE y que reproducimos en su parte sustancial, dada su importancia, aunque se reiteren datos ya apuntados:

### 4.3. Apéndice A

Test sobre Metodología para la Selección de Cintas

#### Televisión Española

##### 4.3.1. Síntesis

El tema de este apéndice es el de proporcionar información acerca de la metodología a seguir para la selección del material audiovisual conservado en un Archivo de un Servicio Público de Televisión. La materia seleccionada deberá utilizarse como unas cintas de test, para la prueba de algoritmos y en el proceso utilizado en el proyecto de HYPERMEDIA. Los objetivos han sido dirigidos: en primer lugar, al meollo del Archivo histórico y a las imágenes del material incluido en él. En segundo lugar, una descripción del procedimiento habitual sobre la provisión real del Archivo, en el sentido de informar sobre otro proyecto asociado, relacionado con el trabajo, en la línea estricta de una información específica de los fondos del archivo.

##### 4.3.2. Propósito

Este apéndice describe el método a seguir para obtener material audiovisual. Los índices deben ser utilizados como una referencia para comprobar la función de los algoritmos que serán utilizados en el proyecto Hypermedia para desarrollar los módulos técnicos. Ello también formará parte de una demostración previsual del citado proyecto.

Este documento está dirigido a los usuarios de los contenidos audiovisuales. Primero, a los socios participantes en el proyecto AC-0361 Hypermedia que han estado integrados en el desarrollo de todos los módulos técnicos que se derivan de este proyecto.

Como un propósito adicional, seguirán las sugerencias de los patrocinadores en el Gabinete del Proyecto ACTS para cooperar y ayudar en la consecución de grupos

standard de desarrollo, además de los usuarios del mismo. Por este motivo los índices serán propuestos como una contribución al grupo MPEG-7.

En el momento de diseñar este documento todo el material propuesto por el grupo Hypermedia ha sido oficialmente aceptado por el plenario del MPEG-7 en la reunión celebrada en octubre del 98, en Atlantic City, (USA), en el acta MPEG 98/N 2467.

Esto ha sido utilizado como una base de la información audiovisual del Archivo histórico en el staff de dirección del ente RTVE. Criterios y métodos a seguir para la selección del material que ha sido examinado primeramente para describir posibles opciones, después de ventajas y dificultades, para llegar a un buen fin justificado por las decisiones tomadas.

Los criterios estadísticos han jugado un papel esencial, y a los preliminares análisis cuantitativos les han seguido consiguientemente los no menos importantes criterios cualitativos en cuanto a formato, duración, calidad técnica e importancia financiera siempre representando la personalidad de los canales a los que se dedica este tratamiento. A pesar de esto, hay razones para pensar que no se diferencian tanto unos canales de otros.

La importancia del material *metadata* audiovisual es obvio. Desde su creación hasta el día presente, solamente la oportunidad del tratamiento automatizado del material de archivo audiovisual ha sido: la textual descripción y subsiguiente procedimiento por una base de datos tradicional. En orden a hacer la búsqueda más fácilmente por los criterios documentales que han sido utilizados y basados en las tecnologías de bases de datos diseñadas y definidas por expertos profesionales en el tratamiento documental.

Desde entonces esta situación ha pasado por largos períodos, el conjunto de los *metadata* seleccionados, la utilización de los recursos técnicos de búsqueda y de las estructuras de las bases de datos son todo el resultado del perfeccionamiento sobre el tiempo a través de un efectivo test y método en el error. Consideremos entonces la inclusión del *metadata* en este material como una base de datos preparada y mejorada a través de su utilización durante todo el tiempo.

La estructura de este documento está dividida en siete secciones. En la primera, se describe el propio Archivo. En la segunda, el tamaño del archivo es cuantificado y, de acuerdo con normas ya establecidas, no se diferencia demasiado de otras organizaciones europeas de similares características. En la tercera sección se describen las alternativas para una plausible selección. En la cuarta, se examina el desarrollo histórico de la producción y su estructura en RTVE. En la quinta sección, se incluyen los criterios de selección adoptados. La sección sexta está dedicada a evaluar los *metadata* en RTVE, como un elemento referencial. Finalmente, la séptima sección incluye la versión de la mecanización automática de los elementos utilizados en los *market packages* para detectar los problemas que puedan originarse de aquellos sistemas simples y baratos.

### 4.3.3. El Archivo de RTVE

Como una introducción, la fuente de la cual el material con el que vamos a ensayar – más adelante referido como “TESTAPES”– ha sido conseguida y se describirá. Esta sección incluye una breve descripción del archivo audiovisual de TVE *European Public TV.*, centros de trabajo, necesidades, evolución histórica, y finalmente una solución a medio y largo plazo se debatirá brevemente en este documento.

Las necesidades y “modus operandi” de los usuarios del archivo audiovisual, así como sus más importantes características, su historia y proyectos a medio y largo plazo son aspectos convenientes a tratar para dar un bosquejo de idea sobre la cantidad de las obras del archivo. En el presente, cada documento del archivo tiene un individualizado y rudimentario dispositivo. De hecho, las bases de datos, su estructura y sistemas de búsqueda son el resultado de un esfuerzo individual de distintas organizaciones que persiguiendo las mismas metas y buscando una solución para los mismos problemas han conseguido completamente similares, aunque no compatibles, soluciones recíprocas.

Afortunadamente, esta situación está cambiando, y con las nuevas tecnologías del *video-networking*, hay una necesidad de volver a abrir los sistemas que permiten tratar el material audiovisual en todas sus posibilidades, donde quiera y por cualquier equipamiento o sistema con todas las garantías prevenidas por la estandarización. Esfuerzos a nivel mundial que predigan su éxito como un premio hacia ese empeño.

Equipamiento y sistema industrial manufacturado serán también beneficiosos para evitar inciertas disminuciones en un mercado con unos estándares *de facto* y unas cuantías reducidas de producción. Los usuarios se beneficiarán de costes más reducidos por la estandarización a través de las economías de escala y ante todo por un mercado en competencia.

El archivo aquí descrito es uno de los muchos existentes en TVE cuando los materiales acabados son almacenados, tanto los filmados y grabados en soporte magnético, como el material audiovisual que no ha sido usado para producir el producto final. Hay otros archivos en TVE –los pertenecientes a los Centros Territoriales–, diecisiete centros de esta naturaleza, con archivos de información local que no han sido utilizados como un fuente de recursos para los *testapes*.

Los archivos audiovisuales tienen un rasgo sobre su propia identificación: una identificación referenciada y la subsiguiente documentación de contenidos y subsiguiente búsqueda. Como inconvenientes a la localización documental en los centros tradicionales (librerías, kioscos de periódicos, tiendas de discos, etc.) mucho más metódicos y generalmente simplistas (búsqueda por autor, título, editorial, etc.), la documentación audiovisual usada en TV obliga a una computerización real “tour de force”. Utilizando sistemas muy potentes se requiere en este supuesto que alguna palabra incluida en la base de datos pueda servir como un punto de acceso.

La necesaria gestión computerizada en un archivo TV debe ser casi ilimitada de acuerdo con las exigencias demandadas por los usuarios de estos archivos. Como una

anécdota, que nos sirve de real ejemplo, vamos a examinar de un archivo audiovisual una lista de solicitudes significativas efectuadas por los usuarios en todo tiempo. Algunas de las más llamativas (*sorprendentes*) son citadas literalmente:

- Imágenes de un computador adherido a algún cuerpo.
- Imágenes de boda en realidad virtual.
- Imágenes de plantas de tejados.
- Imágenes de desesperación.
- Hombres gordos en las calles de Moscú.
- Imágenes de mujeres en la calle con lentillas.
- Imágenes de un juicio con ropa interior de mujer como prueba testifical.
- Imágenes divertidas pero no ridiculizantes de pechos y culos de mujer.

A esta divertida colección de anécdotas le siguen una gran variedad de posibles solicitudes en la utilización cotidiana de un archivo. La lista arriba mencionada, aparte del gracejo de sus peticiones, caracteriza también la riqueza y especificidad del equipamiento del que un moderno archivo debe disponer. Habiendo sido examinado este fondo, y después de la aplicación de algunas versiones y diferentes tecnologías de bases de datos nosotros terminamos con el sistema utilizado en RTVE.

La información incorporada como *metadata* en el material seleccionado ha sido el resultado de varias etapas en el desarrollo de TVE y la computerización y tecnología de la base de datos. Desde entonces esta situación ha pasado por largos periodos, el total de la *metadata* seleccionada, el uso de las técnicas de búsqueda y de las estructuras de las bases de datos son todo el resultado de los avances sobre el tiempo a través de un efectivo test y un método erróneo.

Las emisiones de TVE se iniciaron con una base experimental en 1954, y regularmente en 1956, desde unos estudios centrales en Madrid. En los siguientes cinco años toda la programación televisiva fue estrictamente en directo, saliendo al aire sin que la tecnología de entonces permitiera que aquellos espacios pudieran ser conservados sobre ningún soporte. En 1961 se llevó a cabo la primera grabación de un programa en cinta magnética, aunque la precariedad de las condiciones técnicas de entonces en esta primera etapa juntamente con una escasa sensibilidad de aquel tiempo, común a todos los organismos, impidieron que aquellas primeras imágenes de alto valor histórico llegaran hasta nosotros.

Los registros disponibles en nuestro Archivo datan de 1962, programas informativos filmados en película de blanco y negro, ante todo actualidades, y desde 1964 grabados en soporte magnético. En aquel tiempo nosotros comenzamos a preservar programas completos, sin conservar ningún directo con la lamentable costumbre de reutilizar las cintas durante un tiempo, a causa de su alto coste y la gran escasez de medios. Esta situación impidió conservar muchas informaciones de video de la década de los sesenta. Desde entonces hasta hoy se ha ido generando una importante colección documental audiovisual, con programas de producción



propia y ajena sobre soportes filmados y videográficos, en todos los formatos aparecidos durante todos esos años de ininterrumpidos avances tecnológicos.

Transferir los formatos que se han quedado obsoletos es un importante problema a resolver con tranquilidad. De hecho, los altos costes de reproducción para utilizar los muy viejos equipos, con un complejo y costoso mantenimiento ya que están fuera de uso en producción habitual, tanto como las dificultades para encontrar recambios de algunas de sus piezas, son un problema que afecta a la conservación de los archivos más antiguos, problema que ocurre en todo el mundo.

Otro importante aspecto son las condiciones de conservación en los almacenes donde se ubican, ambos soportes de grabaciones magnéticas y filmaciones, con un problema añadido posteriormente: el reciente descubrimiento del “síndrome *vinagre*”, que es ahora prioritario para reforzar las inversiones con objeto de investigar para erradicar la degradación del material tanto como sea posible.

Todos estos obstáculos han llevado a apresurar a las organizaciones con vastos archivos documentales prioritaria y aceleradamente a iniciar unos proyectos previniendo inicialmente un cambio hacia almacenamiento digital automático basado en formatos de archivos digitales.

Estas acciones permitirán disminuir las dimensiones del almacén de los archivos, costes de gestión y emigración, mejorando sus servicios tales como las curvas de madurez de los ciclos vitales para sus componentes gastados reduciendo sus costos. Esta situación provisional –de las grabaciones sobre cinta magnética– dará un nuevo rumbo a otros sistemas de grabación para un plazo mucho más duradero. Este esfuerzo de normalización en indexación automática, tanto en generalización como en estandarización de los *metadata* supone la principal tarea para este futuro.

#### 4.3.4. Análisis cuantitativo

Radiotelevisión Española es la poseedora de un vasto patrimonio audiovisual. Sus archivos guardan más de 60.000 documentos incluyendo el material más representativo de los programas producidos por TVE. El Servicio de Documentación Audiovisual custodia más de 150.000 documentos informativos.

Los fondos de Radio Nacional de España incluyen casi un millón de grabaciones contenidos en una variedad de soportes que la tecnología ha producido a través del tiempo –desde los discos de pizarra hasta los rollos de pianola– 80.000 documentos sonoros forman parte de este stock.

Otra importante colección de documentos es la Fototeca de TVE que guarda 150.000 imágenes. Un proceso de digitalización de una colección de imágenes – 500.000 – del diario “Pueblo”, desaparecido unas décadas antes, periódico cuya propiedad fué cedida a TVE. En este archivo están también custodiados y administrados unos 16 millones de metros de película procedentes del Archivo Histórico de actualidad informativa, “NO-DO”.

Este material del archivo audiovisual, producido a lo largo de los años, está compuesto de los siguientes variados formatos:

-Película en soportes de 35 y 16 mm., y super 16 mm., 8 mm., super 8 mm. y 17,5 mm. Encierra también una gran variedad del material que se genera de estos soportes. Negativos, copias sobre varios sistemas y versiones, bandas magnéticas de sound tracks separadas, descartes, etc.

-El material en cintas de video está clasificado en latas de 200 m. y 600 m. de capacidad.

Las cintas de video constan de los siguientes formatos:

- Cintas de rollo abierto de 2" Alta Banda (HB) y Baja Banda (LB).
- Cintas de rollo abierto de 1" en formatos B y C.
- Cintas cassette ¾" Umatic LB y HB.
- Cintas cassette ½" Betacam, Betacam SP Analógico.
- Cintas cassette ½" Betacam Digital.
- Cintas cassette ¾" Formato D2.
- Cintas cassette ½" Formato D3.
- Cintas de rollo abierto 1" formato C HDTV (Alta Densidad).

El material incluido en los formatos arriba mencionados está integrado por programas no informativos producidos para la emisión televisiva durante más de tres décadas.

#### 4.3.5. Criterios de selección. Alternativas

Con un archivo tan enorme tal como lo hemos descrito, el material obtenido desde los *testapes* no es fácil. La selección del material con un criterio no definido nos induce a tomar una problemática decisión sobre el material que será utilizado. Procedamos a discutir sobre algunos criterios de selección, ventajas e inconvenientes acerca de algunas de las más importantes decisiones finales, así como las razones para tomar estas decisiones.

- *Selección Random*. La selección Random es un procedimiento que ha encarado un problema para obteniendo la primera fecha, esto es, determinando el universo de objetivos donde la muestra está procesándose para ser obtenida. Debería este universo (población) estar compuesto del archivo como un todo, la carga del material viejo sería más sólida que el nuevo, con una ventaja proporcional de lo que es viejo hacia lo que es nuevo:  $(P/N)N-R$  para el material viejo y  $(P/N)R$  para el nuevo; P significa la población total del archivo, N el número de años transcurridos (para una producción anual estable) desde la creación del archivo, y R significa un intervalo de tiempo considerado como reciente, por ejemplo, 4 años.

Ciertamente, este criterio no es apropiado únicamente desde el punto de vista que un material producido en un período tan remoto tenga generalmente perdido todo

su valor comercial. En los propósitos del proyecto multimedia está la comercialización del material audiovisual, que a causa de sus plazos de rentabilidad, debería tomar como muestra una predisposición hacia el pasado.

Por otra parte, examinando la conducta de los hábitos de consumo de los televidentes y procurando conocer sus comportamientos estándar a través de las mediciones de sus expresadas preferencias, es de advertir que estas preferencias no son estables ni permanentes para siempre. Están sujetas a continuos cambios compeliendo a los estudiantes a unas periódicas observaciones acerca del comportamiento de la gente. Por tanto, es aconsejable considerar este dato como un ejemplo del criterio de selección, que es como se dice, que es quedándose con las actuales preferencias de mercado.

Por tanto, una selección sin la ponderación suficiente sobre esta cuestión, podría estar en contra de una selección condicionada, tomando prioritariamente el más alejado pasado sobre el más cercano presente. Siguiendo este criterio, el material seleccionado tiene una mejor obtención desde su producción hasta los cuatro años siguientes, como puede verse bajo los siguientes encabezamientos.

– *Segmentación.* Si la muestra fuera suficientemente amplia y la extracción sigue los principios establecidos por la teoría estadística de ensayo, no necesitaríamos hacer ninguna clase de división o clasificación. Como éste no es el caso, si queremos la muestra representativa de cada segmento de población para todos los programas, dividiríamos el archivo en varias clases teniéndolo en cuenta. Estas clases en las que el archivo puede ser dividido es el aspecto más importante del proceso de una selección de muestras.

– *Clases de programas.* Existe literatura sobre las diversas clases de clasificación de programas, pero estas cuantiosas divisiones no son prácticas, pues por el motivo de la comodidad de ejecución debemos utilizar grupos en muy amplias clases. En razón de la conveniencia y comodidad debemos usar la más grande clasificación de las que se utilizan profusamente en la normativa que promueve tres clases:

PROGRAMAS INFORMATIVOS  
PROGRAMAS DEPORTIVOS  
PROGRAMAS EN GENERAL

Las clasificaciones subsiguientes nos dirigirían hacia una innecesaria fragmentación y división para la finalidad aquí tratada. Más tarde sobre algunos elementos serán inducidos a modificar esta primera clasificación por razones tales como la introducción de dibujos animados, o algún otro género de programas.

– *Temporalidad.* Nosotros nos sentimos impulsados desde una selección universal, incluyendo el archivo como un conjunto total, hacia una primera consideración acerca de la temporalidad y estudio de la moda en permanente cambio. Teniendo esta intención, hacia una ulterior división del archivo en clases de programas, una mezcla de ambos puede ser establecido de acuerdo con las razones siguientes.

Si consideramos el archivo como una información permanentemente almacenada y creciendo con las producciones recientes y el material en emisión incorporado existente, estamos en una posición para decidir cuál es el criterio final para seleccionar el material que será parte de los *testapes*.

Contenidos que enriquecen continuamente los archivos son parte de la moda del tiempo presente. De hecho el material existente producido y emitido está generalmente conformado por la demanda del mercado.

Si seleccionamos una parte del material recientemente incorporado al archivo, estamos obteniendo un material que si es consecuencia de una preferencia reciente manifestada por la audiencia implícitamente subsidiaria, se catalogan programas de acuerdo al presente gusto tendiendo y alcanzando la más alta audiencia.

Esta decisión previene la incorporación de programas todavía preponderantes en las preferencias de la audiencia y con una valoración en el mercado. Por esta razón que se ha acordado sea definitiva, estos programas han de ser acomodados a lo temporalmente reciente en orden a respetar en cierto modo la inmovilidad en su reposo del archivo en su totalidad.

Teniendo *in mente* esto último, la conclusión final es que podríamos utilizar este material reciente junto con el material de los últimos cuatro años decreciendo en progresión hacia el más antiguo.

- *Calidad técnica*. Los criterios de calidad no pueden faltar en orden a seleccionar una muestra significativa, lo máximo en cuanto a fines técnicos, debiendo estar controladas en la relación las condiciones técnicas de los contenidos. Una calidad suprema técnica y artística del material no es necesariamente apropiada. Algunos contenidos deben coexistir con los más recientes, las dificultades de producción de cada cual podrían haber causado una pérdida de calidad técnica, aunque se puede haber decidido mantener derechos de antena sobre la información, en conformidad a razones artísticas o deportivas.

Esta es la situación real de las cadenas de TV y deben tomarse en cuenta seleccionando una muestra representativa de ellas.

Por otro lado, utilizando unas herramientas de segmentación automática o semiautomática para las materias que deban ser experimentadas y que es por qué se deban considerar también los criterios de selección en ambos aspectos: el primero porque atañe a la dificultad de las limitaciones del material de calidad, por lo que es un defecto, que permitiría experimentar la potencia de las herramientas automáticas y semiautomáticas; y segundo, en razón del número de cambios de plano por unidad de tiempo que dependerá de la "caligrafía" del director.

Esta caligrafía estará influenciada por ambos aspectos anteriormente mencionados y por el género de programa que se empiece con este tratamiento. No es lo mismo una producción de un programa dramático de ficción que la de un programa de música moderna. El requisito para tomar este aspecto en amplia cuenta

suficientemente permitirá probar la potencia operacional y la estabilidad para los algoritmos y métodos de segmentación utilizados.

–*Canal de representación.* Sobre un porcentaje general en una cadena de producción y emisión, hay productos audiovisuales que caracterizan la imagen que un *visionador* (televidente) tenga de la cadena.

Estas producciones distinguirán unas cadenas de otras, en su mayor parte debido a las producciones que han conseguido sobrepasar el tiempo del éxito en la audiencia; esta es la razón de por qué las producciones que son parte de la ya antedicha imagen están incluidas en nuestra muestra.

Teniendo todo esto *in mente* e incluyendo los criterios anteriormente mencionados, la sección siguiente presenta los ejemplos en emisión más característicos de una cadena en los últimos diez años. Desde este dato esencial la estructura y composición de los contenidos servirán para efectuar los *testapes*.

#### 4.3.6. Estructura de la producción en RTVE

La estructura de la producción en TVE ha sido mayor los diez años últimos y relativamente estable si comparamos los datos contenidos en la tabla 1.

Hay una tendencia ligeramente ascendente en la producción de programas durante el periodo desde 1986 a 1996 con una aguda tendencia a romperse en 1996. A pesar de todo, la información sobre los programas producidos para la televisión ha llegado a ser más estable, con solamente pequeños cambios durante el período estudiado.

Los programas deportivos, a su vez, han tenido también una tendencia similar a los informativos. Aunque pueden generalmente ser considerados los más estables en todo tiempo.

En cuanto a su proporción, la estabilidad de estos datos puede ser considerada una buena referencia para decidir una proporción equivalente considerando las cintas de prueba.

Veamos el CUADRO número uno con el detalle de las diferentes emisiones durante los nueve años 1989-1997.

**GRÁFICO TABLA 1**  
(Producción en horas)

AÑO PROD.	EMIS. PROGRAMAS INFORMATIVOS	DEPORTIVOS	TOTAL 1+2 cadenas	
1989	3.115	2.434	1.069	6.618
1990	4.186	2.232	1.866	8.284
1991	4.327	1.703	1.285	7.315
1992	4.631	1.535	923	6.715
1993	5.144	1.450	808	7.089
1994	5.612	1.909	780	7.355
1995	4.263	1.978	850	8.301
1996	4.119	2.274	1.313	7.554
1997	4.321	2.352	1.270	7.663
<b>TOTAL</b>	<b>39.585</b>	<b>16.689</b>	<b>10.499</b>	<b>66.773</b>
PORCENTAJE	59%	25%	16%	

Observando la tabla obtenemos un promedio de la estructura de producción de TVE en los últimos diez años. A partir de estos datos seleccionaremos un material proporcional de los PROGRAMAS INFORMATIVOS, DEPORTIVOS Y DE ENTRETENIMIENTO como un primer criterio de selección. En orden a efectuar una medida de tiempo usada muy frecuentemente en la administración del material audiovisual vamos a usar unidades de 15, 30 y 60 minutos como una cantidad del material. El valor más cerrado en la relación entre ellos es respectivamente del 15%, 30% y 55%. Tomaremos entonces este porcentaje sobre los cálculos como una aproximación de la producción y emisión en estos últimos nueve años en TVE.

### 4.3.7. Selección del material, conclusiones

Utilizando todos los elementos anteriores que nos están llevando a obtener los resultados y los criterios de formular el procedimiento de selección de los *testapes*. Si se mira la tabla 1 se puede ver una primera aproximación que podría seleccionar cada porcentaje de los diferentes tipos de programas.

Obtendríamos:

NN % para informativos

SS % para deportivos

PP % para programas de entretenimiento

Donde, NN, SS y PP serían el porcentaje consecuente con los criterios anteriormente mencionados.

Pero, cuánto tiempo puede utilizarse cada proporción. ¿Horas? ¿Minutos? En resumen, cuánto tiempo seleccionaremos. Una solución basada en el programa más rápido que hemos seleccionado y con esta decisión obtendremos varias ventajas.

Primeramente dispondremos de una innumerable cantidad de información temporal, porque el resto del material es de velocidad fija suficiente para la propuesta general de los *testapes*. De hecho, dispondremos de una gran cantidad de material. Si diez planos (*shot*) por minuto es considerable, tanto para un hecho literario como para un porcentaje de secuencias neutrales de video, tendremos con uno de éstos en 15 minutos 150 escenas por cada tipo de programa seleccionado.

Hasta aquí, un nuevo criterio de segmentación está hecho para añadir material no seleccionado en esta primera etapa. Este criterio está definido añadiendo una nueva clase de material informativo, los programas no diarios, con este adicional nosotros reconsideraremos un pasajero NN % desde un 30 % para una nueva evaluación. (ver Tabla 2).

Con estos varios criterios en la edición de la especialidad deportiva, las características técnicas tienen la siguiente clasificación, juegos-asociación para imágenes desde la apertura de un gran ángulo óptico, para la dimensión del campo hacia el juego de fútbol-asociación, y para otras alternativas seleccionamos otras asociaciones deportivas basadas en un campo de dimensiones medias; el juego de Baloncesto, es seleccionado siguiendo el razonamiento del número de jugadores y el éxito de audiencia inclusive.

La última selección de esta clase de deportes es en primer lugar, para el material especial basado en el ciclismo donde las dificultades técnicas son propias del movimiento de cámaras con enlaces de radiofrecuencia, en continuas interferencias, con alteraciones en la calidad, y con críticas condiciones meteorológicas, y nuestra segunda apreciación es la de que estas transmisiones deportivas son muy importantes para el canal de TVE.

La adición de estas dos modificaciones hacia una primera selección, hace que la inicial evaluación SS % deba ser modificada en las figuras siguientes, desde una previsión inicial del 20 % a la de los nuevos valores.

En cuanto a lo concerniente a los Programas de Entretenimiento, la evaluación estadística PP % alcanza el 50 %, pero no discutible, Dibujos animados y películas incluidos. Por razones objetivas esta inclusión era decidida en una reunión especial, ya que, la evaluación final de este material estaba. (ver Tabla 2).

GRÁFICO TABLA 2  
(Porcentaje)

Programas	Estadísticas	%	Estad.+Téc.+CanalPer.	%	Estad.+Téc.+Can.Per.+obj	%
INFORMATIVOS	30 min.	30	Diario + no diario	31	No modificación	24
DEPORTIVOS	15 min.	15	Fútbol+Baloncesto+Ciclis.	31	No modificación	24
EMIS. PROGRA.	60 min.	55	Cultura, Música, Drama	38	+Dibujos+Variedades+Films	52
TOTAL	105 min.		157 min.		202 min.	

El Apéndice B incluye al final de la lista, títulos y duraciones de los *Testapes*.

#### 4.3.8. Metadata

El 'Metadata' que acompaña a los *testapes* forma parte del sistema computerizado documental utilizado en TVE, único y no utilizado en ningún organismo de la TV en Europa, y el resultado, como ya se ha dicho, de sucesivas versiones que comenzaron a modificarse en el transcurso del tiempo. Esta versión de este software es la cuarta desde el comienzo allá por los años sesenta. Las variadas aplicaciones computerizadas se han ido instrumentando para la disponible información del archivo, ya después de tres revisiones. La actual versión es la del Software SG, producido y registrado por SIRTEX.

Metadata tiene la siguiente estructura, una primera parte cuyo contenido es en sustancia una técnica administrativa:

##### Parte A) FORMATO.

Esta parte incluye datos acerca de localización , formato físico, título, autor, lugar de las escenas, fechas, etc. Ello es para decir, los datos pertenecientes al final de la



búsqueda mirando el documento como un todo, incluyendo la descripción de las escenas por lugares, personas, etc. Y un segundo corpus diseñado es

#### Parte B) ANÁLISIS

Que incluye la información sobre el contenido de las escenas, a través de una descripción que permite al metadato homogeneizar los descuidos del documentalista responsable de la búsqueda y transporte del documento.

Esta última parte consta de una división adicional, un breve resumen al principio del documento completo y descrito en formato libre, con referencias tanto al tema y argumento como a la varias partes de los elementos que lo forman.

Como una muestra de una base de datos documental prototipo utilizado en todo el mundo la Sección 7 incluye a continuación la estructura antes mencionada de una base de datos incluida con los *testapes*. En esta descripción cada campo, contenido y goles previstos al tiempo que diseñados están explicados.

#### 4.3.8.1. Descripción del Metadato

Esta sección describe la estructura y descripción del metadato que se incluye con los *testapes*. El sistema de la Base de Datos es real y está funcionando en TVE como un IT (Tratamiento de Imágenes) para el ARCHIVO histórico. Algunos significados deben ser tomados para estimar, como se ha dicho antes sobre la traducción del idioma original Español hecha por un traductor comercial. Por esta razón algunos caracteres están incluidos en el texto. Los dos caracteres “++” anotados a continuación de las palabras no se traducen y pueden ser considerados como una notación original para cada palabra.

Como se explicó arriba, la razón esencial es hacer esta traducción tan barata como posible porque la emigración desde la gran base de datos, debe ser dada en premisas automáticas. La vía experimental nos permitirá probar este procedimiento y los problemas –si los hay– de los test. Sin embargo, otro sistema IT de otras organizaciones podría ser utilizado para una mayor generalización.

#### REFERENCIA (++RE)

Llave solamente de identificación del documento en la base de datos. Esta formado por un código de once posiciones, las cuatro primeras sobre la identificación de la unidad de tratamiento, la quinta para diseñar la base de datos (propia, ajena, etc.) y las seis restantes para el número de orden del documento dentro de la base.

#### FECHA DE ENTRADA (++FENT)

Fecha (año, mes, y día) está introducido en la base de cada de los documentos.

## CONTROL (++CONTROL)

En este campo están incluidos cuatro puntos:

- 1) La unidad de tratamiento
- 2) El nivel de tratamiento  
Pueden ser establecidos tres niveles:
  - 2.1. Análisis de cómo se expresa la documentación en nuestro documento  
(formas de grabación, de emisión, información de prensa especializada, etc.). Documento no visionado (N).
  - 2.2. Identificación formal del documento  
No ha sido visionado en su totalidad pero es identificado en sus datos básicos tales como título, producción y material complementario, etc. (I).
  - 2.3. Análisis completo del documento de principio a fin. (V).
- 3) Analista del documento
- 4) Persona que introduce la información cuando la operación no está cumplimentada directamente por el catalogador.

## EXPURGACIÓN

Fecha recordatoria para una posible eliminación del documento o su transferencia a otro ARCHIVO. La ejecución de la fecha de la expurgación deberá ser determinada en el documento para decidir su conservación, transferencia o eliminación.

## NÚMERO TOPOGRÁFICO (++SIG)

Llave alfanumérica para la localización del documento en el ARCHIVO. Cuando las transacciones audiovisuales del ARCHIVO de video borran las cintas resulta conveniente incluir en el número de la llave de duración de la cinta y, en cualquier evento, tendrá que figurar en la cuenta las dimensiones y formato del soporte.

## TÍTULO (++TIT)

Título del documento considerado individualmente. En el tratamiento documental, el título propio, el título original y otros posibles títulos por los que se pueda conocer cada programa, película, etc.

Mención especial haremos sobre los títulos incorporados o ficticios, muy usados en la documentación televisiva debido al hecho de que una gran parte de las series de programas carecen de título propio. Por otro lado, su contenido frecuentemente misceláneo, previene diseñar un título-resumen y obliga a trazar un título formal que permita una identificación de cada uno de los documentos de las series a través

del añadido de un elemento solamente (p.e. fecha de la primera emisión) título de las series.

#### TÍTULO++CATALOGACIÓN (++)TICAT)

Título del documento diseñado en lenguaje documental con la propuesta de facilitar el orden de las salidas de la información contenida en el campo (título de los índices).

#### SERIES

Título de las series para cada una de las que pertenezca a un documento por episodios. Si el campo TÍTULO tiene como documento de referencia la unidad del documento, el campo SERIES permite considerar como unidad documentada las series en su conjunto.

#### CATALOGACIÓN DE SERIES (++)SERCAT)

Igual que la CATALOGACIÓN DEL TÍTULO

#### AUTOR

Están incluidos aquí los autores de las obras de ficción o contenido musical en el documento (compositores, libretistas, coreógrafos, autores teatrales, etc.).

#### PAÍS

Nacionalidad del autor. Este campo permite preguntar por la precisión del lugar ("teatro Francés", "música Rusa", biografía de un personaje Inglés, etc.).

#### DIRECTOR (++)DIR)

Este campo recoge al responsable intelectual máximo del documento ya sea el director, periodistas, editor. La obra audiovisual es, frecuentemente, un espejo en el que cada cual está refleja en otras obras (p. e.: retransmitir una ópera, una obra teatral, etc.). Esto obliga, lógicamente, a incluir también, al director de la obra retransmitida.

#### INTÉRPRETES (++)INT)

En los documentos que contienen alguna representación (teatro, música, circo, danza, cien, etc.) deberán figurar los intérpretes. Esta atomización, o mejor, precisión de la información permite tener una misma persona, p.e.: Fernando Fernán Gómez, en sus diferentes facetas de autor, director, intérprete, etc.

#### FECHA DE LAS NOTICIAS O EVENTOS (++)FENOT)

Identificación del documento por la fecha que contienen eventos reales (p.e.: grabando la fecha de un acuerdo).

#### DURACIÓN (++)DUR)

Duración del documento, en horas, minutos y segundos, recogida en forma no descriptiva, en un campo de extensión fijada. Con el propósito de facilitar la búsqueda por comparación del modelo más extenso, o igual a, etc.

### DESCRIPCIÓN FÍSICA (++)DEFIS)

Descripción de la característica técnica del documento, calculando datos sobre:

- formato
- sistema de grabación
- soporte
- color
- sonido
- metraje (cine)
- duración
- extensión (número de documentos)
- laboratorio responsable
- estado físico del documento

### PRODUCCIÓN (+PROD)

Hay recogidos en este campo descriptivo los datos necesarios para la identificación del documento en términos de la producción. Así, el lugar de producción, la entidad productora, el año de la producción, la entidad distribuidora con mención de su función (DIST) y el número original de producción.

### LUGAR DE LA PRODUCCIÓN (++)LUGPROD)

El campo recoge información fijada, no descriptiva, acordando un previamente unas tablas establecidas, con el propósito de facilitar la instrucción de los índice correspondientes (p. e.: cine Sueco, documentales Británicos, etc.).

### FECHA DE PRODUCCIÓN (++)FEPROD)

Igual que lo referido a la producción, por el año de la misma.

### EMISIÓN (++)EMI)

La razón de ser de un documento televisivo, al margen de su posible *marketing*, es su emisión. Ello justifica, que toda la producción básica se considera amortizada económicamente después de su primera emisión. Está comprobado, tal cual, por un campo de aplicación específica que incluye los siguientes datos:

- ámbito de emisión (cadena, emisión regional, etc.)
- carácter de la emisión (parcial, compendiada, etc.)
- reemisión (a través de la mención "OTRAS EMISIONES" en el campo NOTAS)
- fecha
- fecha del comienzo de la emisión (para series consideradas en su totalidad)
- Finalización de la fecha de emisión (para series consideradas en su totalidad)
- periodicidad: diariamente, semanalmente, variable, etc. (para series consideradas en su totalidad)
- día de la semana: (para series consideradas en su totalidad)
- espacio (club Cinema, sillón en el Patio, etc )

### CUADRO TÉCNICO (++)CUATEC)

Aquí se incluyen, menos los intérpretes si los hay, todas aquellas personas que han intervenido en la ejecución del documento (director, productor, autor de la música original, director de fotografía, asesores científico, literario o artístico, presentadores, etc.) y aquéllos que por la importancia de su aportación, a juicio del analista, sean integrados en este campo.

### DERECHOS (++)DER)

La situación legal que concierne a la disponibilidad de los documentos da lugar a una compleja casuística que demanda su sistematización, no obtenida aún en nuestra área. En cualquier evento, los derechos para utilización, emisión o *marketing* de los documentos deberá quedar reflejado de alguna forma (número de contrato, reservas, etc.) que permita conocer la situación del documento en el ARCHIVO en lo que respecta a su disponibilidad.

### OTRO MATERIAL (++)OTMAT)

Se describe en este campo todo lo relativo a los materiales de los diversos documentos que se han consignado en la descripción física del total (antes de tener el documento en segundas o sucesivas copias) o parcialmente (bloques, bandas sonoras, descartes, etc.) así como otros materiales complementarios utilizados o no en la producción del documento y que, por su importancia tengan que ser preservados.

### NOTAS

Permite este campo completar la descripción del documento con información sobre el título, la producción, emisión, pequeños datos de cierta relevancia, etc., pero necesarios para permitir una mejor identificación del documento o recuperación de la información contenida en el mismo.

### GÉNERO (género y forma)

Estarán en el índice todos los documentos pertenecientes a la primera generación y por la forma que presenten cuando sean significativos para determinar su contenido. Sin embargo, esta obligación no es aplicable a los restantes campos de indexación en los que cada uno deberá reflejar el contenido del documento cuando por su importancia (duración, rareza, etc.) pida la traslación representativa de los descriptores de un contenido geográfico, temático, cronológico o efemérides del documento.

Los descriptores del género reflejan diferentes puntos de vista. Veamos algunos:

- temático (p.e.: Economía, Agricultura, Cine, etc.)
- público al que está destinado el documento (infantil y juvenil, tercera edad, etc.)
- finalidad del documento: formar, informar, entretener (educacional, directrices, etc.)

La forma, como ya se ha visto, afecta al cómo del documento pero frecuentemente nos avisa de su importancia (noticias, artículo, reportaje etc.) y nos ayuda a evaluarlo. Porque por ello, en el género es normal encontrar en nuestras descripciones la forma Antología, Adaptación, Discusión, Entrevista, Artículo, Serial, Drama, etc.

#### LUGAR DE LAS NOTICIAS (++LUGNOT)

Campo que se utiliza para el carácter de la documentación informativa.

#### PLANOS DE LUGARES (++PLUG)

Hemos visto que una de las notas del documento audiovisual es su carácter múltiple: sonido e imagen. Este campo se sumerge en el documento visual, solamente visual, para localizar "mini-documentos". De imágenes relevantes que por si algunas tienen valorada la representación, en este caso, de los lugares concretos con independencia del tema general, unidades autónomas documentadas, representativas del contenido concreto audiovisual (i.e.: fachada de la casa Thousand, en Barcelona; fuente de Cibeles, en Madrid, etc.).

#### LUGARES (++LUG)

Deberán ser incluidos aquí todos los descriptores (edificios o localización geográfica de monumentos específicos, provincias, regiones, países, zonas, accidentes geográficos, etc.) que, a juicio del analista, puedan ser necesarios para representar adecuadamente el contenido geográfico, el dónde, del documento.

El campo LUGARES y PLANOS de los LUGARES operan por separado. El primero afecta al contenido total o parcial del documento (i.e.: ++Galicia); el segundo, a concretar las secuencias geográficas que no representan el contenido general del documento sino una parte de ellos (i.e.: rúa Villar, en Santiago de Compostela).

#### PLANOS TEMÁTICOS (++PTEM)

Como en el caso de los Planos de Lugares para el contenido visual de carácter geográfico, se recogen aquí las secuencias temáticas concretas susceptibles de ser recuperadas y utilizadas con independencia del resto del documento al que pertenecen. Esto requiere, lógicamente, un doble análisis: temático por una parte; simplemente visual, por otra. La primera nos llevará, p.e., a considerar la Crisis de la Energía como un asunto o materia del contenido del documento en su globalidad. La segunda nos permitirá identificar y probar rigurosamente las secuencias independientes siquiera probablemente del sujeto-específico principal, p.e., PLANO de un repartidor de gas, de una plataforma de petróleo, etc. que pueden servir por analogía para ilustrar el tema de la energía pero en lo mismo son independientes y pueden ser utilizados en una o varias posibilidades de acuerdo con el punto de vista del director del documento (p.ej.: huelga de repartidores de gas, subida del precio de la gasolina, nueva regulación Europea del petróleo, etc.).

#### TEMAS (++TEM)

La información de este campo pregunta al Qué del documento, al contenido temático general o parcial.

## FECHAS

Ya hemos visto que al documento le afecta *a él, a ella/a usted* muchas fechas : de entrada, de primera expurgación, del evento, de producción, etc., pero todos ellos tienen un carácter formal. Aquí, las fechas están referidas al Cuándo del tema, al contenido cronológico del documento (i.e.: el año 2000, los años 20, la Edad Media, el año 1936).

## PERSONAS (PER)

También aquí el campo recoge información del contenido, en este caso, natalicio, informándonos sobre el Quién. Tan opuestos al campo natalicio del carácter formal ya tratado anteriormente (autor, director, etc.) como aquellos también que querían que apareciera ahora Fernando Fernán Gómez como un personaje público que participara en una discusión o en una entrevista o en su última película.

Más arriba hablando de personas nos hemos referido tanto a las físicas como a las jurídicas o morales (++Onu, ++Unesco, etc.) y con respecto a las físicas ya aparezcan en imagen o no ( en este caso se incluye el calificativo /++OFF/) ya sean reales o representadas por un actor o actriz (en este caso se incluye el calificativo /F/).

## CONTENIDO (++CONT)

El análisis del contenido será el total o una exposición sumaria, de acuerdo con el tipo de documento, en lenguaje llano, del tema o temas objeto del documento y también del tratamiento de la presentación formal del mismo. Para facilitar su recuperación, el texto se estructura en frases y párrafos de acuerdo con la estructura de sintaxis de la base de datos. Concerniente a las frases, se las demanda simplicidad y brevedad puesto que la posibilidad de afinidad entre dos términos está siempre en razón inversa a la longitud de la frase a la que cada cual pertenezca. El análisis del contenido se puede considerar desde un doble punto de vista: el material y el formal. El análisis del contenido material del documento pregunta al Qué en su sentido más amplio, esto es, a las materias tratadas antes referidas a personas, lugares, temas o fechas.

Para las personas, sujeto u objeto de la acción, se valoran especialmente, elementos a identificar tales como la edad, raza, nacionalidad, sexo, situación, etc. que sirvan para discernir fielmente cada situación. Igualmente es especificado el tiempo de la acción (siglo, décadas, año, estación, día, noche, pasado, futuro, etc.). En resumen, la descripción recoge el sujeto y objeto de la acción (quién, qué), las mismas acciones narradas en gerundio, el lugar de la acción (dónde), la causa (por qué), el fin (para qué), la forma (cuánto) y el medio (a través de qué). De acuerdo con el género de documento, de ficción o formativo, se complementan dos clases de análisis del contenido:

### 1) Análisis sumario

Es utilizado para documentos dramáticos, de argumento o de ficción y, excepcionalmente, en documentos informativos que no hayan sido visionados o que, por sus características, no requieran de un análisis secuencial completo.

## 2) Análisis secuencial

Este análisis incluye relación en documentos de documento o alguno de carácter informativo, o alguno histórico formado por una pluralidad de “secuencias” o “unidades de documento” significativas. Contiene la descripción analítica de todas y cada una de las partes, elementos o información que constituyan el contenido del documento que permita por tanto la identificación y subsiguiente recuperación tanto de su contenido como de la totalidad de cada una de sus partes o elementos más significativos.

La descripción secuencial incide especialmente en la relación de los contenidos temáticos, general o parcialmente e independiza la información visual o sonora, recogiendo aquella que pueda ser más relevante.

El análisis secuencial logra un máximo nivel de eficacia y precisión cuando se completa cronológicamente, esto es, con mención del minuto y segundo en el que aparezcan las diferentes secuencias.

La característica especial de algunos programas de televisión obliga, algunas veces, a establecer un análisis cronológico no-lineal, no secuencial puro sino agrupado, que nosotros designamos secuencial-temático. Este género de análisis es utilizado en aquellos programas en los que las materias que los componen muestran fragmentos por todo su contenido pero que son susceptibles de ser agrupadas por temas (p.e.: programas básicos de entrevistas y actuaciones). En este caso, los contenidos están estructurados temáticamente incluyendo la minutación que corresponda a cada bloque o tema y su duración.

Finalmente, mencionaremos el análisis de los hechos o acciones, utilizado especialmente en los documentos que contienen deportes. Los que, por su estructura, no permiten una descripción netamente secuencial, sino que al mismo tiempo, piden un tratamiento que facilite el nivel máximo de los contenidos específicos recogidos del carácter de la acción (género de competición, equipos, goles, juego, incidencias, curiosidades, etc.).

El análisis material de los contenidos temáticos se completa con un análisis formal. Preguntar esto al cuánto del documento, a su tratamiento formal. De este modo son considerados los sujetos, esto es, la persona o personas que intervienen en el programa como los locutores, diseñadores, público presente o participante, etc., el lugar o lugares de rodaje o grabación (estudio, exteriores, etc.) y aspectos significativos de la realización (iluminación, escenario, animación, decoración, etc.).

Nosotros apagamos la luces, hemos terminado. En la penumbra de la habitación nos sentimos satisfechos con nosotros mismos. Como dijo Flaubert, para que uno estime un objeto sólo se necesita cuidarlo intensamente, conocerlo. Hemos tratado el documento, de acuerdo con su carácter, sintético, analítico o fáctico, por su forma y por su contenido, como soporte físico y como información. Ganamos un nuevo amigo, estar bien informados sobre él. Podemos, ya, quedarnos tranquilos. Pero, no, ello no está siendo posible. Están llegando los usuarios.



### III. 3.4.2. VIDEOTECAS COMERCIALES

La afición al cine y los nuevos modos de vida han contribuido a crear empresas de alquiler y venta de películas, particularmente las de reciente estreno, pues las distribuidoras se dieron cuenta en su día del potencial mercado del usuario individual. En la intimidad del hogar, el consumidor de cine, ya cinéfilo o aficionado normal, ya inclinado por películas de géneros escabrosos –terror, X, etc.–, cada vez se rinde más a este culto del video, pues también aquí manda la economía. Salir al cine –coche, aparcamiento, entradas, aperitivos–, cuesta más caro. También conocemos que vienen otros sistemas de archivo y lectura más sofisticados, pero el caso es el mismo: cinta de video convencional o DVD (Digital Versatile Disk), habrá usuarios cada vez en mayor número para gloria de los *Blockbuster Video* nacionales y de la industria norteamericana de producción de películas, con Hollywood a la cabeza (76). Al igual que la TV a la carta.

### III. 3.5. FILMOTECAS: Imagen móvil

#### III. 3.5.1. FILMOTECA ESPAÑOLA

(INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFÍA Y DE LAS ARTES VISUALES)

El Real Decreto 565/1985, de 24 de abril, establece la estructura orgánica del entonces Ministerio de Cultura (hoy también de Educación), que en su Título IV, artículo 17 regula el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales creado por el artículo 90 de la Ley 50/1984, de 30 de diciembre. En el artículo 19.4. se le adjudica como una de sus funciones ‘la gestión y administración de la Filmoteca Española’, que en su artículo 23. Uno, en la estructura orgánica básica de la Dirección General, figura en cuarto lugar, con rango de Subdirección General. En este mismo artículo, en su apartado Cinco.5. se establece (77):

5. La organización y custodia del archivo de las películas que sean de interés para el estudio del cine en general y del cine español en particular, así como reunir y catalogar el material cinematográfico y audiovisual y la documentación cuya conservación sea conveniente desde un punto de vista cultural o histórico, así como recopilar, conservar y catalogar los materiales y elementos de interés histórico que integren el Museo del Cine.

Filmoteca Española, encargada de la preservación del Patrimonio Cinematográfico Español, conserva cerca de 2.000 horas de películas documentales y noticiarios, incluyendo las colecciones íntegras del Noticiario NO-DO, la revista cinematográfica “Imágenes” y numerosos materiales extranjeros relacionados con España. También posee un magnífico catálogo de películas, unas consideradas históricas y otras de épocas recientes, procediendo a su recuperación y conservación.

### III.3.5.1.1. ANTECEDENTES

En 1953, gracias al tesón del crítico y estudioso cinematográfico, Carlos Fernández Cuenca, se crea la Filmoteca Nacional, que no consolidará en sus primeros años una gestión consistente. Es a partir de la década de los 60, cuando las pequeñas partidas de dinero que llegan –la Filmoteca carecía de presupuesto propio– posibilitan la búsqueda y compra de algún viejo film en nitrato del que se hará copia de seguridad. De su paso por este organismo Fernández Cuenca nos ha dejado dos interesantes tomos sobre “La guerra de España en el Cine” (78). En la ‘Nota sobre las fuentes’, que precede el estudio, el autor nos da precisas y preciosas noticias sobre este archivo histórico, que desgraciadamente se perdió en gran parte como consecuencia de un incendio en los laboratorios Cinematiraje Riera, donde se había decidido guardarlo, el 16 de agosto de 1945. En la actualidad se han estudiado concienzudamente estos fondos y publicado un exhaustivo catálogo.

Desde entonces hasta nuestros días los depósitos de la Filmoteca han pasado por diversos avatares, durmiendo muchos años en la sede del Instituto Oficial de RTVE, en la Dehesa de la Villa. La recuperación del Cine “Doré” y la creación de la Ciudad de la Imagen han impulsado a nuestras autoridades culturales a tomar conciencia sobre la importancia de estos archivos, su mantenimiento, puesta al día y difusión. Parece que se está recuperando el palacio de los Marqueses de Perales, sito en la calle Magdalena, –sede que fué, además de una importante sucursal de Correos, más recientemente de la Hemeroteca Nacional–, para instalar allí la dirección de la Filmoteca Española. A poca distancia del Cine “Doré”, dependiente del mismo organismo, no parece mala idea.

## III. 3.5.1.2. SITUACIÓN ACTUAL

Alfonso del Amo, Coordinador de Investigaciones de la Filmoteca Española, fué entrevistado por la revista 'Secuencias: Revista de historia del cine' (79). Algunas de sus precisiones gozan de una tremenda actualidad. No es objeto de este estudio pormenorizar sobre todo el proceso de conservación del material cinematográfico desde la aparición del cine, pero sí nos parece oportuno recordar algunas de las cuestiones esenciales de la problemática sobre la custodia y archivo de películas que se repasan en la citada entrevista.

En los años 80 se creía que el soporte de acetato iba a durar eternamente. Pero desde Francia se alertó sobre el llamado 'mal o síndrome del vinagre', por el cual este material se degrada, arrugándose y curvándose, perdiendo su elasticidad. El problema fundamental de los soportes de nitrato utilizados hasta la fecha era su ignición, ya que ardían fácilmente. El acetato no ardía, pero tenía ese problema. Con el poliéster aparece una posible solución, pero aún no se sabe si, después de años de archivo, pueda generarse alguna corrupción de este material que haga las copias inservibles.

En definitiva, la conservación de películas es algo mucho más complejo de lo que a primera vista se pueda pensar. A la pregunta sobre la implantación de la imagen electrónica sustituyendo a la imagen fotoquímica, Del Amo contesta con cierto tremendismo pesimista y al considerar la destrucción de la cinematografía, afirma que le inquieta el soporte electrónico por la transitoriedad de las imágenes que se borran de un día para otro, para volver a regrabar en el mismo soporte, considerando además la más baja calidad del video y su menor período de conservación, para lo que se impondría utilizar en el futuro un sistema digital que respondiera a los estándares de la calidad fotográfica química.

Hace sólo unos cinco años que en la Filmoteca se ha procedido a catalogar los fondos mediante bases de datos informáticos, con lo que se han conseguido controlar entradas y salidas puntualmente. Esta base funciona en conexión con la base PIC-Cine del Ministerio de Cultura. Ello significa que cualquier profesional interesado puede acceder a estos datos desde cualquier punto de España conectado con la base PIC-Cine. Además se están publicando una serie de catálogos sobre el cine español, sobre el archivo de NO-DO y sobre el cine de la Guerra Civil española.

En cuanto a la conservación y almacenamiento de los fondos, el nuevo *voltio* de la Ciudad de la Imagen puede garantizar por sus condiciones técnicas mejoradas, la conservación durante al menos 100 años de las películas archivadas. Está en proceso el establecimiento de protocolos con los que se harán pruebas definitivas para determinar los puntos en los que la película deja de absorber humedad, según las diferentes temperaturas y las curvas de los cambios en las dimensiones de la película a esas mismas temperaturas. Con los datos obtenidos, en un trabajo en colaboración con el Politécnico de Manchester, se podrán establecer las condiciones con las que hay que dotar a los almacenes de la Filmoteca.

### III.3.5.1.3. BASES DE DATOS

La estructura de datos de los materiales del Archivo de la Filmoteca española se han distribuido en dos niveles:

- a) El tema de los Derechos de la película y
  - b) Los datos a nivel del Material.
- a) Sobre los datos del Derecho hay que considerar:
- a) 1. Clave.
  - a) 2. Medio de exhibición:
    - 01: Todos
    - 02: Salas comerciales
    - 03: Salas no comerciales
    - 04: Video
    - 05: Televisión
    - 06: Desconocidos
    - 07: Sin derechos
    - 08: Otros
  - a) 3. Fecha de inicio.
  - a) 4. Fecha de caducidad.
  - a) 5. ámbito geográfico.
  - a) 6. Persona o Entidad que posee el derecho.

b) Los datos del Material se consignan en los siguientes apartados:

b) 1-Material || b) 2-Estado físico || b) 3-Procedencia

b) 1-Material:

b) 1.1. Clave.

b) 1.2. Número de inventario.

b) 1.3. Tipo de expediente (control de si está inventariado o no).

b) 1.4. Número de almacén.

b) 1.5. Número de expediente económico.

b) 1.6. Soporte.

b) 1.7. Tipo de material:

01: Negativo imagen.

02: Negativo sonido.

03: Negativo sonido, doble banda.

04: Negativo imagen, más negativo sonido.

05: Duplicado negativo imagen, más negativo sonido.

06: Duplicado negativo combinado, más negativo sonido.

07: Negativo imagen, más duplicado negativo sonido.

08: Trailer.

09: Positivo original reversible imagen.

10: Positivo reversible, más sonido separado magnético

11: Positivo reversible sonido combinado magnético.

12: Duplicado positivo combinado.

13: Duplicado positivo imagen.

14: Duplicado positivo sonido.

15: Duplicado positivo sonido doble banda.

16: Duplicado positivo imagen, más duplicado positivo sonido.

17: Duplicado negativo combinado.

18: Duplicado negativo imagen.

19: Duplicado negativo sonido.

20: Duplicado negativo sonido doble banda.

- 21: Duplicado negativo imagen, más duplicado negativo sonido.
- 22: Duplicado CRI (Colour Reversal Intermediate) negativo imagen.
- 23: Duplicado CRI negativo sonido.
- 24: Duplicado CRI combinado.
- 25: Banda sonido óptico.
- 26: Banda sincrónica mezclas separado magnético.
- 27: Banda sincrónica SOUND TRACK separado magnético.
- 28: Banda sincrónica diálogos separado magnético.
- 29: Banda sincrónica músicas separado magnético.
- 30: Banda sincrónica efectos sala separado magnético.
- 31: Banda sincrónica efectos especiales separado magnético.
- 32: Bandas seguridad.
- 33: Registros directos referencia.
- 34: Registros directos estudio.
- 35: Copia muda.
- 36: Copia estándar combinado óptico.
- 37: Copia estándar combinado magnético.
- 38: Copia estándar combinado óptico combinado magnético.
- 39: Copia imagen, más sonido separado magnético.
- 40: Copia de trabajo.
- 41: Descartes.
- 42: Otros materiales.
- 43: Máster video.
- 44: Videocopia.

b) 1.8. Paso:

- 01: 35 milímetros.
- 02: 16 milímetros.
- 03: 70 milímetros.
- 04: 9,5 milímetros.
- 05: 17,5 milímetros.
- 06: 8 milímetros.
- 07: S-8 milímetros.
- 08: 28 milímetros.
- 09: S-16 milímetros.
- 10: Video 2 pulgadas.
- 11: Video 1 pulgada.
- 12: Video  $\frac{3}{4}$  pulgada U-MATIC HB (alta banda).

- 13: Video  $\frac{3}{4}$  pulgada U-MATIC LB (baja banda).
- 14: Video  $\frac{1}{2}$  pulgada BETACAM.
- 15: Video  $\frac{1}{2}$  pulgada VHS.
- 16: Video  $\frac{1}{2}$  pulgada BETAMAX.
- 17: Video V2000.
- 18: Video SUPER-VHS.
- 19: Video D-2 DIGITAL.
- 20: Video 8 milímetros V-8.
- 21: Video 8 milímetros HI-8.

b) 1.9. Velocidad de proyección.

b) 1.10. Sonido.

b) 1.11. Sistema de sonido (óptico, magnético,...).

b) 1.12. Emulsión.

b) 1.13. Duración. Minutos.

b) 1.14. Duración. Metros.

b) 1.15. Duración. Pies.

b) 1.16. Formato de proyección.

b) 1.17. Versión:

- 01: Versión original.
- 02: Versión doblada.
- 03: Muda sin rótulos.
- 04: Muda con rótulos.
- 05: Muda postsincronizada.
- 06: Óptica original, magnética español.

b) 1.18. Idioma.

b) 1.19. Subtitulada.

b) 1.20. Número de partes.

b) 1.21 Número de rollos.

b) 2. Estado físico:

b) 2.1. Estado del soporte.

b) 2.2. Estado de la perforación.

b) 2.3. Estado de la imagen.

b) 2.4. Estado del sonido.

b) 2.5. Estado de la continuidad.

b) 2.6. Conclusión del estado.

b) 2.7. Uso:

01: Bloqueado reproducción.

02: Proyección.

03: Investigación.

04: Fuera de uso.

05: Bloqueado, problemas derechos.

06: Nitrato bloqueado conservación.

07: Ver informe, proyección.

08: Repaso/lavado, proyección.

09: Bloqueado restauración.

10: Baja.

11: Video, visionado.

12: Video, conservación.

b) 2. 8. Fecha del informe.

b) 2.9. Persona que realizó el informe.

b) 3-Procedencia:

b) 3.1. Tipo de procedencia.



- 01: Entrega obligatoria protección.
- 02: Entrega obligatoria reposición.
- 03: Compra.
- 04: Compra a laboratorio.
- 05: Donación.
- 06: Intercambio.
- 07: Depósito.
- 08: Depósito institucional.
- 09: Desconocida.
- 10: Entrega convenio Hispano-Mexicano.
- 11: "Enferma" no retirada.
- 12: Depósito no formalizado.
- 13: Entrega obligatoria festivales.

- b) 3.2. Origen (entrada que ha originado otro material).
- b) 3.3. Persona o entidad.
- b) 3.4. Titular del material.
- b) 3.5. Dirección.
- b) 3.6. Localidad.
- b) 3.7. Distrito postal.
- b) 3.8. Teléfono.
- b) 3.9. Fecha de entrada.

En caso de baja de un material del Archivo:

- ◆Fecha de la baja.
- ◆Motivo de la baja.
- ◆Lugar (si se produce la baja por: intercambio, donación...).

### III.3.5.1.4. TARIFAS.

Por Orden de 20 de enero de 1995, del Ministerio de Cultura, se establecen los precios públicos de determinados servicios, entre ellos los prestados por la Filmoteca Española. El apartado VII.1, contiene el cuadro siguiente:

Servicios	Condiciones de uso	Tarifas/pesetas
1. Entradas a la sala de proyección de la Filmoteca Española (cine "Doré").	Acceso libre.	225 por sesión. 1.700 abono de diez sesiones.
2. Visionados en las dependencias de la Filmoteca Española.	a) Con justificación de uso para fines específicos de investigación y estudio y previa petición.	Gratuito.
	b) Para otros usos: Moviola y video. Proyección.	6.000 por día de utilización del servicio. 12.000 por día de utilización del servicio.
3. Préstamos excepcionales de copias con autorización expresa de los propietarios de los derechos y siempre que las condiciones de conservación lo permitan.	En concepto de mantenimiento y conservación y de acuerdo con las normas establecidas en contrato.	12.000 por película más gastos de transporte.
4. Fototeca.	Reproducciones fotográficas cuya utilización posterior estará regulada por las normas establecidas en contrato.	Tamaño 13/8 centímetros B/N: 800. Tamaño 18/24 centímetros B/N: 1.000. Diapositivas color: 1.500, más gastos de laboratorio.
5. Biblioteca.	Acceso libre.	Gratuito.
6. Costes técnicos de repicado a video de materiales.	Conforme a las tarifas del punto VII.2. Las cintas de video serán suministradas por el solicitante.	VHS: 6.000. BETACAM u otros: 12.000.

### III. 3.5.2. NO-DO

#### III.3.5.2.1. ANTECEDENTES

El NO-DO (Noticiero Documental), tuvo actividad y vigencia desde el 4 de enero de 1943 hasta el 25 de mayo de 1981. Publicó 1966 números, con un total de 4016 ediciones. Su periodicidad fué semanal hasta 1980. En su último año, quincenal. Su nacimiento y aparición obedecieron a la estrategia propagandística del Régimen franquista. Y su contenido recoge aspectos decisivos para todos los interesados en la investigación y estudio de los 40 años de dictadura.

En la Filmoteca Española se nos ha proporcionado el siguiente cuadro estadístico:

Noticiero NO-DO EDICIONES Y FRECUENCIA DE APARICIÓN			
NO-DO Números	Nº total ediciones	Periodo	OBSERVACIONES
1 - 19	19	04/01/43 / mayo 43	Una edición semanal.
20A - 77B	116	mayo 43 / junio 44	Dos ediciones semanales, signadas "A" y "B".
78A - 91B	14	junio 44 / sept. 44	Una edición semanal: "A", los números pares y "B", los números impares.
92A - 127B	72	sept. 44 / junio 45	Dos ediciones: "A" y "B".
128A - 178A	51	junio 45 / junio 46	Una edición semanal: "A", los números pares y "B", los números impares. No hay 178B.
179A - 182B	8	junio 46 / julio 46	Dos ediciones: "A" y "B".
183B - 205B	23	julio 46 / dic. 46	Una edición semanal: "A", los números pares y "B", los números impares. No hay 183A.
206A - 925B	1440	dic. 46.. / 26-09-60	Dos ediciones: "A" y "B".
926A - 1255C	990	03-10-60 / 23-01-67	Tres ediciones: "A", "B" y "C".
1256A.- 1797B	1084	30-01-67 / 04-07-77	Dos ediciones: "A" y "B". Desde el 1344A se realizan parcial o totalmente en color.
1798 - 1936	139	11-07-77 / 07-04-80	Una edición semanal. Desde el número 1830 hasta el 1935, Excepto en los números 1849, 1870 y 1928, se editan versiones especiales para Cataluña, en las que figura una de las noticias en idioma catalán o una noticia especialmente rodada para este área.
1937A - 1966B	60	14-04-80 / 25-05-81	Dos ediciones semanales.

Salvo para acontecimientos de gran trascendencia, y muy excepcionalmente, las diversas ediciones de cada número contenían noticias distintas y, cada edición, incorporaba noticias de diferentes

editoras de noticiarios. La procedencia de las noticias de corresponsalia se acreditaba, genéricamente, en la cabecera de la edición.

Sólo algunas ediciones especiales, realizadas con carácter experimental y fuera de numeración, como la presentada en 1954 —que se considera el primer NO-DO en color—, ya que llevaba al final una ‘página en color’, que generalmente contenía un pequeño reportaje documental. La duración estimada por cada noticiario era de aproximadamente unos 10 a 11 minutos (un rollo de 35 mm.), y solamente unas 300 ediciones superan este promedio.

La Filmoteca Española en cooperación con Eritel ha realizado un estudio en el que se aprecia que de 2199 ediciones (dentro de un proyecto de creación de un nuevo sistema de difusión) se muestrearon las primeras 863 y el resultado dio un promedio de 10’15” por edición. Por lo tanto, aplicando este promedio a las 4016 ediciones salen 689,25 horas.

A partir de enero de 1976, la exhibición del NO-DO dejó de ser obligatoria y la competencia de la televisión, con sus programas informativos, fué acabando poco a poco con este noticiario, que vió su último número el 25 de mayo de 1981.

El material empleado en su confección era el de soporte inflamable de nitrocelulosa. En los dos incendios que lo afectaron (Cinematiraje Riera y Madrid Film) se perdieron los negativos originales producidos hasta agosto de 1945. De las 4016 ediciones se conservan 4011.

El proceso que ha atravesado el almacenaje de este inmenso Banco de Imágenes que se conserva fundamentalmente sobre duplicados negativos de seguridad obtenidos a partir de copias estándar recuperadas por el personal del archivo. Tras la implantación de estas copias, se decidió eliminar los soportes inflamables, pero la escasez de presupuesto y la reutilización del material relegó la transcripción de los negativos de sonido inflamables a copias de seguridad y se han perdido muchas bandas sonoras. La conservación de los guiones respectivos ha permitido la reconstrucción de gran parte de esas bandas. Dato interesante a considerar es la conservación asimismo de 6499 cajas de noticias filmadas por NO-DO en España y no utilizadas, así como 5674 cajas de noticias compradas a otros noticiarios y no utilizadas. Por supuesto, material sin catalogar.

## III.3.5.2.2. -SITUACIÓN ACTUAL

Terminada en 1981 la producción de este noticiario y transformados sus fondos en el Archivo Histórico de NO-DO, la responsabilidad de su custodia recayó en la Filmoteca Española.

Un acuerdo temporal, hasta la terminación de los almacenes definitivos en la Ciudad de la Imagen, ha responsabilizado a Televisión Española de su control, siguiendo en sus locales de origen, en la Dehesa de la Villa.

La conservación de este importante archivo llevó a la Filmoteca a realizar las siguientes tres fases:

- Recuperación de los sonidos desaparecidos, utilizando las copias de los noticiarios correspondientes.
- Realización de las reproducciones complementarias de las imágenes y sonidos que se conservaban sobre un único soporte.
- Obtención de las copias estándar necesarias para mantener la colección completa en condiciones de uso.

El importante incremento en la demanda por parte de los usuarios de imágenes de esta colección –no sólo por su importancia documental–, sino también por la aparición de las cadenas privadas de televisión y el desarrollo de los medios audiovisuales, ha imposibilitado atender las peticiones sobre los soportes clásicos del cine, dada la fragilidad de un material tan antiguo, y desde 1989 se acometió la ingente tarea de repicar a video todo el archivo, tarea ya terminada.

El soporte video contribuye a preservar el material cinematográfico original, pero no permite un rápido acceso a las imágenes solicitadas, por lo que la Filmoteca está desarrollando un nuevo sistema de acceso, integrando una base de datos con las imágenes y sonidos, que permita el uso de estos fondos documentales desde cualquier filmoteca o centro de estudios cinematográficos e incluso desde los propios organismos de producción audiovisual.

Diversas fases de un interesante proyecto europeo, con otras filmotecas, se están llevando a cabo. Esperemos que para 2001 sea realidad.

### III. 3.5.2.3. USOS Y USUARIOS

A las habituales peticiones de los profesionales de la industria audiovisual en los últimos tiempos se le han unido nuevos usuarios dedicados a la enseñanza y a la investigación. Los usos, en estos casos, suelen concretarse en actividades didácticas para la formación de especialistas en documentación y comunicación audiovisuales e historiadores. Otras alternativas son la elaboración de tesis doctorales, trabajos históricos o historiográficos y la preparación, ambientación y documentación con vistas a producciones audiovisuales. También se solicitan imágenes fijas –fotografías– para realizar catálogos, memorias, ilustraciones de libros y montaje de exposiciones.

Se pueden dividir en cuatro clases las características de los usuarios:

- Organismos tales como archivos audiovisuales, filmotecas, etc.
- Empresas, ya de cine o de televisión, ya publicitarias.
- Entidades de carácter didáctico, facultades universitarias de sociología, periodismo, imagen o documentación, e instituciones culturales y bibliotecas, con fines de investigación.
- Personas físicas, particularmente historiadores y documentalistas.

### III. 3.5.2.4. HACIA UNA BASE DE DATOS

Considerando las necesidades de conservación de los soportes cinematográficos y las tipologías de usos y usuarios reseñadas se pueden ya establecer las características del modelo de acceso a estos fondos:

- El visionado en proyección debe quedar reservado para la exhibición pública normal de los materiales y el estudio de sus peculiaridades específicamente cinematográficas.
- El visionado en moviola no es suficiente para satisfacer el crecimiento de la demanda.
- La difusión de estas colecciones sólo será posible con la implantación de una base de datos documentada.

- Los sistemas tradicionales de catalogación y clasificación de los archivos cinematográficos, derivados de su utilización industrial, deben de combinarse con las nuevas tecnologías informáticas.
- Para ello habrá que tener en cuenta, al crear los sistemas adecuados a los nuevos usos, no pretender sustituir el acceso convencional a los soportes originales.
- Para una razonada y razonable elección de una base de datos, se debe tener en cuenta la celeridad con la que se van descubriendo y comercializando innovadores sistemas, para que la vigencia de la selección sea rentable en el tiempo.

### III. 3.5.2.5. ELECCIÓN DE NUEVOS SOPORTES

Se ha concluido la transcripción de la colección de NO-DO a soporte electrónico, formato Betacam, con copias en VHS y código de tiempos en pantalla. Esta transcripción se compone de 850 cintas de 60 minutos, cuya conservación para un uso continuado no sobrepasará, en estimación objetiva, de los 10 años. El acceso a un minuto determinado de cada cinta a consultar sólo se puede conseguir bobinando y rebobinando, de forma que el desgaste del material y la lentitud de búsqueda, han determinado que este sistema sea de transición, hasta dar con uno más rápido y rentable.

La empresa ERITEL fue encargada de la realización del diseño de un proyecto que pudiera ser la alternativa para concretar la aplicación de una base de datos moderna y suficiente. Para ellos se estudiaron en primer lugar los posibles soportes de discos ópticos, analógicos y digitales. Estos soportes ofrecen la ventaja doble de la mayor velocidad de acceso a la imagen seleccionada y mayor garantía de conservación. El disco analógico de grabación directa se consideró especialmente interesante por su economía al posibilitar copias de alta calidad, el acceso directo a los fotogramas grabados y la garantía de conservación a plazo medio (30 años a pleno uso).

A partir de esta selección, se planteó el desarrollo de una estructura basada en dos colecciones sobre soportes electrónicos, la Colección

Central, completa, y la de acceso –para la que se utiliza la denominación BANDINI (80)–, elaborada con un fotograma por cada segundo de película, más la banda de sonido íntegra.

La llamada Colección Central contendría los documentos íntegros y únicamente se utilizaría para reproducción sobre soportes electrónicos. Estaría servida por el Punto Central del sistema, dotado con los elementos para control, reproducción y acceso informático a la misma. En cuanto al soporte en el que fueran depositados estos fondos centrales, se podrían considerar el Betacam, ya utilizado para el NO-DO, el videodisco obtenido de este soporte u otros formatos que la industria vaya a desarrollar con mejores y más útiles prestaciones.

En cuanto a las colecciones ‘de acceso’ mediante el sistema Bandini estarían compuestas de dos series de soportes, aplicables a noticiarios y documentales, ya que se desestimaría para películas de ficción:

–Videodiscos de estampación, conteniendo la imagen a razón de un fotograma por cada segundo de película (1/24). El visionado se efectúa ‘reconstruyendo’ el tiempo real de la acción –manteniendo en pantalla cada fotograma durante un segundo–, avanzando o retrocediendo, fotograma a fotograma o marchando a distintas velocidades. Cada imagen estaría marcada con su código de tiempo sincrónico con la Colección Central.

–La segunda serie de soportes, ópticos digitales, tipo CD-ROM, llevaría el sonido original, comprimido y codificado para permitir su sincronización con la imagen en tiempo real.

La opción Bandini para estas colecciones de difusión se contendría en 24 videodiscos analógicos de estampación para la imagen, más la cantidad equivalente de discos digitales tipo CD-ROM, para el sonido.

Otra opción para estas colecciones podría basarse en discos digitales, y aunque sus sistemas de compresión comportarían una considerable disminución de calidad en la reproducción de imágenes, ya se cuenta con que esta referencia sirve para una selección previa del material a reproducir posteriormente con todos los procedimientos técnicos para obtener su máxima calidad.



Los técnicos que han elaborado este informe son conscientes de que la relativamente escasa capacidad de compresión actual de los sistemas en vigor impediría, en términos económicos racionales, introducir la imagen completa (los 24 fotogramas por segundo), pues, por ejemplo, la colección de NO-DO, exigiría cerca de 600 discos de estampación.

Es nuestro comentario –que ya se precisa en el apartado que dedicamos al *almacenamiento*–, que el desarrollo de la tecnología de compresión podría en un futuro incorporarse y rentabilizarse con este tipo de archivos.

### III. 3. 5. 3. CATALOGACIÓN

Nuestra obsesión por la clasificación y catalogación de las imágenes nos lleva a valorar el trabajo de los técnicos de Departamento de Investigación de la Filmoteca Española, a cuyo frente está Alfonso del Amo.

En su informe sobre la Base de Datos que se pretende crear, una de las preocupaciones primeras es la de cuidar la precisión en la descripción de las imágenes, utilizando para ello el lenguaje y los métodos de valoración de la cinematografía convencional, permitiendo al usuario seleccionar las imágenes simultáneamente, por sus contenidos temáticos y/o por su estructura formal.

La Base de Datos proyectada, destinada a facilitar el acceso únicamente a los documentos contenidos en la misma, no necesita poseer funciones de localización por criterios de catalogación filmográfica, que se realizaría a través de los “Puntos de Información Cultural PIC-CINE” y de la base “VM” (creada para el control de Fondos Filmicos, en la Filmoteca Española).

Tres son los géneros determinados para una mejor racionalización de este proceso: serie, documento y unidad básica de trabajo (en adelante UBT).

### III. 3.5.3.1. SERIE

Para la introducción de los documentos en el sistema de compresión y para su catalogación, se ha decidido utilizar un sistema de agrupación por series. El concepto de 'serie' describe una agrupación realizada sobre la base de un elemento común que puede responder a una relación 'natural seriada' (como el noticiario NO-DO), o a criterios temáticos o técnicos (Guerra Civil, documentales mudos, etc.).

### III. 3.5.3.2. DOCUMENTO

Cada película en sí misma, cada documental o cada edición de un noticiario constituye la unidad 'documento' sobre la que confluyen las informaciones. El acceso directo a los documentos sería posible a través de datos filmográficos básicos:

- título
- fecha de producción
- versión
- nacionalidad
- productora
- director

o por características técnicas como el B/N o el color.

### III. 3.5.3.3. UBT

La longitud de los documentos y la cantidad y variedad de informaciones que pueden contener, han llevado a introducir una unidad menor que el documento como unidad de trabajo para la catalogación temática e iconográfica. Esta Unidad Básica de Trabajo, 'UBT', se establece adoptando como modelo característico la 'noticia' en un noticiario informativo.

En películas documentales los límites de UBT se establecerían considerando las secciones que se refieran básicamente a un mismo objeto o tema, admitiendo que dichas UBT puedan superponerse parcialmente y fijando un límite máximo a su longitud. Todos los

accesos a los documentos, a través de la catalogación temática o iconográfica, se dirigirían a estas UBT.

Se considera que la estructuración de la información debería realizarse con tres elementos sustanciales y un cuarto complementario: resúmenes de las UBT, series de glosarios, descriptores y herramientas.

### 1-Resúmenes de UBTS:

El proceso de catalogación debería iniciarse con la redacción de un resumen de la UBT que reflejaría los elementos temáticos y formales que posteriormente hayan de ser catalogados. En este resumen no es necesario que cada dato esté expresado según una reglamentación, debe de estar explícito en el texto, de forma que el usuario –que entendemos sea profesional- lo sitúe y valore en su justiprecio.

### 2-Glosarios

En cuanto a la serie de glosarios, se abren los tres siguientes:

#### - Glosario de catalogación temporal:

Referido a las fechas o períodos temporales en los que se desarrollan los acontecimientos a los que hace referencia la unidad.

#### - Glosario de catalogación geográfica:

Referido a los emplazamientos geográficos y geopolíticos en los que se desarrolla o a los que hace referencia la unidad.

#### - Glosario de catalogación de:

Personas  
Entidades  
Acontecimientos singulares  
Especies animales y vegetales  
Disciplinas científicas  
Disciplinas técnicas  
Disciplinas artísticas  
Disciplinas deportivas

### 3-Descriptores

La catalogación sobre elementos de descripción formal se realiza en dos órdenes, siempre asociados a un elemento temático identificado, para la UBT correspondiente, en los glosarios anteriores:

- Ámbitos, actividades y acontecimientos:

- Calles
- Plazas
- Caminos
- Valles...
- Bodas
- Peleas
- Manifestaciones
- Fiestas
- Deportes
- Fútbol
- Viajes...
- Lluvia
- Nieve
- Inundaciones
- Terremotos...

Presentados en todos los casos por su denominación común.

### 4-Herramientas

Complementariamente, y para facilitar la gestión de las adquisiciones de imágenes y sonidos, el sistema incorporará información sobre tarifas, procedimientos de adquisición, condiciones contractuales y legales, pudiendo, para grandes usuarios, proporcionar conexión directa –ordenador a ordenador– con el centro de gestión de Filmoteca Española.

Para finalizar, y conforme a un calendario sobre las etapas de puesta en marcha de este proyecto, convendría implicar a potenciales usuarios de carácter institucional, tales como facultades universitarias, que colaborarían en la dificultosa y pesada labor de catalogación en sus aspectos históricos, geográficos, estéticos e incluso formales, lo cual redundaría en beneficio de ambas partes una experiencia muy útil – como un ‘entrenamiento’ –, para los estudiantes y un abaratamiento

sensible de costes para la Filmoteca. También podría prolongarse el convenio con TVE, en lo que respecta al Servicio de Documentación, que tiene parcialmente informatizada la catalogación de los fondos documentales de NO-DO, con lo que se podría acelerar el proceso e incluso reducir la inversión.

### III. 3.5.4. TARIFAS

Por la Orden de 20 de enero de 1995, del Ministerio de Cultura, en la que se establecen los precios públicos de determinados servicios, entre ellos los prestados por la Filmoteca Española, ya expuestos en el cuadro de la página 279, también se legislan las tarifas de uso del noticiario NO-DO en el de la siguiente página 280:

Tarifas uso y cesión de derechos de materiales cinematográficos que integran el Archivo Histórico NO-DO y otros cuyos derechos sean propiedad de la Filmoteca Española.

Condiciones generales:

1. La cesión de derechos se efectuará de acuerdo con las tarifas que luego se relacionan, expresadas en pesetas/metro/35 milímetros. Se entenderán siempre como cesión de derechos de uso, sin exclusividad alguna y para una sola producción.
2. Las tarifas se aplicarán a los metros de material cinematográfico, copiado o repicado, previstos para la edición. Las tarifas no incluyen los cortes técnicos que se originen, ni los que RTVE establezca por las operaciones de consulta, visionado, selección, etc..., del material cinematográfico del archivo histórico del NO-DO, de conformidad con lo establecido en el convenio que regula las relaciones entre la Filmoteca Española y RTVE.
3. No se podrán copiar o repicar bloques temáticos completos, y en los casos de producciones comerciales el material de archivo, de NO-DO o de la Filmoteca Española, no podrá exceder del 25 por 100 de la duración final de la producción. La Filmoteca podrá exigir a los beneficiarios de este servicio la entrega de una copia completa del producto final, formato video, soporte profesional preferentemente, libre de gastos, en el plazo de tres meses, a partir del copiado o repicado de los materiales procedentes de NO-DO de su propio archivo.
4. Para todas las tarifas existirá un mínimo de facturación de 10 metros.

Tarifas por cesión de derechos de uso:

Usos comerciales:

	Pesetas/metro
1. Para producción de obras cinematográficas y audiovisuales	
1.1. En general.....	6.000
1.2. Producciones cinematográficas beneficiarias de ayudas del Estado o de otras administraciones públicas españolas o de la Unión Europea....	3.000
1.3. Producciones destinadas a uso interno e institucional.....	3.000
2. Producción para televisión.....	6.000
2.1. Televisiones integradas en el servicio público español para la elaboración de programas de producción propia y para sus propias emisiones...	3.000
2.2. RTVE se regirá según convenio.	
3. Publicidad.....	15.000
4. Efectos y sonido.....	1.200

Usos no comerciales:

5. Asociaciones o entidades sin ánimo de lucro, para producciones de carácter social, benéfico, cultural, educativo o de interés público.....	1.500
---	-------

III. 3.5.5. UNA HISTORIA OLVIDADA: LA ESCUELA DE CINE

El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) fué creado en 1947. En 1962 pasó a llamarse Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). En 1975, el centro fué cerrado y sus funciones fueron transferidas a la Facultad de Ciencias de la Información. La Escuela de Cine estuvo activa desde el curso 1947-48 hasta el 1974-75. Durante estos 28 cursos la enseñanza cinematográfica fué abordada en la Escuela de diversas maneras: los planes de estudios, la selección del profesorado, los sistemas de enseñanza y las pruebas de admisión de alumnos se fueron modificando. La Escuela tuvo siete directores distintos –algunos de nefasta memoria– y varios cambios de sede. Parece lógico pensar que la Escuela que se cerró en 1976 tenía que ser

forzosamente distinta al primitivo Instituto de 1947. Como así lo era la propia industria del cine y también la sociedad española. Conociendo cómo se comportaba la clase política franquista, en el ingreso en la Escuela de Cine se extremaban las medidas para asegurar que el alumnado seleccionado no tuviera antecedentes contra el sistema. Aún así, hubo más de una década de conflictos –de los años cincuenta al final de los sesenta– reflejados muchas veces en los ejercicios prácticos de fin de carrera, amén de aquellos alumnos que no veían la posibilidad de terminar sus estudios. El Cine ‘Doré’ programó hace un par de años un ciclo dedicado a los más sobresalientes cortometrajes de las prácticas en la Escuela.

Estos fondos de la Escuela de Cine, cuya última ubicación fué en la Dehesa de la Villa, en la que aún duermen con sus hermanos de la Filmoteca, forman parte de este organismo. Dos eran los contenidos de esos cortos, unos de carácter documental, eran encargados a la Escuela por diversos organismos e instituciones, siendo la dirección del centro la que adjudicaba su realización a alumnos del último curso o recién graduados. Estos documentales eran muy variados, pues unas veces se trataba de rodar sobre aspectos científicos, y otras institucionales. Estos fondos apenas se conservan, pues una vez entregados a los peticionarios, la Escuela no conservaba ninguna referencia.

Y el otro tipo de producciones eran los cortos argumentales que constituían las prácticas generalmente de fin del tercer curso, pues eran lógicamente más apreciadas que las de los primeros cursos. Al principio, dada la escasez de medios con que se contaba, los alumnos realizaban una película muda de 5 a 10 minutos en 16 milímetros en el segundo curso, y otra, de 20 a 30 minutos, también en 16 milímetros, en el tercer curso. A partir de 1955 se comenzaron a rodar películas sonoras y en 35 milímetros. Se estabilizaron estas prácticas con los medios adecuados a partir de 1970, fecha en la que se desestimó el rodar en 16 milímetros. Se generaliza el uso del color.

Resulta evidente que ha dependido de la época en que los alumnos hayan permanecido en la Escuela, la calidad de sus ejercicios prácticos. La mayor parte de estos ejercicios no habían sido proyectados en público hasta el ciclo antes mencionado. En aquella selección también influyó el estado del material, pues ha habido excelentes prácticas que no se han podido proyectar, por problemas técnicos.

Finalmente, con motivo del cincuentenario de la extinta Escuela de Cine –50 años de su creación, pues no los llegó a cumplir en la práctica- la Filmoteca ha hecho un meritorio esfuerzo para clasificar y catalogar previamente todos esos fondos dispersos en contenidos y en diversidad de materiales.

### III. 3.6. EMPRESAS: Imágenes fija y móvil

#### III. 3.6.1. PRELIMINARES

Para realizar el trabajo de campo de las entrevistas concertadas hemos confeccionado un cuestionario mínimo –en forma de escaleta–, que no ha sido posible entregar casi nunca tal cual, porque preguntar por las peculiaridades de los Bancos de Imágenes, desde cualquier punto de vista que se plantee, es tarea acogida generalmente con recelo y suspicacia. Tanto los empresarios que manejan comercialmente estos ‘bancos’, como los documentalistas u otros profesionales que forman parte de equipos o de plantillas en organismos públicos o privados, evidencian un denominador común: la desconfianza. Nos podemos preguntar por qué y especulamos con lo que consideraríamos como ‘síndrome de los comienzos’ o bien lo que en lenguaje llano de escuela primaria se llama ‘cada maestrillo con su librillo’. Es decir, temor a que se les *roben* o *copien* algunas de las novedosas y personales ideas o alternativas prácticas con relación a esta multidisciplina icónica. Está claro que estamos en el principio de un desafío entre creativo, imaginativo y tecnológico, contando por supuesto con que las innovaciones de la técnica informática también están a gran altura ‘creativa’.

#### III. 3.6.2. INFORMACIÓN BÁSICA:

##### 1. Catálogos:

{Sistema informático  
{Bases de datos

##### 2. Procedencia de los fondos:

{Producción propia  
{Sucursal de una Multinacional  
{Producción ajena



3. Tarifas

4. Organigrama

5. Plantilla:

Con detalle de actividades: EQUIPO ADMINISTRATIVO  
 [ ADMINISTRACIÓN  
 [ DOCUMENTACIÓN

EQUIPO TÉCNICO  
 [ GRABACIÓN  
 [ EDICIÓN

6. Clientes:

No es necesario especificar  
 Sólo concretar

NOMBRES  
 { ESPECIALIDADES y  
 { PORCENTAJES : [ Empresas Publicitarias  
 [ Productoras  
 [ Organismos  
 [ Otras Empresas  
 [ Personas físicas

7. Equipación técnica

8. Material de promoción

{ Impreso: Folletos, dossieres, etc.  
 { Informático: Internet, CDs-ROM, etc.

III. 3.6.3. INDICE

Creemos indispensable incluir un Índice inicial que nos oriente en la intención que perseguimos, como es la de ejemplarizar para una mejor comprensión de las inmensas e inagotables posibilidades de la explotación de los Bancos de Imágenes. A nuestro parecer y desde nuestro punto de vista de los bancos de imágenes –y también por supuesto con la provisionalidad a que esta compleja materia nos obliga–, podríamos clasificar algunas de estas empresas en:

- COMERCIALES
- INFORMATIVAS
- PUBLICITARIAS
- CULTURALES
- RECREATIVAS

— MULTIMEDIA

Las cinco primeras se clasifican en función del carácter de la actividad a la que se dedican. La última, en función del soporte, que al ser *multimedia*, viene a condicionar 'con personalidad propia' todo lo que se emita o produzca para esa determinante tecnología.

III.-3.6.4. COMERCIALES: imagen fija y móvil

Una de las empresas que nos ha parecido más solvente y con más experiencia en la explotación comercial de imágenes de calidad, fundamentalmente en el campo publicitario, es:

III.-3.6.4.1. THE IMAGE BANK. INC.

- Es una franquicia de USA, donde llevan establecidos 28 años.
- En España llevan 20 años.
- Fondos de la Central Internacional.
- Distribución asimismo de la Central Internacional.
- 70 empresas por todo el mundo.
- El cliente firma una serie de condiciones recogidas en el albarán. Si se detecta que no las cumple, se recurre a los tribunales.
- Están en INTERNET desde marzo de 1998, con imágenes en baja resolución.
- Más que crecer sus fondos, son actualizados de forma constante, retirando los antiguos.
- Ahora están, cara al tercer milenio compilando el siglo XX.
- En Madrid, plantilla de 12 personas: Directora, director financiero, archivo (2 personas), comercial y administración.
- Delegación en Barcelona, con una plantilla de 4 personas.
- Software personalizado, búsqueda booleana: descripción, clasificación y sistema de recuperación. INDEX CA.
- Campos: Conceptos, temas, colores, formas..
- El código es numérico y ya viene adjudicado de USA.
- Su material es genérico: naturaleza, animales, gente, parejas, ejecutivos...
- No quieren artistas TV, políticos, tampoco tienen imágenes de Patrimonio, de las que hubiera que pagar por utilizarlas.

- Los clientes son selectos, en su mayoría de Publicidad:
  - Diseño: 15%.
  - Editorial: 15%.
  - Empresas: 15%
- Es prácticamente inviable el control sobre el cumplimiento del Cliente, pero "ya se lo cobramos".
- No existe un órgano controlador, tipo Depósito Legal, los folletos publicitarios no están obligados.
- Ello conlleva posible picaresca, sobre todo con relación al nº de tirada.
- Los clientes de calidad, ¿son propicios al pirateo?
- Los clientes españoles no están por el catálogo informatizado, tipo CD-ROM o en INTERNET, prefieren ojear lo impreso. Esto duplica el gasto a la empresa.
- La producción propia en esta empresa española no alcanza ni el 1%.
- Han vendido imágenes fijas para portadas de CDs en cantidad de unas 60.000 (datos del ejercicio 1998).
- Con motivo del Año Jacobeo, una llamada telefónica pidiendo un plano 'picado' de la catedral de Santiago (fotografía desde helicóptero). Otro ejemplo: a nuestra pregunta sobre la Puerta del Sol se nos contesta que "lo tienen todo". España está recogida, menos allí donde haya que pagar por rodar o fotografiar.
- Tienen muy buen material de promoción. Algunos de sus catálogos-libro llevan incorporados un CD-ROM. Tienen publicados más de 30 catálogos.
- Existe una Asociación de Bancos de Imágenes, a la que pertenecen.

#### MATERIAL RECIBIDO:

- Un cuaderno de 22 páginas, informativo sobre el archivo de The Image Bank.
- Un cuaderno de 16 páginas, titulado: "IMAGÍNESE las POSIBILIDADES", con el subtítulo de 'Una Introducción a un Archivo de Fotografía, ilustración y cine'.
- Un catálogo-libro de 256 páginas, titulado 'Perceptions 24'. Con un Índice de Imágenes de 5 páginas, absolutamente esclarecedor para la venta de sus productos. Al final figura que la impresión está producida por Imago Sales (USA). Inc. (81).

## ANÁLISIS DEL CATÁLOGO DE IMÁGENES ENTREGADO

Es uno de los catálogos de consulta. Consta de 256 pp. de imágenes fijas (fotografías en color y B/N) y el índice clasificatorio ya marca el estilo pragmático, sutil e inteligente, inconfundible en las empresas norteamericanas, que no pierden un minuto de su tiempo, una vez que han resuelto sus sistemas de planificación del trabajo y tecnologías *punta*. La empresa ubicada en nuestro país es plenamente subsidiaria de sus patronos americanos. Continuando con los criterios clasificatorios, por elementales y sencillos, y respondiendo al título de 'Perceptions 24' se nos antojan con una precisión puntual a la hora de dar con la imagen que el cliente demanda. Bueno, en bastantes casos no es que el cliente concrete en su petición la imagen que desea, es ahí donde está la profesionalidad y experiencia de estas empresas almacenadoras de todo lo posible y casi lo imposible. Porque curiosamente, en su catálogo se mezclan conceptos de concreción y de cierta abstracción, por ejemplo, y sin salirnos de la "A":

*Accesibilidad:* imágenes de llaves concretan su función. Paisajes solitarios y abruptos. Teléfonos, paraguas, cápsula espacial.

*Accidentes:* Bien está, porque se concreta la clase de accidente y la imagen solicitada. Pero, en este caso, las *percepciones* se concretan en 9 primeros planos fotográficos de 9 personas diferentes con gestos que reaccionan ante el accidente. Bajo el epígrafe de *emotions* cada rostro viene firmado por su autor, pues las fotografías tienen un carácter claramente de composición artística.

*Aleatorio:* Se evidencia por las imágenes mostradas, también con el epígrafe *emotions*: un PG de un paisaje sahariano en el amanecer o crepúsculo y un PM de un arbusto espinoso, casi a contraluz.

No pararíamos de citar y mostrar más ejemplos de este catálogo de The Image Bank. Bastará con una simple enumeración alfabética parcial de su oferta para intuir que se trata de un producto facturado con las máximas calidades formales y secuenciales. Inteligencia, profesión y sensibilidad cuajan en una formidable galería de imágenes en las que se

evidencia el gran conocimiento y experiencia que de esta materia tiene el equipo o la empresa matriz.

A modo de ejemplo ilustrativo seleccionaremos del INDICE alfabético de imágenes en el catálogo “Perceptions 24”, los primeros enunciados de la letra:

## A

<i>Abarrotado:</i>	<i>(emotions/imagination), 2 pp</i>	<i>10 imágenes</i>
<i>Abrazos:</i>	<i>(relationships), 23 pp.</i>	<i>164 imágenes</i>
<i>Abuelos:</i>	<i>(relationship), 6 pp.</i>	<i>28 imágenes</i>
<i>Abundancia:</i>	<i>(communications/imagination), 2 pp.</i>	<i>14 imágenes</i>
<i>Aburrimiento:</i>	<i>(emotions/relationship, choices+changes), (communication/imagination), 18 pp.</i>	<i>103 imágenes</i>
<i>Acampar:</i>	<i>(relationship), 1 p..</i>	<i>6 imágenes</i>
<i>Accesibilidad:</i>	<i>(choices+changes/communication), (imagination), 10 pp.</i>	<i>38 imágenes</i>
<i>Accidentes:</i>	<i>(emotions), 1 p.</i>	<i>9 imágenes</i>
<i>Acción:</i>	<i>(emotions/relationship), 2 pp.</i>	<i>10 imágenes</i>
<i>Acicalar/Higiene:</i>	<i>(emotions/choices+changes) 5 pp.</i>	<i>39 imágenes</i>
<i>Acoso sexual:</i>	<i>(relationship), 1 p.</i>	<i>1 imagen</i>
<i>Actitud:</i>	<i>(emotions/communications) 14 pp.</i>	<i>96 imágenes</i>
<i>Actividad en la 3ª Edad:</i>	<i>(emotions/relationship/communication) 5 pp.</i>	<i>8 imágenes</i>
<i>Actividad sexual:</i>	<i>(relationship), 3 pp.</i>	<i>12 imágenes</i>

Bajo el genérico de ‘Perceptions 24’ se despliegan las grandes divisiones de “afinidad, comunicación, emociones, imaginación, relación, selecciones+conmutaciones...”

Algunas páginas contienen imágenes con más de una connotación, se pueden utilizar polivalentemente: *Abrazos* y *Abuelos*, *Acicalar/Higiene* y *Actitud*, etc., etc. En fin, muchas de estas imágenes fijas tienen una lógica ambivalencia, dependiendo del término que se utilice para su ubicación.

En verdad, resulta imaginativamente excitado el sentido de cada término en cuanto a su traducción icónica. Se podrían hacer juegos de adivinanzas con el *colocar* a cada palabra su casi interminable ristra de posibilidades. No nos olvidemos que estamos ante imágenes *fijas*.

Cuanto más abstracto pueda ser alguno de los significados de una palabra, más numerosa será su traducción a imágenes.

Por esta y alguna otra razón de peso —en cuanto a la dificultad de clasificar imágenes— nos sentimos tentados de hacer discurrir, una tras otra, la lista de términos que The Image Bank ha proyectado en este catálogo. Veamos la letra ‘A’:

## A

*Abarrotado/ Abrazos/ Abuelos/ Abundancia/ Aburrimiento/ Acampar/ Accesibilidad/ Accidentes/ Acción/ Acicalar-Higiene/ AcosoSexual/ Actitud/ Actividad en la 3ª Edad/ Actividad Sexual/ Actividades Matutinas/ Acuerdo/ Acurrucar/ Adicción/ Aeróbics/ Afecto/ Afinidad Masculina/ Agotamiento/ Agresividad/ Agricultura/ Agujerear/ Ahogar/ Aislamiento/ Ajedrez/ Aleatori/ Alegría/ Alivio/ Alpinismo/ Alternativas/ Amabilidad/ Amaneceres/ Ambición/ Ambiente/ Amistad/ Amor/ Ancianos/ Ángeles/ Anhelo/ Animales/ Anonimato/ Ansiedad/ Antártica/ AntenasParabólicas/ Anticipación/ Apretones de Mano/ Apuntar/ Árboles/ Arco Iris/ Áreas Rurales/ Armas/ Arquitectura/ Artes/ Artes Marciales/ Atardeceres/ Atisbar/ Atletismo/ Atmósfera de Ensueño/ Aulas de Clase/ Ausencia/ Autoestima/ Automóviles/ Autopistas/ Autoridad/ Aventura Aves/ Aviones/ Ayuda.*

Este catálogo contiene alfabéticamente ordenados, de la A a la Z, unos 750 epígrafes. No resulta fácil para nuestra mentalidad proclive a la fantasía, conciliar las imágenes que pueden ser clasificadas en determinados términos o palabras, teniendo en cuenta el abanico que se despliega en aquellos significados con tantos significantes. Ciertamente, la experiencia del cuarto de siglo de Image Bank puede resolver las dudas *razonables* que el cliente puede llevar en su petición de una representación gráfica de algo concreto. Pero, no todos los clientes llegan a un lugar en el que saben que hay inmensos yacimientos de imágenes, con una petición exacta. El despliegue *imaginativo* de tanta fotografía de alto nivel creativo (conviene recordar que el catálogo es de *firmas* acreditadas) facilita a un buen vendedor profesional el persuadir hacia otro planteamiento al presunto usuario, conforme a la idea que lleve más o menos preconcebida, enriqueciendo, orientando, dando soluciones. Y todo ello, con el banco de imágenes *en la mano*, latiguillo empleado en los rodajes cinematográficos.

Porque ese buen vendedor puede aumentar notablemente la inversión del cliente, en beneficio de su empresa. Ha llegado el momento de cuantificar estas imágenes. Esta empresa tiene su negocio claramente

orientado al mercado publicitario. Empezamos con las tarifas de fotografías con vista a imprimir folletos, catálogos y memorias de empresa, entre otras posibilidades menos costosas, como portadas de discos o tiradas menores.

Se distingue entre FOTOGRAFÍAS e ILUSTRACIONES, siendo lógicamente éstas últimas más caras. Veamos:

-FOTOGRAFÍAS para folletos, catálogos, etc.

Las tiradas serán inferiores a 5.000 ejemplares hasta 1.000.000. (a partir del millón, negociación aparte).

Las tarifas distinguen entre portada, contraportada o doble página, páginas interiores, y un combinado de portada + interior o portada + contraportada.

Los precios 1999 oscilan entre 48.000 a 58.000 ptas. para las tiradas inferiores y entre 80.000 a 95.000 ptas. para las superiores.

Se entiende el uso de una fotografía para su reproducción pactada por el plazo de un año.

-ILUSTRACIONES para el mismo uso. Reutilización, un aumento porcentual según soporte.

Gracias a la amabilidad de The Image Bank podemos a continuación reproducir lo que llaman "Apertura de Cuenta". La empresa o el cliente peticionario, al solicitar el material deberá cumplir los requisitos siguientes:

Las diapositivas retiradas en CONSULTA no podrán estar depositadas más de 10 días, y dentro de este plazo, el material que no se quiera utilizar deberá ser devuelto por medio seguro, dejando constancia de ello. Ninguna diapositiva en consulta podrá ser duplicada o reproducida sin previo acuerdo con T.I.B. Toda diapositiva desmontada o manipulada para hacer pruebas será facturada automáticamente al precio estipulado para boceto/presentación (10.000 ptas.). Las diapositivas retiradas en consulta viajan bajo la responsabilidad del solicitante, y no de la Sociedad THE IMAGE BANK. En caso de pérdida o deterioro, T.I.B. emitirá un cargo de indemnización, tal como viene estipulado en el albarán de entrega.

Una vez elegida/s la/s diapositiva/s que desea/n UTILIZAR, deberá concertar presupuesto con nuestro Departamento Comercial ANTES de proceder a la reproducción y la primera operación se efectuará mediante pago al contado antes de reproducir la/s diapositiva/s. Asimismo, la/s diapositiva/s deberá/n ser devuelta/s después del uso en el plazo máximo de un mes en perfectas condiciones y adjuntando el marquito original. Los derechos de reproducción no son exclusivos –salvo acuerdo especial por escrito- y se adquieren sólo para el uso concertado que consta en la factura.

*TODAS LAS IMÁGENES CEDIDAS PARA SU REPRODUCCIÓN ESTÁN AMPARADAS POR LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL DEL 11 DE NOVIEMBRE DE 1987.*

Veamos ahora cómo se organiza en The Image Bank la cuantificación de la ‘imagen móvil’.

Se valora en primer lugar el proceso previo a la adquisición, es decir el visionado. Las CONDICIONES DE VISIONADO, en tarifas de 1998 se consideran en cuatro apartados:

1. VISIONADO POR HORAS en nuestras oficinas, a través de nuestra base de datos visual “IMAGE INDEX”, mediante cita previa y con asistencia técnica de personal de THE IMAGE BANK, la primera media hora es gratuita, cada hora sucesiva o fracción.....10.000

2. CASSETTES DE VISIONADO con códigos de tiempo, en VHS:

La petición de Cassette de Visionado deberá ser confirmada por Fax, aceptando el presupuesto dado por nuestro Departamento Comercial.

◆ Cassette duración inferior a 10 m..... 22.000  
(máximo cinco temas)

◆ Cassette + 10 m y – 30 m.....30.000  
(máximo diez temas)

◆ Cassette duración superior a ½ hora:  
Se establecerá presupuesto en función de casos concretos.

En caso de solicitar Cassette de Visionado en U-Matic (Alta o Baja banda) implicará un cargo adicional de.....5.000

Los Cassettes de Visionado con códigos de tiempo podrán permanecer en propiedad del cliente, pero en ningún caso se podrá reproducir a partir del material servido para visionado.

Cualquier uso indebido será objeto de un recargo del 100% sobre la tarifa de utilización vigente.



3. URGENCIA ESPECIAL: Para la preparación de un Cassette de Visionado con Urgencia Especial (entrega en menos de 3 horas) se cargará el 100% del precio de Tarifa.
4. BÚSQUEDA EXTERNA: En caso de no disponer de un material determinado, THE IMAGE BANK le ofrece, a través de sus oficinas en Estados Unidos, un servicio de búsqueda externa, que le ahorrará mucho tiempo y problemas, con la garantía de un servicio profesional. Para acceder a dicho servicio, se establecerán presupuestos en función de los temas deseados, en cada caso concreto.

*NOTA: Los gastos de envío por Mensajería correrán a cargo del cliente.*

Continúa este desglose de presupuesto con la LISTA DE PRECIOS PARA UTILIZACIÓN, también en tarifas de 1998, distinguiéndose 3 apartados, puntualizándose que “*todos nuestros precios se entienden por plano (máximo 10 segundos) y cada segundo adicional de un mismo plano será calculado al 10% del precio base*”.

#### 1. PUBLICIDAD (en pesetas)

La licencia es por un año máximo, y dentro del territorio nacional. En caso de querer utilizar las imágenes fuera de España, o dentro de un plazo más largo, será preciso solicitarlo antes de la entrega del material.

- ◆ SPOT TELEVISIVO A NIVEL NACIONAL.....200.000
- ◆ SPOT TELEVISIVO A NIVEL REGIONAL.....150.000
- ◆ SPOT PUBLICITARIO EN SALAS DE CINE Nacional o Madrid/Barcelona.....150.000
- ◆ SPOT PUBLICITARIO EN SALAS DE CINE Regional...125.000

*Los Derechos son para la utilización de un plano una vez en una misma producción. Re-utilización (Lifts) en otra versión del mismo Spot..+ 50%.*

- ◆ Utilización superior a una año: 2 años.....+ 50%
- (En un mismo Spot) 3 años.....+ 90%
- 4 años.....+120%
- 5 años.....+145%

#### ◆Derechos internacionales:

*Se calcularán en función de los países concretos.*

#### ◆TARIFA REDUCIDA ESPECIAL para:

*Animatics/ Maquetas/ Presentaciones.....30.000*

*(Rogamos consulten con nuestro Dpto. Comercial)*

Los apartados 2 y 3 de “imagen móvil” se dedican a PROGRAMAS DE TELEVISIÓN Comienza la tarificación con varias distinciones, una referente al ámbito de difusión, *nacional o regional*, y otras referentes a la ubicación de esos planos publicitarios en la emisión televisiva. Véamoslo:

	NACIONAL	REGIONAL
◆Interior de Programa	60.000	40.000
◆Interior de Programa con PATROCINIO	80.000	50.000
◆CABECERA de Programa	120.000	80.000
◆CABECERA de Programa con PATROCINIO	160.000	100.000
◆Publirreportaje/ Videoclip	120.000	80.000

### 2. CABECERAS PARA SERIE DE PROGRAMAS:

- ◆Durante un trimestre:..... + 20% del precio base
- ◆Durante un semestre:..... + 30% del precio base
- ◆Durante más tiempo:..... presupuesto según caso.

### 3. CINE

- ◆Largometrajes difusión pública (tiempo ilimitado)..... 125.000  
En salas de cine y televisión
- ◆Cortometrajes difusión pública (tiempo ilimitado)..... 80.000  
En salas de cine y televisión
- ◆Derechos para HOME VIDEO..... + 50%
- ◆Difusión Internacional: Europa 1 continente..... + 50%
- Mundial..... +100%

*“Todos nuestros precios no incluyen I.V.A.”*

El servicio jurídico de The Image Bank hace algunas precisiones, matizando este uso de imágenes para su difusión televisiva.

#### ADVERTENCIAS PARA USO TELEVISIVO

*Los planos que incluyen MODELOS, o PERSONAJES FAMOSOS (Actores, Deportistas, etc.....) implicarán un recargo aparte por DERECHOS DE IMAGEN, que no van incluidos en los Derechos de utilización del plano. El importe de estos derechos será averiguado en función de cada caso concreto, y se le notificará al cliente antes de decidir la utilización, y producir el elemento final.*

*En caso de querer utilizar en televisión unos planos que incluyen muchedumbres, o personas desconocidas por la calle, el cliente tendrá que firmar una nota de descargo, asumiendo la responsabilidad de utilizar dichos planos, aunque sean de riesgo muy limitado.*

*Algunos planos de personas o lugares determinados podrán requerir una solicitud de permisos especiales, que podrán ser gestionados por nuestras oficinas centrales en Nueva York, a petición del cliente. Cada caso será objeto de un presupuesto detallado que será presentado al cliente por escrito. Ninguna gestión de este tipo será emprendida sin la previa aceptación por el cliente del presupuesto correspondiente.*

*"PARA CUALQUIER ACLARACIÓN, ROGAMOS CONSULTEN CON NUESTRO DEPARTAMENTO COMERCIAL".*

Además existen una serie de gastos *extras* originados por la propia dinámica de la solicitud y adquisición de *imágenes* que se precisan en el siguiente apartado:

#### GASTOS TÉCNICOS

La petición de planos en soporte profesional deberá realizarse por escrito indicando claramente el código de entrada y salida así como una breve descripción del plano deseado.

Los precios dependerán de la cantidad de planos a copiar y del soporte requerido por el cliente. Copias en Betacam SP, Digital (D1), o U-Matic limpio, podrán ser entregadas en 24 horas en MADRID y en 48 horas en el resto de España. Internegativos u otros soportes requerirán un plazo más largo y el costo será presupuestado en función de cada caso concreto.

Estos gastos técnicos tendrán que ser abonados puntualmente y siempre antes de salir al aire, incluso si el cliente llegase a cancelar la utilización de los planos elegidos. En caso de cancelar la utilización de unos planos ya servidos y facturados, el cliente deberá abonar aparte de los gastos técnicos, el 50% del importe facturado por derechos.

*En todo caso, LA COPIA SERVIDA DEBERÁ SER DEVUELTA A TIB DESPUÉS DE REALIZAR EL MONTAJE DEFINITIVO.*

Después de especificar la forma de pago, The Image Bank condiciona el acuerdo final con la siguiente cláusula:

*PARA LA VALIDEZ DE LA LICENCIA ES IMPRESCINDIBLE LA ENTREGA A THE IMAGE BANK DE UNA COPIA U-MATIC DEL TRABAJO REALIZADO. Y LA DEVOLUCIÓN DE LOS ELEMENTOS FINALES PROPORCIONADOS EN FORMATO PROFESIONAL.*

Finaliza The Image Bank la oferta de planos de "imagen móvil" que no estén destinados a su emisión por el medio TV o a su proyección pública por cualquier otro sistema, ya videográfico, ya cinematográfico.

### USOS "NON-BROADCAST"

#### 1. VIDEOS difusión ámbito nacional

Estos precios se entienden por plano (mínimo 10 segundos) y cada segundo adicional de un mismo plano será calculado al 10% del precio base.

- ◆VIDEOS PROMOCIONALES -Presentaciones múltiples al público: Ferias exposiciones, punto de venta y demás lugares abiertos al público en general (máximo 1 año).....50.000 ptas.
- ◆VIDEOS CORPORATIVOS -Presentaciones múltiples internas (máximo 1 año).....50.000 ptas.  
(Reutilización 2º año:.....30%)  
(Reutilización 3º año:.....50%)
- ◆VIDEOS internos, presentaciones puntuales en lugares privados: Convenciones, Seminarios, reuniones y fiestas privadas (uso limitado a fechas concretas).....40.000 ptas.

#### 2. VIDEOS en difusión fuera del ámbito nacional:

Se calcularán en función de países concretos.

#### 3. VIDEOS en reutilización en CD-ROM o en Internet:

Rogamos consulten con nuestro Dpto. Comercial.

#### 4. MULTIMEDIA/ CD-ROM

Para estos usos se establecerán presupuestos en función de cada caso concreto, según volumen de compra, cantidad de ejemplares, lengua y difusión del producto. Precios especiales para material de una misma fuente.

*"ROGAMOS CONSULTEN CON NUESTRO DEPARTAMENTO COMERCIAL"*

Gracias a la amabilidad con que The Imagen Bank nos acogió podemos tener datos precisos de esta multinacional de los *Bancos de Imágenes* con relación a la organización y explotación de sus recursos. A nuestra pregunta sobre imágenes de nuestro país nos respondieron afirmativamente, haciéndonos ver que disponen de un catálogo de producción propia también de España, porque suponemos que es más fácil y más barato producir que adquirir las imágenes de nuestra península a otras productoras, aunque ya precisamos más arriba que su producción propia sólo alcanza un 1% de sus catálogos de imágenes.

#### LOS DOS CUADERNOS PUBLICITARIOS DE THE IMAGE BANK

Cuando una empresa se dedica a vender “imágenes”, en un mundo superpoblado de iconicidad, debemos prestar especial atención a sus sistemas promocionales. The Image Bank nos ha proporcionado dos cuadernos –la palabra folleto publicitario no es adecuada, porque no suele connotar calidades– de excelente factura, meditados y pensados, tanto en diseño, maquetación y presentación de imágenes y textos. Es todo un ejemplo de profesionalidad e inteligencia sensible para captar clientes. Todo en estos cuadernos es aprovechable y cortesía obliga a mostrar aspectos esenciales de este talento al servicio de la venta de imágenes.

Fieles a su promesa de proveer ‘la imagen adecuada, en el lugar adecuado y en cualquier lugar del mundo’, además de fotógrafos e ilustradores, The Image Bank representa a más de 200 realizadores cinematográficos, incluyendo a ganadores de Premios de la Academia Cinematográfica y algunos de los documentalistas y directores comerciales más aclamados.

Representan a Turner Entertainment y World of Audubon y han adquirido recientemente Petrified Films con metraje de Columbia Picture y Warner Bros.

Han desarrollado uno de los métodos más rápidos y sencillos para encontrar lo que el usuario necesite. Con IMAGE INDEX, la única base de datos visuales de la industria, el cliente puede echar un vistazo a miles de metros de película en cualquier formato y categoría, prácticamente en unos segundos. Es así como reza uno de los textos

promocionales, que se remata con sus 65 oficinas en 35 países, constituyendo el Banco de Imágenes más extenso del mundo.

Merece la pena recoger parte de algunos de sus textos promocionales, que hablan por sí mismos:

“El Archivo del Image Bank es como la visión a la mente. Cada objeto, cada relación, cada emoción.... Nosotros somos, para ser más precisos, la fuente visual más completa del mundo. Un tesoro de inspiración, imágenes y colaboración que puede ayudarle a formar un concepto o completar una idea.... Denos un tema y podemos mostrarle docenas de formas de visualizarlo, ya sea una imagen fija o en movimiento. Mencione un lugar, y nosotros podemos ofrecerle una multitud de perspectivas. Solicite un retrato y nosotros podemos llevarlo alrededor del mundo. Ningún otro banco de imágenes puede igualarse a The Image Bank en cuanto a profundidad cultural o diversidad. Y ninguna otra organización es tan meticulosa sobre la entrega de permisos de utilización (“releases”), garantizando así que usted pueda usar nuestras imágenes con total confianza”.

“Relaciones. En The Image Bank, la palabra define mucho más que simplemente una categoría de imágenes. También describe la colaboración entre nuestros editores, los representantes de relaciones de artistas y los artistas mismos. El personal de The Image Bank colabora estrechamente con los artistas para asegurar que nuestra colección sea siempre comprometedora, innovadora y diversa. Ese mismo espíritu colaborador se extiende hasta usted. Mucho más que simples “vendedores”, nos ofrecemos como “socios” y buscaremos en los archivos hasta encontrar la imagen que usted necesite, e inspiraremos a nuestros artistas para proporcionarle la clase de imagen que esté buscando...”.

Un renovador aspecto de esta empresa es su carácter creativo.

“A veces pensamos en cambiar nuestro nombre a “The Idea Bank” (“El Banco de Ideas”), ya que muchos profesionales nos llaman cuando buscan ideas nuevas o un giro interesante a las que ya tienen. Normalmente trabajamos con nuestros clientes en la etapa de montaje o diseño para sugerir imágenes que harán que los conceptos vuelen y la comunicación funcione. Nuestro personal lo guiará para ayudarlo a definir más claramente el tipo de imagen que necesite. Con más de veinte años en el negocio, entendemos perfectamente la presión de la creatividad y las fechas de entrega.....”.

Uno de esos dos cuadernos traza una introducción al archivo de imágenes con el título de “Imagínese las POSIBILIDADES”. Veamos aquellos textos más representativos:

“En la industria de la moda, existen dos tipos de ropas: las hechas por un modista y aquellas listas para ponerse. Piense que lo que The Image bank ofrece son imágenes listas para usarse, porque eso es un archivo de imágenes. La diferencia entre The Image Bank y otros archivos de imágenes es, no sólo la calidad de nuestras imágenes, sino que nosotros le podemos proporcionar fotografía, ilustración y cine.”....

“...También tenemos una variedad de catálogos con miles de fotos, organizadas por temas, si para usted el seleccionar de éstos le es más atractivo. Y para aquellas personas que gustan de la tecnología, hemos publicado varios CDs, el más reciente incluye casi 10.000 imágenes y varios minutos de muestras de video.”.

Después de *someter* al cliente a un esclarecedor cuestionario con relación a su petición y al uso que dará a la imagen o imágenes seleccionadas, “el precio dependerá de sus respuestas”, indica The Image Bank. Resume su filosofía de trabajo y de servicio con las siguientes líneas finales:

“Las imágenes visuales EXPRESAN IDEAS, capturan una experiencia, transmiten emociones, inspiran reacciones, iluminan, instruyen y embellecen. Por esto, les hacemos una pregunta fina: ¿Cómo es posible comunicarse sin ellas?”

“LLÁMENOS. Usted encontrará que nosotros siempre proporcionamos la imagen apropiada en el lugar apropiado en el momento apropiado, en cualquier lugar.”

Con todos estos datos entresacados de los dos cuadernos promocionales, nos ha quedado claro un modelo *a copiar* de lo que puede ser una empresa comercializadora de *Bancos de Imágenes*, fundamentalmente con vistas al mercado publicitario, pero con un índice de calidad que infunde a The Image Bank un sello personal e intransferible.

### III. 3.6.4.2. COMUNICACIÓN INTERACTIVA

“El mundo de la multimedia supone el paso definitivo hacia una nueva dimensión de la comunicación personal, donde todos los medios confluyen (audio, video, texto, gráficos, fax y telefonía, televisión, redes de comunicación, etc.) en un único entorno (interfaz de usuario), dando como resultado una mejora en la transmisión del mensaje, mayor atractivo, mejor comprensión y más facilidad y potencia para el acceso a la información a través de la interactividad”.

Estas líneas están contenidas en el cuaderno publicitario de COMUNICACIÓN INTERACTIVA, fundada en 1993 como empresa especializada en el campo de los productos multimedia, en cuanto al Desarrollo e Integración de Sistemas Informáticos. COMUNICACIÓN INTERACTIVA es hoy una empresa de ingeniería de sistemas, redes de comunicaciones y desarrollo de software orientada a proporcionar soluciones tecnológicas a medida, con el objetivo de dar respuesta a la creciente demanda de servicios tecnológicos de valor añadido. Especialista en integración de sistemas y redes corporativas (sistemas de información corporativos, bases de datos, groupware, Workflow, desarrollo SW –tratamiento digital documental–, redes, etc.) hasta soluciones corporativas de Internet e Intranet-Extranet, incluyendo sistemas de comercio electrónico y el diseño y creación de Website corporativos.

Hemos accedido al conocimiento de esta empresa a través de uno de sus trabajos, la digitalización en imágenes del Museo de Arte y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma, proceso que aún no ha sido terminado, por cuanto que la minuciosidad con la que esta empresa trabaja hace que el factor tiempo no sea un inconveniente que se vuelva contra la calidad de sus prestaciones. Cuando se hayan concluido por completo todas las fases, podremos ver en la red de Internet el Museo con la planificación de una visita interactiva.

A solicitud nuestra, y desde el punto de vista de la promoción cultural, previa explicación por nuestra parte y pensando en una posible *Exposición Virtual* organizada por la Facultad de Bellas Artes de la UCM, solicitamos un presupuesto de este proyecto. A tal efecto COMUNICACIÓN INTERACTIVA nos ha remitido un ejemplar trabajo profesional cuyo Índice, siguiendo nuestro habitual criterio en estos casos, exponemos a continuación para desarrollar su contenido de acuerdo con el mismo.



## INDICE

1.- <i>Objeto, alcance de la oferta y contenido de la propuesta</i>	311
1.1. Objeto	311
1.2. Alcance	311
2.- <i>Análisis de requerimientos</i>	311
2.1.- Análisis General	312
2.2.- Bases de Datos	312
2.3.- Requerimientos de la aplicación web	312
3.- <i>Plan de Proyecto</i>	313
4.- <i>Presupuesto</i>	313
OFERTA ECONÓMICA	313
5.- <i>Garantías y propiedad</i>	314
ANEXO I	315
PRESENTACIÓN DE LA EMPRESA Y SUS REFERENCIAS	315
1.- PRESENTACIÓN	315
2.- CLIENTES Y RELACIÓN DE ALGUNOS DE LOS TRABAJOS REALIZADOS	316
3.- INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO	317
<i>Apéndice A: Costes de Digitalización</i>	318

## 1.- *Objeto, alcance de la oferta y contenido de la propuesta*

### 1.1. Objeto

El objeto de esta oferta se centra en el desarrollo de una base de datos documental que recoja información gráfica de las obras de arte que se considere oportuno. La base de datos documental será accesible a través de Internet, de forma que los usuarios registrados (identificados por un nombre y una clave) puedan acceder al sistema, y obtener la información que necesiten, que les será mostrada en baja resolución, permitiéndoseles si lo desean, la descarga de las versiones en alta calidad de las imágenes.

Para aquellas obras de arte que tengan volumen, como las esculturas, y sólo si se consideran especialmente importantes, se proporcionará además una imagen en tres dimensiones de la pieza, de forma que el usuario podrá observarla desde diferentes ángulos, girando en torno a ella como si realmente estuviera allí.

### 1.2. Alcance

La presente propuesta tiene un doble alcance:

- Crear la base de datos documental, lo que incluirá la digitalización de los contenidos, y la creación de los entornos virtuales de las esculturas elegidas.
- Desarrollar un entorno en Internet que permita a los usuarios registrados el acceso a los datos, con posibilidad de efectuar búsquedas por diferentes parámetros (Autor, fecha de realización, tipo de obra, etc.).

## 2.- *Análisis de requerimientos*

El objetivo fundamental que se propone para el sistema es que sea útil para el usuario final, de forma que la página Web de la base de datos documental de la Facultad de Bellas Artes se convierta en una página de referencia para todo aquel que precise una imagen de alta calidad de una obra de Arte.

## 2.1. Análisis general

Dada la carga que habrá de soportar la base de datos, aunque inicialmente se utilice Access como SGBD, el objetivo final debería ser un SGBD de mayor potencia, idealmente Oracle, y en su defecto SQL Server.

Se observa que gran parte del trabajo consistiría en el proceso de digitalización, tanto de las obras pictóricas y esculturas sin QuickTimeVR, como de aquéllas que deban tener un VR asociado. El objetivo será dar la máxima calidad a los archivos de alta resolución, dado el público destino.

Sería necesario añadir las imágenes utilizadas para crear el VR a las que pueda bajarse el usuario.

Será necesaria una base de datos auxiliar para el control de los usuarios, pudiendo en un futuro incorporarse la opción de pago electrónico.

## 2.2. Bases de datos

1.- Base de datos documental: Se creará una base de datos que permita almacenar información sobre cada una de las obras, incluyendo imágenes en baja y alta calidad, para su presentación preliminar y posterior descarga.

2.-Base de datos de usuarios registrados: Almacenará los datos de los usuarios que tengan acceso al sistema.

Para el último caso se hace necesario un sistema de actualización de los datos de cada usuario, recurriéndose a la creación de una serie de formularios, que accedidos desde Internet permitan actualizar toda la información almacenada por parte del personal de la Facultad de Bellas Artes.

La actualización y ampliación de la base de datos documental correrá a cargo de Comunicación INTERACTIVA, con el coste de digitalización indicado en la presente propuesta, más un coste fijo por cada proceso de actualización de 100.000 pesetas. Este proceso de actualización incluye la incorporación a la base de datos de nuevas obras, con el consiguiente proceso de sesión fotográfica, digitalización y tratamiento de la base de datos para la incorporación de la nueva información.

## 2.3. Requerimientos de la aplicación web

Desarrollado para navegadores versión 4 (Nestcape y Explorer) a 800 x 600 pixels de pantalla.

### 3.- Plan de Proyecto

El plan del proyecto considerado fija las tareas descritas anteriormente. El plazo global de finalización del proyecto será de 120 días naturales a partir de la fecha de firma del contrato y la entrega de todo el material necesario para la realización de la aplicación. Este plazo puede variar en función del tiempo dedicado a la fotografía y digitalización de los contenidos.

### 4.- Presupuesto

En este apartado se incluyen los siguientes conceptos

- Análisis y diseño de aplicación
- Diseño gráfico del website (página web)
- Integración e interactividad del site, que consta de:
  - Creación del motor de búsqueda
  - Creación de la base de Datos Documental
  - Sistema de actualización remota
  - Consultas
- Costes digitalización: según Apéndice A
- +Gastos digitalización

Fórmula de pago:  
30% a la firma del contrato  
70% a la entrega del Website

### OFERTA ECONÓMICA

Don ----- en representación de: COMUNICACIÓN INTERACTIVA, S.L., con domicilio social en ALCOBENDAS, provincia de MADRID, calle CARRETERA DE FUENCARRAL nº 78.

y LA FACULTAD DE BELLAS ARTES representada por el firmante en su nombre,  
EXPONEN:

Que COMUNICACIÓN INTERACTIVA desea tomar parte en la contratación de la elaboración del proyecto:

-----

Y ofrece desarrollar el site en las especificaciones anteriormente citadas.

Y en el precio de ----- pesetas al mes más el I.V.A. vigente, por el trabajo de desarrollo y diseño, más una cantidad variable en función del trabajo de digitalización necesario, según lo desglosado en el Apéndice A.

Y que la Facultad de Bellas Artes, por medio de su representante debidamente autorizado acepta la presente oferta en las condiciones estipuladas en la misma.

Facultad de Bellas Artes  
Fdo.:-----

COMUNICACIÓN INTERACTIVA  
Fdo.:-----

Madrid, \_\_\_\_\_

*Esta oferta es válida durante el año en curso.*

### *5.- Garantías y propiedad*

COMUNICACIÓN INTERACTIVA (en adelante CI) se compromete con las siguientes garantías:

1. Buen hacer. CI diseñará, programará y, en definitiva realizará todo el trabajo encomendado conforme a lo descrito en el pliego de condiciones de la licitación referida y siempre siguiendo las prácticas profesionales establecidas y que son consideradas de buen hacer.
2. Información. CI informará al cliente de cualquier circunstancia ocurrida que pueda modificar o impedir el buen fin del trabajo encomendado.
3. Confidencialidad. CI se compromete a guardar confidencialidad de los datos recibidos del contratante comprometiéndose expresamente a no difundirlos.
4. Propiedad. Todos los materiales empleados para la completa realización del contrato, se considerarán propiedad del cliente y CI los entregará al finalizar el trabajo. El software no podrá ser recomercializado por el cliente a terceros sin la autorización escrita de CI.

El producto final objeto del contrato, estará libre de derechos de autor o incluirá los mismos a favor del cliente en el importe abonado por el cliente para este expediente. CI, como autor del trabajo figurará en él como autor, con su logotipo y/o su link a su "website".

Durante todas las fases anteriores COMUNICACIÓN INTERACTIVA actuará en todo momento en coordinación con la Facultad de Bellas Artes, a la que tendrá permanentemente informada, mostrándole las sucesivas etapas del trabajo de diseño y obteniendo su aprobación o modificando según sus indicaciones.

## ANEXO I

### PRESENTACIÓN DE LA EMPRESA Y SUS REFERENCIAS

#### 1. PRESENTACIÓN

COMUNICACIÓN INTERACTIVA (CI) se fundó en 1993 con el objetivo de explotar el potencial de las tecnologías multimedia.

Como empresa especializada en dicho campo, Comunicación INTERACTIVA OFRECE servicios integrales de ingeniería y producción multimedia, desde la concepción, diseño y producción de aplicaciones multimedia on-line/off-line (Websites, CD-ROMs, memorias multimedia, catálogos interactivos, etc.), pasando por sistemas de comercio electrónico y pago seguro en Internet, desarrollo de Intranet corporativas. Puntos de información interactivos (conexión vía satélite, cable, ADSL, RDSL, GSM) y proyectos de ingeniería y desarrollo SW, integración de sistemas, redes y base de datos.

Todo ello a medida del cliente-empresa y dirigido a un gran número de sectores y aplicaciones, desde la comunicación corporativa, el marketing y la formación, hasta los sistemas de información/redes de comunicación de empresa o el desarrollo de productos multimedia para el gran público.

Nos diferenciamos de nuestros competidores combinando capacidad tecnológica con creatividad y diseño. Nuestro lema "Conjugamos diseño y tecnología" refleja nuestra filosofía de trabajo: producir aplicaciones de calidad donde la creatividad, el atractivo y la funcionalidad nos diferencien de cualquier competidor, considerando un amplio espectro de público objetivo, desde el segmento profesional hasta los productos para el gran público, teniendo en cuenta que en general nuestros clientes no tienen porqué estar familiarizados con la informática.

Nuestro éxito se debe a la dedicación absoluta a nuestros clientes, al compromiso y seriedad como filosofía, a la calidad y carácter innovador de nuestros productos y a la cuidada selección que la empresa hace de su personal, habiendo constituido un excelente equipo formado por 42 personas incluyendo creativos, ingenieros de telecomunicación, diseñadores, licenciados en informática y programadores todos ellos apoyados por el equipamiento material necesario (MCs, PCs, Silocon Graphics, Servidores NT, routiers, redes internas, estaciones 3D, estaciones de realidad virtual, etc.) para ofrecer los más altos estándares de competencia técnica y un conocimiento profundo de las herramientas y tecnologías, con objeto de proporcionar a nuestros clientes unos productos y servicios óptimos que sobresalgan en calidad, creatividad y tecnología, a la vez que satisfagan sus exigencias de obtener la mejor relación calidad-precio, confiriendo de este modo un valor superior.

A su vez, es de destacar nuestro enfoque de servicio al cliente, tanto para el cumplimiento de los plazos de ejecución, como para la atención al cliente en cualquier momento y siempre de una manera ágil y eficaz, como lo prueba el panel de clientes de gran prestigio que posee nuestra empresa.

Igualmente, nuestro altísimo nivel de capacitación técnica nos permite cumplir compromisos importantes con fecha fija frente a clientes y proyectos de la mayor trascendencia, como los adjudicatarios desarrolladores de los sistemas informáticos y redes de los Juegos Olímpicos Universitarios 1999, de Palma de Mallorca (para más detalles solicitar el CD-ROM UNIVERSIADA 99 que a su vez hemos desarrollado para dicho evento deportivo).

Fundada en 1993 como uno de los pioneros del sector, Comunicación INTERACTIVA ES HOY una de las primeras empresas del sector en España. desde sus inicios siempre ha tenido una vocación claramente internacional, orientada hacia la adquisición y aplicación de las últimas tecnologías disponibles en el mercado que nos permitan ofrecer los productos y servicios más avanzados.

## 2.-CLIENTES Y RELACIÓN DE ALGUNOS DE LOS TRABAJOS REALIZADOS

Los clientes de CI provienen de un gran número de sectores, siendo proveedor entre otros de las siguientes firmas:

- ◆ *AEROPUERTOS ESPAÑOLES (IBERIA)*
- ◆ *AGENCIA EFE*
- ◆ *IFEMA*
- ◆ *LIGA DE FÚTBOL PROFESIONAL (LFP)*
- ◆ *BP OIL ESPAÑA*
- ◆ *SICE ( Grupo Dragados)*
- ◆ *BOLSA DE MADRID*
- ◆ *ARMADA ESPAÑOLA*
- ◆ *BMG*
- ◆ *ARGENTARIA*
- ◆ *UNIÓN FENOSA*
- ◆ *FLEXI-PLAN*
- ◆ *APPLE COMPUTER ESPAÑA*
- ◆ *Grupo EULEN*
- ◆ *INSTITUTO ITALIANO DE COMERCIO EXTERIOR*
- ◆ *GRUPO NUTRECO*
- ◆ *SÁNCHEZ ROMERO*
- ◆ *FACO*
- ◆ *PETROTEC*

- ◆ TIERRA ARMADA
- ◆ CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO
- ◆ KRAFT JACKOBS SUCHARD
- ◆ TELEFÓNICA
- ◆ SOLÁN DE CABRAS
- ◆ GRUPISA
- ◆ HISPASAT
- ◆ DINSA
- ◆ COMUNIDAD DE MADRID
- ◆ IMETSOL
- ◆ GRUPO FCC
- ◆ LOBER
- ◆ BIBLIOTECA NACIONAL
- ◆ CAJA DE MADRID
- ◆ TRAGSATEC
- ◆ COMPAQ
- ◆ LA CASERA
- ◆ GILLETTE
- ◆ CAJA DUERO
- ◆ OTROS CLIENTES...

### 3.-INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

Por otra parte, con el fin de mantenerse en línea con las últimas tecnologías multimedia disponibles, en paralelo a la producción comercial, COMUNICACIÓN INTERACTIVA desarrolla proyectos de investigación y desarrollo dentro del marco de los programas de I+D de la Unión Europea, lo que le permite disponer de herramientas y tecnología propia de última generación (ver últimos párrafos del curriculum de empresa).

Algunos de los proyectos transnacionales de I+D en los que participa COMUNICACIÓN INTERACTIVA son los siguientes:

- ◆ HÉROE (1998, High Performance Networked Kiosks based on ADSL, Cable and Satellite Access); proyecto ESPRIT 28220 para el desarrollo de un punto de información avanzado utilizando tecnologías de interconexión de banda ancha mediante satélite, ADSI y cable. Algunos socios de este proyecto son: ONCE (E), Grupo EULEN (e), CC Bank Belgique (B), Idite (P).
- ◆ NÉCTAR (1997, Nice Electronic Commerce Through Smart Agents for Retail); proyecto ESPRIT para el desarrollo de un supermercado virtual de comercio electrónico basado en agentes inteligentes. Algunos socios de est proyecto son: Etnoteam (I), Grupo IFA (E), etc.



- ♦SERVICENET (1997, An application bureau service for the SMEs on the Internet); proyecto ESPRIT 25255 para el desarrollo de un servidor EDI WEB de comercio electrónico. Algunos socios de este proyecto son: KEWILL-GCS (UK), FACO (E). etc.
- ♦AMICOS (1996, Advanced Multimedia Internet Catalog for Ordering System); proyecto ESPRIT 24145 para el desarrollo de un servidor seguro de comercio electrónico. Algunos socios de este proyecto son: Etnoteam (I), Penta 3(E), etc.
- ♦INK (1995, Interactive networked kiosks); proyecto ESPRIT 20885 para la creación de una de área local ATM de puntos de información para distribuir aplicaciones multimedia y video en tiempo real desde un servidor central con terminales PC. Socios de este proyecto son: APD (E), Trinity College (IRL), VITEC (F). etc. Su aplicación está dirigida a hoteles, grandes almacenes, ferias, estadios, etc.
- ♦CHAMELLEON (1995, An Adaptative Authoring Tool); proyecto ESPRIT 20597 para la producción de una herramienta multimedia que permita realizar aplicaciones sobre plataforma SILICON GRAPHICS siendo exportadas automáticamente a PC o MAC. Algunos socios de este proyecto son: Longman Cartermill (UK), Rutherford Appleton Laboratories (UK), CWI (I), etc.

### *Apéndice A: Costes de Digitalización (tarifas 1999)*

#### IMÁGENES PINTURAS.

Si las Imágenes son proporcionadas por el cliente:

Digitalización y preparación de Imágenes.- Las Imágenes serán proporcionadas por el cliente en Diapositiva o papel con buena calidad de imagen (Alta Resolución) o digitalizadas en los formatos digitales más frecuentes (PSD, TIFF, BMP, PICT, etc), también en alta resolución.

Los costes de preparación serían (TARIFAS 1999):

Si las Imágenes no son proporcionadas ya digitalizadas:

Digitalización de hasta	50 unidades.....	40.000 pts.
Digitalización de hasta	100 unidades.....	70.000 pts.
Digitalización de hasta	500 unidades.....	300.000 pts.
Digitalización de más de	500 unidades.....	600 pts. por unidad

A lo que hay que añadir los siguientes costes sobre las imágenes digitalizadas (entregadas por el cliente o digitalizadas por Comunicación Interactiva):

Retoque y preparación de hasta 50 unidades.....	50.000 pts.
Retoque y preparación de hasta 100 unidades.....	85.000 pts.
Retoque y preparación de hasta 500 unidades.....	400.000 pts.
Retoque y preparación de más de 500 unidades.....	800 pts. por unidad

Si necesitamos hacer sesión fotográfica: En caso de que el cliente no proporcione ni imagen en papel ni en formato electrónico:

Habría que considerar la localización geográfica, su ubicación, su iluminación, el tamaño, la disponibilidad de movimiento, derechos, etc.

Sesión fotográfica por jornada	Local	120.000 pts.
	Nacional	175.000 pts.

### ESCULTURAS. VISUALIZACIÓN VIRTUAL.

Para la realización de los Quick-Time hay que realizar las siguientes tareas:

1. Sesión fotográfica de la escultura. Por lo que habría que considerar la localización geográfica, su ubicación, su iluminación, el tamaño, la disponibilidad de movimiento, derechos etc.

Sesión fotográfica por jornada:	{Local	120.000 pts.
	{Nacional	175.000 pts.

2. Montaje de un Quick-Time VR listo para su correcta visualización a través de Internet 100.000 pts.

El recorrido visual sería de 360° en una línea horizontal alrededor de la escultura.

### EJEMPLO:

Se necesita fotografiar 23 cuadros, para lo cual se emplean 3 sesiones Fotográficas (360.000 pts.), a lo cual habría que añadir su digitalización (40.000 pts.) y retoque (50.000 pts.), para un total de 450.000 pts.

Se necesita además incluir una escultura, prefiriéndose por su importancia la presentación en tres dimensiones. El coste sería de 120.000 pts. por la sesión fotográfica más 100.000 pts. por el montaje de la visita virtual, para un total de 220.000 pts.

El coste total de ambos trabajos sería de 670.000 pts.

## III.-3.6.4.3. TRAINING FOR THE TOP

Los últimos Mundiales de Fútbol se celebraron en París, en 1998. Entre los muchos servicios a que un evento deportivo de esta magnitud da lugar, no podía faltar la constitución de una empresa que canalizara la demanda de los diferentes contenidos de este espectáculo de masas. Un avisado periodista realizó un reportaje sobre esta empresa que tituló "*Entrenamiento a tope*" (82).

Bajo el eslógan de "*Cada jugada futbolística es meticulosamente catalogada*", el servicio audiovisual del Centro Técnico Nacional de Fútbol en Clairefontaines en el suroeste de París, liderado por Thierry Marszalek, fué previsoramente creado en 1990. Aún hoy, después de los dos años transcurridos desde la finalización del Mundial 98, en permanente expansión de sus actividades, el Centro emplea cuatro personas a pleno rendimiento. Thierry está ahora asistido por una secretaria, Odile Jobar y dos Técnicos AV, Eric Dubray y Michael Le Foll.

Desde que fué inaugurado, la dimensión de este servicio ha aumentado considerablemente, por la demanda creciente de videos por parte de los entrenadores y preparadores responsables del adiestramiento de los jugadores, que incluyen en sus jornadas de trabajo visionados de sus propios entrenamientos y de los equipos rivales.

El centro se ha responsabilizado de la doble función de grabar y archivar los partidos, y produce también muchos resúmenes a petición, tales como el video "Aimé Jacquet", en el que se estaba trabajando cuando nosotros visitamos las instalaciones, video en el que bajo el eslógan de *Juego Limpio*, se estaban contrastando los ajustes lumínicos de las mejores jugadas del equipo ruso, el amistoso y próximo oponente del equipo francés.

Los dos técnicos, Eric y Michael se han puesto al día probando el JVC-Digital en la consola de edición con una muy variada gama de herramientas para editar cassettes para uso de entrenadores, los cuales son frecuentemente reeditados varias veces.

Archivar en el Centro es un muy y sutil proceso, con cada jugada catalogada: pases, corners, chuts libres, goles y muchos más detalles, precisado todo ello y almacenado en bases de datos. Estos montajes están articulados para encontrar fácilmente secciones puntuales de los

partidos a requerimiento de los entrenadores, y a ofertar una útil selección cuando ellos preparan un cassette —y también para producir con sumo detalle estadísticas tales como el número de *dribbles*, placajes o pases personalizados en cada jugador, por ejemplo en relación con el campeonato de la Copa Mundial de Fútbol.

La sala acondicionada climáticamente para el archivo del video en Clairefontaine contiene alrededor de 5.000 cintas en todos los formatos ( U-Matic, Betacam SP, S-VHS, VHS, Digital-S y unas cuantas bobinas de 35 mm.), todo catalogado en la base de datos interna que responde a las siglas de D-Base 3.

Unos meses antes, el servicio fue dedicado a la nueva tarea de producir cassettes técnicos planificados para el entrenamiento, que incluía la confección de una colección de video como una herramienta de utilidad para los clubs.

Además de las facilidades del IT, el equipamiento de este servicio incluye:

- Cinco cabinas de visionado (VTR + pantalla): para JVC formato S-VHS y U-Matic. Estas cabinas también son utilizadas para las producciones grabadas regularmente por el departamento, en particular *on TPS (tapes)* y Canal Satélite (el Centro está equipado con un satélite móvil).
- Una 3-máquina analógica editora de video en el formato de Betacam SP : JVC MG860 banco de edición, mesa de mezclas, con mezclador DSF500 y un generador de caracteres For-A.
- Un mezclador de audio Soundcraft Delta 200.
- Una mesa multiformato operacional para VHS, S-VHS, Beta SP, U-Matic, para proyectar videos en el Centro en un auditorio con capacidad para 180 personas.
- Tres unidades móviles JVC KY25 en formato S-VHS.

El auditorio del Centro, que es utilizado para los seminarios y variadas sesiones de formación y que está situado en Clairefontaine, está también equipado con un sistema de traducción simultánea en tres idiomas.

La dotación del departamento de máquinas ha sido complementada con una mesa de grabación dedicada ininterrumpidamente a registrar los partidos mediante un complemento de magnetoscopios adicionales. Thierry, Eric, Michael y Odile estarán permanentemente operando en el estudio con todos los aparatos lo que supone una firme garantía para la cantidad y la calidad del material.

El asunto del fútbol mueve tantos intereses y dinero que los bancos de imágenes del deporte balompédico tienen *personalidad propia*. Una de las inversiones rentables de los derechos adquiridos para la transmisión de los partidos es la posterior reemisión –hasta la saciedad– de las incidencias, mejores jugadas y goles, entrevistas, etc., que recompensan a las cadenas televisivas del gasto realizado.

Los Departamentos de Deportes cuentan con un excelente y organizado archivo y personal especializado, que guarda como un tesoro esos documentos, que serán reutilizados periódicamente o convertidos en series de venta al público, una vez negociados los oportunos derechos de esta nueva forma de explotación comercial.

#### III. 3.6.4.4. SPACE IMAGING

Una cámara instalada en un satélite es capaz de tomar fotografías en las que se pueden leer los titulares del periódico que lee un señor sentado en un banco de una calle de Bagdad, por poner un ejemplo. Hasta ahora este tipo de imágenes estaban reservadas a los satélites de los servicios de inteligencia de algunos países, que las utilizaban para controlar los movimientos militares de otros países. Pero ahora también están al alcance del común de los mortales. A través de Internet y para bolsillos privilegiados, dadas las altas tarifas (83).

Una empresa con sede en Denver, (USA), ofrece fotografías tomadas por satélite de cualquier zona del mundo, al ‘módico’ precio que oscila entre los 30 dólares (cerca de 5.000 pesetas, al cambio actual) y 600 dólares (casi 100.000 pesetas), si la fotografía refleja estar tomada con la exactitud de dos metros de distancia.

Space Imaging vende las fotografías del satélite a civiles, empresas, gobiernos e incluso medios de comunicación. Con la reserva de que, según las leyes estadounidenses, no pueden vender ninguna fotografía a grupos terroristas. Y ahora, pensamos nosotros, ¿quién le pone el cascabel al gato de la garantía de una ‘cesión’ a terceros de alguno de estos materiales gráficos comprometidos?

### III. 3.6.4.5. DISCOGRÁFICAS

La imagen forma parte esencial de la promoción publicitaria del disco. Las carátulas y portadas a veces se han encargado a artistas de renombre, hasta el punto de constituir una peculiar estética, conforme a las características del contenido musical, aunque el formato más pequeño del CD no permite la ostentación de los antiguos LPs. No hace mucho, en 1998, (84) se realizó una exposición de portadas de los LP más emblemáticos de determinadas épocas de reivindicaciones sociopolíticas. Sus autores dividieron la exposición en tres apartados “Canción del exilio”, “Canción y dictadura” y “Nueva canción y arte contemporáneo”. En esta última serie hubo una estrecha colaboración entre músicos y pintores. Mompó, Saura, Alberti –en su doble condición de poeta y pintor–, Genovés, Guinovart, Miró, Vila-Grau, Zumeta, Mariscal, Cuixart, Tapies, Úrculo, Aute e Ibarrola, entre otros, aportaron su inspiración a la nueva canción en perfecta simbiosis. Hasta el excéntrico Salvador Dalí trazó la portada al primer disco que Paco Ibáñez grabara en París, en 1964.

En los mercados de segunda mano que se organizan periódicamente por los anticuarios del disco, hay coleccionistas que compran no sólo por el contenido musical, sino también por la originalidad y diseño de las portadas.

Las multinacionales del disco suelen comprar a empresas dedicadas a suministrar Bancos de Imágenes motivos para sus carátulas. Un ejemplo, que sin buscar ha llegado a nuestras manos, es un CD con música de Vivaldi distribuido en el mercado español que tiene como portada una foto del Carnaval de Venecia, del archivo de The Image Bank.

Otro aspecto a destacar es la visualización de canciones, tema éste tan de actualidad, que merece comentario aparte. Nos remitimos al apartado de los videoclips.

### III. 3.6.4.6. HOLOGRÁFICAS

Son varios los museos dedicados a la Holografía: el de Nueva York, el alemán de Hannover, el de Holografía y Nuevos Medios Visuales Ciudad de Pulheim y el Centro Mundial de la Holografía, en Londres. El holograma fue descubierto en 1948 por el físico húngaro Denis Gabor que concibe la teoría de la holografía (del griego, halos: total, y grafía: escritura), como un método de fotografía en relieve producida por dos rayos láser (85), uno procedente del aparato productor y otro reflejado por el objeto a fotografiar.

La primera etapa del proceso creador de hologramas incluye durante el registro la luz de láser –una luz altamente coherente– que se utiliza para iluminar el objeto a fotografiar. La luz reflejada por el objeto es interferida en el espacio por un segundo rayo láser, normalmente producido por un divisor de rayos. En el lugar donde se interfieren los dos rayos colocamos una película fotográfica. La película registra el momento de interferencia producido por los dos rayos. La película –en B/N de grano muy fino– se revela de forma habitual. Y ahora comienza la segunda etapa, que es la de reconstrucción de la imagen, haciendo pasar una luz monocroma a través del holograma. El motivo de interferencia registrado sobre el holograma, llamado motivo de difracción, desvía una parte de la luz o ‘difracta’ la luz en una nueva dirección. De hecho la luz difractada es idéntica a la luz reflejada por el objeto. Esto explica que veamos el objeto a través del holograma exactamente igual al objeto verdadero, con toda su profundidad y perspectiva.

Gabor, que recibió en 1971 el Premio Nobel de Física, demuestra que un motivo de influencia de luz puede contener información sobre un objeto visto en sus tres dimensiones y que partiendo de este motivo es posible reconstruir un objeto.

La holografía se puede definir como un procedimiento que permite la producción de imágenes tridimensionales mediante el uso de rayos láser. También se define con más precisión como un procedimiento de

almacenamiento codificado de líneas de ondas. Múltiples son sus aplicaciones, aun cuando la más conocida es sin duda la creación de imágenes tridimensionales. Además, se utiliza para el almacenamiento de datos, la producción de componentes ópticos completos y relativamente económicos, para la medición de pequeñas distorsiones en la fabricación de piezas de precisión para la elaboración de sistemas de componentes para microscopios con grandes posibilidades de aumento y para el procesamiento óptico de datos. Aunque actualmente se está abriendo su campo de actividad mediante los recursos de la informática.

No está de más recordar que durante el período entre el descubrimiento del holograma en 1948 y el del láser en 1960, apenas algunos científicos se preocuparon sobre la holografía. Si bien su aplicación más importante en los años 50 fue en materia de radar, procedimiento que permitía mejorar su capacidad de análisis en el registro aéreo de informaciones de terreno tomadas desde un avión. Esta técnica permaneció 10 años como secreto militar. La primera aplicación civil de este invento, que se llamó SLAR, se realizó cartográficamente en relación con extensas zonas de la selva brasileña, no reflejadas de manera fiable por ningún mapa.

Aunque el láser se inventó en 1960, sólo tres años después se pudo crear el primer holograma láser de un objeto tridimensional. A partir de entonces su desarrollo fue en aumento hasta el punto de considerar a la holografía como uno de los descubrimientos más relevantes de la física óptica. En 1967 se produjeron los primeros estereogramas holográficos, que como punto de partida es una serie de fotografías normales o una secuencia de película mostrando un objeto desde varios puntos de vista. Dos años después, en 1969, S. Benton logra otro desarrollo de la holografía, los hologramas espectrales, que cuentan con la ventaja de ser fácilmente reproducibles. Es a partir de hologramas espectrales como se desarrollan los sellos holográficos, cuyas aplicaciones más ventajosas son en la publicidad y en elementos de seguridad, por ejemplo en las tarjetas de crédito.

Además de las expuestas, se utiliza la holografía en otras aplicaciones. Pero si se considera la integración de las técnicas informáticas con la holografía, encontramos una inmediata aplicación a la arquitectura y al dibujo de diseño en tres dimensiones. Otro campo es el de procesamiento óptico de datos, y se viene estudiando la mejora de las



capacidades y la flexibilidad en el rendimiento de robots industriales. Ya se han hecho los primeros hologramas de electrones y de rayos X y se investiga sobre cuerpos sólidos y en biología.

También se ha especulado sobre la televisión holográfica. Y en el mundo de la cultura han surgido creadores de hologramas artísticos. Obras de creadores de este tipo de hologramas dieron lugar al interés de los principales museos dedicados no sólo específicamente a la holografía, sino al arte moderno, en las más importantes capitales del mundo, como ya hemos citado anteriormente.

Es curioso cómo Internet está desarrollándose en conjunción con la holografía, de tal manera que vamos a poder recibir hologramas a través de nuestro ordenador. Hemos visto un video promocional, realmente innovador, donde se nos envía una muestra holográfica para examinar el objeto y, así, decidir adquirirlo o no.

### III. 3.6.4.7. INFOGRÁFICAS

La generación de imágenes por ordenador es el gran desafío del presente en cuanto a la aplicación de las Nuevas Tecnologías (NT) y a la presencia de la informática en todos los órdenes de nuestra sociedad, cada vez en imparable aumento. Teorías y técnicas del procesamiento y utilización de las imágenes computerizadas han dado lugar a una revolución digital, cuya máxima expresión se alcanza cuando vemos los horizontes *virtuales* con que los ingeniosos especialistas van aumentando el potencial creativo de la infografía hacia expectativas de esa nueva 'realidad' que se desarrolla en unos niveles aun inexplorados de interactividad *inteligente*.

Las 'autopistas de la información', con el desarrollo de las redes nos transportarán en segundos a novedosas y recónditas experiencias de sonidos e imágenes, creando hábitos nuevos ante los cuales los usuarios deberán tener conciencia de que se abren ante ellos perspectivas para las que se les exigirá una preparación previa. Una indigestión infográfica puede causar daños irreversibles en cerebros no equilibrados y sus consecuencias a medio y largo plazo aun no las conocemos, aunque ya son intuídas por algunos comunicólogos, que atisban el nacimiento de la *Telépolis* (86).

### III. 3.6.5. INFORMATIVAS: fija y móvil

#### III. 3.6.5.1. AGENCIAS DE NOTICIAS

Generalmente estas empresas periodísticas cuentan entre sus plantillas con lo que ahora se denomina ‘reportero gráfico’, cuyo cometido procede de la incorporación de la tecnología audiovisual a su organigrama. Al incorporar las televisiones –estatales en su primera dilatada época en Europa– equipos de cámaras de video ENG más ligeras, los servicios informativos crearán un Subgrupo de ‘Información gráfica’ que sustituirá al de ‘Filmación de Programas Informativos’ (87).

Nace así el ‘reportero gráfico’, que las principales agencias de noticias incorporarán también a sus plantillas. Continúan los fotógrafos su labor diaria, mejorando también las tecnologías de cámara y laboratorios, en los que los sistemas digitales van sustituyendo a los convencionales.

#### III. 3.6.5.2. AUDIOVISUALES

Bancos de Imágenes audiovisuales se generan las 24 horas del día en emisoras y productoras de programas para la televisión, cuyo desarrollo está directamente implicado con la distribución de la señal por medio de satélites y cable óptico. De ahí, la lucha feroz por hacerse con las telecomunicaciones, vía de la emisión. Y de ahí también que los dueños de las redes –*telecos*– hayan comenzado a solicitar permisos para emitir, convirtiéndose también en productores. Uno de ellos, nuestra Telefónica, prepara el futuro comprando la productora holandesa Endemol para ir ganando posiciones en esta interminable partida de ajedrez en la que tantos y múltiples intereses están a flor de piel.

##### III. 3.6.5.2.1. TELEVISIONES CONVENCIONALES

Para nosotros las televisiones convencionales son las que ahora se han dado en llamar ‘generalistas’. Es decir, las que emiten imágenes sin costo adicional al usuario, que eso sí, ha de tragarse tiras y tiras de spots publicitarios, interrumpiéndolo todo, pues esa publicidad directa no perdona y es su fuente de ingresos fundamental. Al autorizarse las

televisiones de pago con ánimo de lucro, se genera otro tipo de usuario, que consume 'a la carta' –*pay per view*–, creándose los mal llamados canales 'temáticos', pues no es oro todo lo que reluce en la oferta de estos oligopolios.

Conviene alertar al telespectador no avezado sobre las publicidades encubiertas, tan en boga en los últimos tiempos. No es fácil, para el ciudadano, que cansado de su jornada laboral regresa a su casa y conecta el televisor para distraerse, el rechazar esta sutil presencia de productos y personas que se promocionan al margen de cualquier deontología publicitaria aplicada al medio. A pesar de las asociaciones en defensa del consumidor de imágenes televisivas, este asunto tiene tantas fisuras que se introduce por todos los resquicios posibles, que son muchos. Es tal la presión de los fabricantes de productos de consumo en las emisoras de televisión que también se escapan al control de sus ejecutivos muchas publicidades encubiertas. Pero no es cuestión de perder más tiempo con estas mal empleadas imágenes, es una enfermedad de nuestro tiempo, de muy difícil erradicación, pues las corruptelas impiden su control.

### III. 3.6.5.2.2. CANALES TEMÁTICOS:

La oferta audiovisual de los canales temáticos es muy amplia, pero finita, pues en este caso las imágenes ofertadas se organizan como en cualquier otra televisión no temática, sólo que los diversos temas se salpican por aquí y por allá en el horario 'generalista', y hay que buscarlos y encontrarlos. Naturalmente, que la oferta es mayor, pero hay que pagarla, y en ocasiones más de una vez, pues para acceder a tal partido de fútbol o tal película de estreno, tienes que pasar por 'taquilla' nuevamente.

Relativo a nuestros Bancos de Imágenes y a nuestro apartado sobre las empresas informativas, nos interesan los canales temáticos dedicados esencialmente a la cultura, –aun cuando consideremos también singularmente *culturales* al deporte y a la música, incluida también como promoción del videodisco, es decir, los 'clips musicales'. Estos últimos han generado su propia estética, que analizaremos en el apartado correspondiente. Las películas tienen su propia promoción en las distribuidoras comerciales de video –del VHS al DVD–, y una clientela impaciente y ávida de novedades disfruta con su alquiler.

### III. 3.6.6. PUBLICITARIAS: fija y móvil

#### III. 3.6.6.1: FOTOS

Sobre la importancia y desarrollo de su implantación en la industria publicitaria, posiblemente sea este uno de los temas menos analizado por la mayor parte de las publicaciones dedicadas al estudio del arte y la técnica de la fotografía. Porque si bien en las Facultades de Ciencias de la Información, ramas de Publicidad y Comunicación Audiovisual, hay una asignatura optativa del 2º ciclo dedicada exclusivamente a la 'fotografía publicitaria' (88), los teóricos y ensayistas de los diferentes géneros fotográficos, no suelen destacar esta peculiaridad, quizás por darla como sobreentendida, ya que la profesión de fotógrafo conllevaría por descontado que toda su actividad está relacionada con el mundo publicitario. Si distinguimos que toda fotografía tomada con ánimo de lucro, es decir, realizada para su comercialización en las diversas formas de publicación y difusión, es publicitaria recordaremos algunas de las numerosas posibilidades de explotación de esas imágenes, a saber:

*Tarjetas postales, carteles, folletos, pressbooks, ilustraciones en la prensa diaria o en las revistas de periodicidad más amplia, dossiers personales para currícula de promoción, carátulas de discos, ilustraciones de libros, libros monográficos sobre cualquier género en el que la fotografía sea protagonista o juegue un papel relevante, catálogos de exposiciones o de empresas dedicadas a la venta y alquiler de imágenes fijas, montaje cinematográfico o videográfico de fotos para documentar o enfatizar contenidos audiovisuales de imágenes móviles, etc.*

Recorrer cronológicamente los vericuetos que ha seguido la fotografía dedicada y utilizada publicitariamente, es en la práctica tema para toda una tesis doctoral. Uno de los panoramas más interesantes desde el punto de vista de la foto publicitaria es el cartelismo en todos sus géneros, con el que se *ornamentan* vallas, muros, paredes y todo lugar permitido o no, en el que puedan colocarse los reclamos publicitarios. Y los fotógrafos especialistas en la industria de la moda, o aquellos que se han dedicado al arte publicitario de las *pin-up girls*. El imperio de Hugo Heffner con su revista Playboy ha creado un importante equipo de magos para mostrar las inquietantes fotografías de las bellezas del mes. Ciertamente, hay muy buenos artistas-profesionales en la fotografía publicitaria. Hollywood y su *star system* contaron con unos

‘fotofija’ de gran categoría en los rodajes. Las fototecas de las productoras famosas son una fuente impagable de documentación cinematográfica. Allí surgieron los fotógrafos que maquillaban a los políticos-candidatos en época de elecciones. Otro tipo de publicidad ‘starsystem’, cuyas fotos de estudio o de reportaje periodístico en las campañas tuvieron su complemento en los medios, radio y televisión. A la buena imagen, buena oratoria.

Todos los comerciantes de entidad, desde el joyero artesano a los consorcios de magnates de las grandes superficies, tienen muy clara la aplicación de presupuestos dedicados a la publicidad de sus productos. En ellos, la fotografía está presente en un primer plano compartido con la imagen móvil, si bien la eficacia de esta última es mayor por los medios en los que se difunde. Pero el catálogo, el folleto o la simple hoja promocional –que se distribuyen en la calle o a domicilio en los buzones–, exigen fotografías de gran calidad. Hay productos en los que sobran los pies de texto, pues las fotos son suficientemente elocuentes. Ahí se valora la calidad del profesional que realiza esta publicidad icónica. Y del profesional o equipo de profesionales responsables de la creación de campañas, que dimensionan el staff directivo de ideas e imaginación. Los lanzamientos de marcas, productos o series han creado una estética propia en la que los Bancos de Imágenes juegan papel protagonista. Y los que los planifican y realizan.

### III. 3.6.6.2. SPOTS

También se puede decir que existe una ‘estética’ del spot audiovisual. Porque los publicitarios chorrean una imaginación desbordada por la competencia, competencia en muchos casos en manos de multinacionales, pues la mayoría de los productos que se anuncian –automóviles, por ejemplo– viene ya con sus spots producidos en los países de origen. La evolución del anuncio en televisión es merecedora de más análisis que los ya publicados. Y siempre en la convicción de que es necesario anunciarse en TV, porque está demostrado que esta publicidad vende. Ahora, a los habituales spots –cada vez más sofisticados en fondo y forma, pues algunos pretenden tener argumento, contar una historia– se les han añadido las ‘tiendas en casa’, de clara influencia norteamericana, que repiten hasta la saciedad la bondad del producto, su precio, la aceptación de la clientela en imagen y hasta algún famoso viene a rubricar sus excelencias. Todo ello sin pudor en cuanto a la reiteración del mensaje publicitario que a lo largo de horas

se repite hasta la saciedad. En fin, imágenes para dormir, diríamos, pues la reiteración en estos casos provoca el efecto *boomerang* (89). Lo que ya se nos escapa es si este tipo de publicidad vende, puesto que no hay datos fiables sobre la eficacia de su difusión en el mercado.

Ciertamente, las exhibiciones de spots televisivos –pues los que se proyectaban en los descansos de las sesiones comerciales de cine no eran de recibo, a pesar de Movierécord– son cada vez más frecuentes y de prestigio los galardones conseguidos para las agencias y sus equipos creativos, hasta el punto de que algunos spots se consideran pequeñas joyas de arte, por su guión, realización y montaje a favor de la venta de un producto o por el diseño de la promoción de una campaña publicitaria. Estas exhibiciones son difundidas por emisoras de TV como un espectáculo en sí mismo.

Se nos ocurre que para juzgar la eficacia del impacto de un spot frente a su repercusión en el usuario, telespectador pasivo, que recibe estos rápidos y fugaces mensajes utilizando cada vez más su mando a distancia, sería necesario *ver* solamente la imagen sin el *audio*, palabra, música y efectos, y si a los pocos segundos nos interesamos por su contenido plástico, aunque no sepamos qué se promociona en el spot, se podría decir que ‘la imagen efectivamente vale por mil palabras’. Pero, cuidado, porque si en la segunda mitad de los 20” o 30” del spot no intuimos lo que se publicita en él, sus ideadores y productores deberían reflexionar y preocuparse porque su inversión en TV no esté siendo todo lo rentable y prevista en su planificación teórica.

### III. 3.6.6.3. CARTELES

Aun cuando se piensa que en este siglo de alienación informática, la función publicitaria del cartel ha disminuído, creemos que, adecuando las estrategias de su difusión y plan promocional con el empleo de medios sofisticados en cuanto a su confección, tiene mucha vida por delante. Las paredes, muros y cualquier lugar en donde se disponga de espacio, día tras día serán pegados carteles de múltiples ofertas y contenidos.

Otra cuestión es la calidad e imaginación de sus diseñadores, ya que la prisa y vorágine de los acontecimientos y actos de toda índole que se

producen diariamente, impide una media imaginativa aceptable. La prisa es mala consejera y vivimos épocas de gran aceleración.

El diario deportivo "AS" (90) ha regalado en una inteligente campaña de promoción los 30 carteles oficiales (a todo color, tamaño 28 x 28 cm.) de la historia del Real Madrid: partidos históricos, homenajes a los más sobresalientes jugadores del siglo, competiciones europeas, etc. Además los oferta como salvapantallas del ordenador, y para más detalles ofrecen su página *web*.

En la época en que vivimos, en la que muchos jóvenes se sienten marginados, un modo de protesta es el que ha dado lugar a que surjan unos peculiares cartelistas directamente al muro: son los 'grafiteros', fenómeno social surgido en USA. El Metro de Nueva York da fe del talento de esta generación que pinta en todo tipo de paredes. Si la expresión pictograma se puede aplicar al *graffiti*, estamos en ocasiones ante artistas del pictograma mural. Este género de protesta ha invadido el mundo entero, con un descontrol notable en el manejo del *spray*. Cualquier joven insensible o marginado mancha paredes y tapias, importándole muy poco si está en un inmueble artístico protegido. Y las piedras venerables absorben las tintas en profundidad.

Una buena idea de los rectores públicos sería crear espacios protegidos para que en muros *ad hoc* se desahogaran los futuros artistas o proyectaran sus iras los marginados. Creando inclusive premios y galardones a la imaginación.

Existe una emisora local de TV en Madrid, el Canal 7 de José Frade, que en un programa dedicado a los jóvenes (*Las chicas y los chicos*), entre número musical y número musical, introduce algunos gags, uno de los cuales promueve el *graffiti*. Está en la línea del *espacio protegido*.

Crear un museo de la *pintada* (tal creemos sería la traducción correcta), aunque sí sabemos que hay libros sobre esta materia (91).

En París han creado el primer museo de la publicidad (92) con cerca de 200.000 anuncios y en el que el cartel ocupa lugar de privilegio. El museo se ubicará en un espacio de 700 metros y albergará una colección de documentos desde el siglo XIII.

Los 700 metros cuadrados situados en un extremo del Palacio del Louvre, en un espacio dependiente de la Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD), servirán para mostrar no menos de 90.000 filmes publicitarios y más de 100.000 carteles y un número aún no determinado de recortes de prensa, de objetos de promoción, de cromos y de otros soportes de anuncios. “De momento tenemos clasificados y numerados disponibles para la consulta a través de 12 ordenadores, 15.000 carteles y 10.000 anuncios”, explica Réjane Bargiel, conservadora del museo. “El más antiguo data del siglo XIII. Es un papel que se repartía para que la gente supiera que ese día habría una representación teatral en el lugar”.

Son varios los museos en el mundo que cuentan con una sección dedicada a la publicidad, pero en ese caso siempre privilegian los nombres célebres. El de París es el primero que escapa a esa lógica o a la de una marca o producto, incluso a la de un país. “El material que hemos ido acumulando viene de todo el mundo. Esto no es un duplicado del depósito legal, de la oficina en que se deposita una copia de todo, sino una institución con un criterio selectivo. En cualquier caso, no buscamos sólo la obra maestra, pues nuestra mirada es más amplia, como amplia era la de los viejos coleccionistas”.

Las cifras manejadas, los millares de folletos, carteles y los millones de imágenes se podrán consultar gracias al ordenador, aunque el museo funcionará también con exposiciones temporales y la organización de eventos. El museo inició su andadura rindiendo homenaje a René Gruau, publicista inventor de las siluetas de Dior, de los carteles para las medias Scandale, del lápiz de labios Rouge Baiser, de los espectáculos del Lido o del Moulin Rouge, así como de películas como la mítica “Dolce vita”, de Fellini. También colaboraron otros artistas en los actos de inauguración en noviembre del pasado año.

La decoración de los muros del museo se debe al estadounidense Gary Glaser que ha querido respetar los vestigios del pasado de estas salas que fueron palacio imperial y sede del Ministerio de Finanzas. La sensación de ciudad o de paisaje construido por los siglos y el azar ha de quedar reforzada por la manera de presentar los carteles. “No los enmarcamos —cuenta Glaser—, la manera misma de colocarlos en cada panel tiene que ver con el modo en que los encontramos en la calle. Y además hemos de pensar en la facilidad para colgar y descolgar, poder cambiar semanalmente o diariamente una exposición”.



La idea misma que el museo tiene de la publicidad queda reflejada en el hecho de que el visitante podrá acudir al local una hora antes de que abra sus puertas, porque la recepción es un cómodo bar, con sala de prensa especializada, monitores que anuncian las actividades y terminales de consulta. Y la hora de cierre también se prolongará en ese vestíbulo-cafetería-librería-lugar de encuentro.

También el cartel es motivo de especulación para el coleccionista, en este caso se trata del cartel cinematográfico. La sala de subastas inglesa Christie's ha organizado en Londres la venta pública de carteles de películas estrenadas entre los años de 1899 a 1994. Más de 400, entre los que destaca como estrella el de la película de dibujos animados de la factoría Disney, *Blancanieves y los siete enanitos*, que sale en 1.400.000 pesetas. Esto sucedía el 27 de marzo pasado de este 2000.

#### III. 3.6.6.4. TELEVISIONES: TELE OCIO

Una de las aplicaciones empresariales de la explotación de los Bancos de Imágenes es a través de las emisiones televisivas.

Aun cuando en nuestro país existen pocas concesiones legales oficiales de televisiones en manos del capital privado argumentado, manipuladoramente, que las frecuencias no dan para más, hemos de poner como ejemplo del uso y abuso de los Bancos de Imágenes en todos sus formatos audiovisuales, en primer lugar la doble financiación de los *servicios públicos esenciales*, –según los estatutos de las televisiones públicas– así es el caso de Televisión Española y las televisiones de las autonomías.

Por si ello fuera poco, al existir un vacío legal con la articulación legislativa sobre las emisoras locales de televisión, tal es la proliferación de las mismas que apenas se alcanza a comprender cómo la publicidad, local, regional, autonómica o nacional, pueda sufragar los sus gastos fijos.

La SGAE mantiene un contencioso con hoteles, bares, restaurantes y demás lugares de esparcimiento público, en los que hay televisores emitiendo sin parar, con respecto a los derechos de autor en esas televisiones locales.

Hemos seleccionado un ejemplo de una inteligente aplicación empresarial de la explotación de los Bancos de Imágenes cual es la televisión local madrileña denominada ‘Tele-Ocio’.

Las televisiones locales están permitidas, pero no reguladas en su integridad. En la capital de España son ya numerosas las existentes, tanto con ánimo de lucro como con perfiles de ‘servicio público’, con la excusa de rellenar el vacío de barrios y vecindades, destacando rasgos demagógicos en su actitud hacia el ciudadano.

Tele-Ocio se ha planteado una programación –si es que se puede llamar así– que combina aspectos de difusión cultural de la comunidad madrileña con la publicidad. Una serie de miniespacios se van sucediendo sin más intención que la de poblar el receptor con la emisión alternada de ambos aspectos. En su favor, hay que decir que las imágenes de producción propia están bien facturadas y los microespacios bien titulados. Las dosis de información cultural y publicidad están correctamente calculadas para no cansar al telespectador y son cíclicas con medida, de tal forma que puede llegar a ser eficaz el efecto publicitario de sus contenidos. De todas las televisiones locales, este es el modelo de explotación empresarial de Bancos de Imágenes mejor planteado.

Desconocemos el rendimiento económico de tal empresa, porque no hemos podido averiguar con qué criterios se aplican las tarifas publicitarias –que presumimos es por tiempo en antena– ni si el hecho de muchas reemisiones diarias de los minireportajes será motivo de abaratamiento, pero se ve con agrado. Incluso nos parece que no hay manipulación en los contenidos, no como otras televisiones locales claramente inclinadas a favor de algún sector político.

Veamos algunas de las secciones de este híbrido, deducidas de la contemplación de su emisión:

*Arte:* (Museos...

*Sugerencias:* (Gastronomía...

*Ocio:* Pubs y cafés distinguidos..., Café de Chinitas, Club las Encinas de Boadilla, Al-Borak, teatro, “la Casa del Abuelo” con su vino embocado y gambas...

*Cultura*: Aquí suelen mezclarla con publicidad..., Museos del Prado, de Antropología, el Rastro...

*Recomendaciones*: Música, teatro, exposiciones, toros, noticias de espectáculos, -es 'publicidad cultural'-...

*Lugares*: Mezclan cultura y publicidad... La casa de las 7 chimeneas -Mº Ed. y Cultura-....

*¿Sabía qué...?:* Microinformación cultural, generalmente sobre personajes de la cultura madrileña...

*Descubre Madrid*: Feria de Madrid...

*Dial Madrid*: Información sobre las frecuencias de las radios...

*Información*: Aquí cabe todo...

Como se puede apreciar, los diversos apartados no siguen rigurosamente los contenidos de sus enunciados, de forma que podemos encontrarnos con museos en Cultura, Ocio, Lugares, etc.

Y también suelen estar duplicadas las sugerencias publicitarias en clasificaciones similares. Aquí, como es lógico, prima lo publicitario y esta fórmula puede conquistar la atención del televidente curioso, porque -justicia obliga- hay algunas 'sugerencias' publicitarias muy sugestivas.

### III. 3.6.6.5. VIDEO CLIPS

#### EL SPOT PUBLICITARIO Y EL VIDEOCLIP MUSICAL

Ya vimos cómo las carátulas de los discos *sonoros* daban lugar a importantes muestras de arte e imaginación para impactar al consumidor de música grabada. Con el videoclip ha surgido el disco *audiovisual* y se ha creado otra adicción, de igual forma que un anuncio publicitario televisivo provoca el instinto de conseguir aquello que se nos ofrece de manera tan sugestiva.

En materia publicitaria audiovisual –los spots televisivos– se ha producido en las últimas décadas una muy abundante bibliografía. Sobre el videoclip ya hay algunos trabajos que analizan fondo y forma de la presentación de canciones en la televisión.

Lo cierto es que ambos géneros tienen algo en común: la utilización de Bancos de Imágenes –producción propia o material de archivo, a veces combinados– montados con criterios de alienante aceleración. También tienen en común el hecho de ser productos facturados para la televisión, medio en el que han alcanzado un desarrollo formal adecuado al tiempo del mensaje con el que pretenden ‘lavar el cerebro’ de los presuntos consumidores.

Podemos hablar de una peculiar *estética*, –tanto del anuncio como del contenido musical del videoclip– estética que ha producido bastantes revisiones en algunas de las estrategias promocionales de productos tan heterogéneos como los ‘traylers’ cinematográficos o los spots publicitarios argumentales, que intentan contar historias en apenas 15 segundos.

Una de las promociones publicitarias más al uso son las miniserias ‘Cómo se hizo’. Cuando hay en la banda musical algún leitmotiv que destaca, ya sea canción o tema instrumental, se hilvana un videoclip con las imágenes seleccionadas por los promotores. Es una segunda forma de presentar el rodaje como un adelanto-trayler de la película a promocionar. Inmediatamente vendrá la campaña publicitaria del CD con la música del film en cuestión, si es que hay suficiente banda sonora en cuanto a duración. Si no, en breve tendremos un CD recopilatorio con música de películas de reciente exhibición, entre las que figurarán los temas más famosos.

Hoy no existe posibilidad de vender discos si no hay videoclip promocional. El bombardeo de los canales de TV convencionales no le ha bastado a la industria discográfica y ha creado canales temáticos dedicados día y noche exclusivamente a emitir videoclips.

Los artistas famosos han creado también un banco de realizadores especializados al igual que los de los spots. Tengamos presente que uno de los secretos al montar las diferentes versiones rodadas del playback es el de que cada plano dure apenas unos segundos, con lo que el complejo de la planificación secuencial no se produce.

Todos los supuestos icónicos caben en estas canciones visualizadas, de las que ya hace muchos años existen multitud de precedentes. Desde un Juan de Orduña (93), pasando por Lazarov y llegando al ‘Yellow Submarine’ de los Beatles, todo ha sido y continúa siendo posible, incluso hasta el aburrimiento.

Quisiéramos no ser injustos con los momentos de gloria de algunos de estos videoclips, ya que artistas como Madonna y Michael Jackson se han hecho millonarios por el ‘gancho’ de sus canciones visualizadas por el talento y la profesionalidad de excelentes equipos de diseñadores, creadores, guionistas y directores, algunos de prestigio en la profesión cinematográfica, aunque hayan utilizado la técnica del video.

Narrar con la imagen a través de un soporte u otro es lo que menos importa como fin para conseguir la calidad e inteligibilidad del resultado final.

### III. 3.6.7. CULTURALES: fija

#### III. 3.6.7.1. LA CAIXA: PROYECTO “PATRIMONIO 2001”

‘Reunir la información fotográfica y documental indispensable para la creación de un banco de imágenes, fácilmente accesible, sobre los bienes naturales y culturales de la humanidad, es el objetivo de este proyecto que nace promovido por la UNESCO y producido por la FUNDACIÓN “LA CAIXA” con la colaboración de la Agencia fotográfica GAMMA’.

Así se expresaba en 1993 esta institución catalana que iniciaba este “Patrimonio 2001” con tres exposiciones fotográficas itinerantes sobre el arte de La Etiopía Cristiana, de Angkor (Camboya) y de San Petersburgo (Rusia). Asimismo expresaba su Presidente, José Juan Pintó Ruiz, ‘la satisfacción de poder presentar estas primeras exposiciones divulgativas sobre los bienes naturales y culturales de la humanidad’.

Estas exposiciones se deben inscribir en el marco de los objetivos de la Fundación La Caixa en su interés por promover la fotografía contemporánea y sensibilizar al público español sobre la conservación del patrimonio.

Colaboraban en este importante proyecto, promovido por la UNESCO y producido por la Caixa, la Agencia fotográfica Gamma, France Télécom y Kodak.

En el pressbook que lo anunciaba escribía un preámbulo el entonces Director General de la UNESCO, el español Federico Mayor Zaragoza. Y de él, entresacamos: ... “Se imponía, por tanto, crear una memoria iconográfica del patrimonio de la Humanidad, en forma de banco de imágenes... Esperamos que la belleza de las fotografías y la fuerza de sus mensajes propicien ese impulso del corazón sin el cual no hay movilización verdadera a favor de la solidaridad, de la paz y de la vida”.

Este proyecto constaba de dos fases, en una primera se realizarían misiones fotográficas en muchos países para investigar y asesorar desde el doble punto de vista científico e histórico y sobre la catalogación de las imágenes obtenidas.

En la segunda fase, se trataría de unificar la documentación histórica, investigando sobre los fondos fotográficos creados por profesionales desde los inicios de la fotografía.

Finalmente, se procedería a desarrollar la digitalización de esos fondos con objeto de concretar ese inmenso banco de datos, que se difundiría internacionalmente utilizando tecnologías punta para la adquisición, difusión, almacenamiento y transmisión de imágenes.

De este proyecto –pasados cinco años desde su inicio-, ¿qué ha sido de él? Por mucho que hemos insistido, no hemos podido recabar más datos sobre su andadura.

En cuanto a otro aspecto ciertamente discutible, nos ha parecido que la inclusión de la Banca en un apartado dedicado a las ‘empresas’, –cuya distinción con las ‘fundaciones u ‘obras sociales’ de entidades bancarias viene condicionada por el ‘*con o sin ánimo de lucro*’–, es correcta, porque los bancos o cajas de ahorro –éstas últimas con peculiares estatutos de ‘montes de piedad’– si son empresas que especulan con el dinero de sus clientes. Y a efectos fiscales, las fundaciones revierten al estado y al ciudadano, en forma de cultura, parte de los beneficios.

En Alcobendas, uno de los pueblos de la autonomía madrileña de más inquietud cultural, se inauguró a finales del pasado mes de marzo, el 'CosmoCaixa', museo de la ciencia, que cumple todos los requisitos de una instalación modélica interactiva, para cuya realización la imagen en todas sus dimensiones posibles, es protagonista.

Para esta inauguración se ha elegido una exposición con el lema de *Huracán 1724*. Una muestra que recrea el naufragio de dos navíos españoles –el *Guadalupe* y *La Tolosa*– en la ruta del mercurio, frente a las costas caribeñas de la isla de Santo Domingo, la actual República Dominicana. Los restos del naufragio han dormido en el fondo del mar casi trescientos años y salen ahora a la luz en esta modélica exposición de los objetos reales rescatados por las modernas técnicas de la arqueología submarina.

Los sentidos son excitados por estímulos sensoriales, poniendo el conocimiento y la ciencia al alcance de la mano. Un enorme péndulo de Foucault recibe al visitante, ante el que se abren 7.000 metros cuadrados de espacio interactivo.

Después de visitar las plantas baja y superior, plenas de sorpresas, una mirada hacia arriba permitirá descubrir un planetario digital, el primero en España de estas características. Un innovador sistema de proyección digital permite reproducir secuencias animadas que, combinadas con imágenes de video, trasladarán al observador sin moverse del sillón de un extremo a otro de la Vía Láctea hasta los mismísimos anillos de Saturno, sintiendo en sus carnes el vértigo espacial durante los 30' que dura el acercamiento a los *Océanos cósmicos*.

La Fundación La Caixa ha invertido 3.000 millones de pesetas en este nuevo museo interactivo de Ciencia, que ha de tener una próspera y feliz andadura, pues es uno de esos proyectos vulgarizadores de la ciencia y de la cultura que merecen el más sincero aplauso. Un pequeño universo de sugeridoras imágenes puesto al servicio del ciudadano curioso y ávido de conocimientos, que no sale defraudado de su visita.

Emociona ver a los estudiantes moverse entre tantas tentadoras sugerencias perfectamente integradas en la más moderna pedagogía, ampliando además sus experiencias a través de aulas monográficas. Y los pequeñines tienen también sus experiencias interactivas dirigidas por monitores especializados.

El espectáculo del Planetario procede de “La cité de l’espace”, de la ciudad francesa de Toulouse. El equipo central consta de un proyector *Digistar II*, el primero de esta clase que se ha instalado en España y de los que existe un limitado número en el mundo. Su avanzada tecnología digital permite diseñar efectos especiales imposibles de realizar con los equipos convencionales.

A todo ello se añaden las proyecciones de cúpula entera –una cúpula semiesférica de 10 metros de diámetro–, el video y el sonido de alta fidelidad, constituyendo en su conjunto un espectáculo dinámico e innovador, que subrayado por una voz en off, complementa con sus textos los efectos sonoros y visuales en un todo perfecta y armónicamente ensamblado.

### III. 3.6.7.2. -LA FOTOGRAFÍA EN CAJA MADRID

También la Obra Social de esta entidad bancaria madrileña cuenta entre sus programas de acción cultural un decidido apoyo a la fotografía.

Mensualmente organiza ciclos de Programación Cultural y Educativa.

Entre los Programas de diversas áreas –literatura, música, teatro, medio ambiente, promoción deportiva, “nuestros mayores”, etc.– se encuentra el dedicado a la fotografía, que incluye publicaciones, exposiciones, premios y colaboraciones diversas con las concejalías de cultura de los pueblos de la Comunidad madrileña.

Algunas de estas colaboraciones se plasman en interesantes experiencias, como los Encuentros con la Fotografía de Las Rozas, que ya han alcanzado su octava edición y que se convocan bajo un lema monográfico: los Sentidos y las Pasiones en 1999, el Cuerpo en este año 2000.

Los Encuentros se prolongan durante un mes y constan de cuatro conferencias semanales y una exposición.

La asistencia a estas jornadas suele ser masiva, lo que demuestra lo acertado de su planteamiento y su eficacia en la difusión de estas citas anuales con la fotografía.



Al igual que su homóloga catalana la Fundación Caja Madrid dedica anualmente unos importantes presupuestos a favor de la cultura.

Recientemente le ha sido concedido el Premio ‘Europa Nostra 1999’ a la Protección del Patrimonio Arquitectónico y Natural, por la restauración llevada a cabo en la catedral de Santiago de Compostela. Desde su creación en 1991 hasta finales de 1999, han sido invertidos 28.000 millones de pesetas en los cinco programas de acción cultural, en los que dividió sus proyectos de servicio al interés general en los ámbitos cultural y científico. De ellos, 9.500 millones le han correspondido al programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, orientado a la restauración, investigación y puesta en valor de la historia y significación de los monumentos, a través de los estudios documentales previos, en los que la fotografía ha desempeñado un importante papel.

### III. 3.6.8. RECREATIVAS: fija y móvil/multimedia

#### III. 3.6.8.1. CÓMIC

La bibliografía sobre el cómic en España no es muy abundante, pero sí diríamos que es muy sabrosa. Nos referimos a los historiadores, críticos, sociólogos y analistas que han tratado el cómic desde diversos puntos de vista. Recientemente han aparecido dos trabajos que hemos subrayado porque aportan aspectos novedosos, el “Diccionario de uso de la historieta española” y la “Psicopatología de la viñeta cotidiana” (94). Remitimos al lector curioso y amante del cómic a enfrascarse en su contenido.

Aun cuando algunos grandes maestros pioneros del cómic de nuestro tiempo hayan desaparecido recientemente –Hergé, Don Martin, Charles Schulz, Antonio Hernández Palacios, Rafael Ramos–, no es un género que en nuestra opinión vaya a menos, como denuncian algunos de sus profesionales jóvenes, aunque se impone una revisión del mercado tal como ahora se conforman los gustos de las nuevas generaciones al aplicarse otras técnicas en su creación. Todavía no es absoluta la influencia del videojuego, pues basta con ver la afición de chicos y grandes al intercambio de tebeos o de las más conocidas publicaciones del género –en tiras o en *comic-books*–, además de la gran taquilla que

de los héroes del cómic pasados al cine se ingresa. Tanto si es película de dibujos animados como si son personajes de carne y hueso, al estilo del 'Astérix' de Depardieu o de la creación de literatura infantil, "Manolito Gafotas".

La exaltación cinematográfica norteamericana de algunos héroes del cómic ha contribuido a hacer multimillonarias las películas de Tarzán, Flash Gordon, Supermán, Conan y Dick Tracy, entre otras, no en vano se sitúa el nacimiento del cómic en su forma moderna, en el seno de la industria periodística estadounidense.

En la misma línea, el recientemente extinto Roger Vadim aprovechó la popularidad de su entonces americana esposa Jane Fonda para dirigir la producción francesa de la heroína Barbarella.

El paso al celuloide de 'Mortadelo y Filemón' fué todo un éxito para el español amante de estos héroes de una de las historietas de más relevancia, pues su 'Agencia de Información' ha a llenado de sonrisas los rostros de miles de ciudadanos, desde su aparición en 1958.

Los niños de aquella época son los cincuentones de ahora y la renovación de la afición por estos relatos ilustrados, se ha ido sucediendo generación tras generación. Es evidente que la aparición de los nuevos medios al alcance de los críos —el videojuego, una vez más— ha producido una crisis en la venta de los álbumes de cómics.

El consumo del 'dibujo animado' en la televisión no ha mermado, aunque sería motivo de discusión si los argumentos de estas series americanas o japonesas entran en la estética del cómic que nos es más familiar, el del papel impreso. Ahora, en un previsible reciclamiento, nuestros héroes Mortadelo y Filemón vuelven a la carga. Y de nuevo a través de la tecnología CD-Rom, una vez vista la buena acogida que ambos personajes obtuvieron en su primera entrega, "El sulfato atómico", con la que entraron en el PC. En esta ocasión los dos agentes de la TIA deben enfrentarse a un científico loco que ha ideado una máquina con la que puede transformar el clima a su antojo y así chantajear a los gobiernos del mundo. Si han de ser capaces de lograrlo o no, dependerá de la habilidad del usuario. La estructura del título — 'La Máquina Meteorológica'— es algo así como una mezcla de juego y film de dibujos animados, divididos en 13 capítulos en los que

se suceden las aventuras de Mortadelo y Filemón, mezcladas con juegos de intuición y habilidad propios de una aventura gráfica (95).

Por otra parte, los profesionales y las editoriales habitualmente dedicadas a este género de animación no se resignan a reconocer que el cómic convencional haya entrado en crisis, ya que su industria ha generado muestras y exposiciones por doquier. ‘Salones del cómic’ hay unos cuantos esparcidos por la geografía nacional. El más importante se celebra en Barcelona, que en mayo de 2000 cumple su 18ª edición. Iba a conmemorar el 50 aniversario del nacimiento de Snoopy y Charlie Brown con un importante monográfico, pero la muerte de su creador ha trastocado los planes iniciales y se ha realizado un homenaje póstumo al autor y su obra.

En este Salón se han recogido además un total de 9 exposiciones repartidas por los diferentes espacios de la estación de Francia, que este año ha ampliado su superficie pasando de los 6.500 metros cuadrados de anteriores convocatorias a los 7.000 de la actual. Por los andenes y el gran vestíbulo se han instalado 125 expositores, casi todos catalanes – pues Cataluña es la comunidad donde se concentra la industria editorial en España–, aunque también ha habido representaciones de Asturias, Madrid y Valencia, contando con la participación extranjera sobre todo de Estados Unidos, Francia, Italia y Bélgica.

Los mayores de 18 años han podido visitar la muestra del Cómic erótico, que entre otras novedades ha presentado recopilaciones de autores publicados por la editorial La Cúpula, desde su creación en el año 1991. La afluencia de visitantes ha sido superior a la del año pasado, que acogió a unos 85.000. Es interesante apreciar que algún programa cultural de TVE2 ha realizado reportajes de los Salones de Gijón y Angulema, en Francia.

En cuanto a los contenidos, después de una incipiente etapa sarcástico-humorística conservada en las hemerotecas, es probable que la afición hacia la viñeta dibujada proceda en nuestro país lustros atrás, de su utilización política, ya que han sido legión en la posguerra española las historietas con los personajes ideados por la propaganda del régimen, mostrando mensajes subliminales hacia la defensa de su causa siempre poniendo en alza los valores ‘tradicionales’.

El Guerrero del Antifaz era un adalid de la limpieza étnica contra el moro. Salvador Vázquez de Parga, Iván Tubau y Carlos Giménez, entre

otros, han estudiado este tema con profundidad (96). También los superhéroes ‘made in USA mostraban mensajes orientativos hacia el ‘tomarse cada uno la justicia por su mano’, sobre todo si se era el más fuerte. Y la xenofobia era evidente en los cómics de pieles rojas, con sus múltiples variantes cinematográficas de carne y hueso. Creemos que es posible que los gustos de los chicos de hoy en relación con los mensajes, argumentos y contenidos, vayan en otra dirección, aunque no por la evolución del fondo de los mismos sino por los cambios tecnológicos que propician otras formas de expresión.

Las revistas de humor gráfico dibujado han sido paladines en defensa de un tipo de cómic, que ha sobrevivido en los periódicos actuales, que no sólo tienen sus viñetas diarias de chistes gráficos, sino que también publican suplementos semanales con tiras argumentales seriadas, como ‘Manolito Gafotas’, por poner un ejemplo. Las inolvidables ‘La Codorniz’, ‘Hermano Lobo’, ‘El Papus’, ‘El Jueves’ y los cómics para adultos de ‘El Víbora’, por citar los primeros que nos vienen a la memoria, después de sus años de éxito han penado lo suyo para sobrevivir con dignidad editorial. Y no sólo los nostálgicos son los dibujantes y humoristas que han conocido épocas de mayor gloria – Serafín, Mingote, Chumy Chúmez, Forges, etc.–, parece que también algunos ejecutivos de editoriales no quieren dar por perdida la historia del humor gráfico y son recientes las ediciones recordatorias de “La Codorniz” (97) y “Hermano Lobo” (98). Y monográficos de *chisteros*, como Peridis (99) y otros.

Hay que reconocer que España es un país dotado para el dibujo y el humor. Unidos ambos elementos en una sola mano, la muestra está en los productos de gran calidad, que el tiempo y las nuevas modas se llevaron. También se han reeditado álbumes facsímiles de cómics tradicionales también para consumidores nostálgicos. Y no deben faltar en este apunte somero sobre las publicaciones dedicadas al dibujo, las pornoeróticas, que tanto éxito tuvieron en la transición democrática, al salir de una oscuridad nada saludable sobre el sexo. Un paseo un domingo por la mañana por el Rastro madrileño evidencia las ofertas antedichas, que por supuesto figuran también en cualquiera de los mercadillos dominicales del resto de las ciudades españolas. Los coleccionistas, además de la reedición facsímil de tebeos clásicos, pueden fisgar en algunas de las tiendas especializadas, como ‘El Aventurero’ de la calle de Toledo, ‘Utopía’ en la calle Magdalena u otro comercio dedicado al cómic y al tebeo, en la castiza Tribulete.

La política cultural de las instituciones tampoco ha olvidado este género. Posiblemente sea debida a la gestión de Luis Alberto de Cuenca –actual Secretario de Estado para la Cultura y ex Director de la Biblioteca Nacional– y al entusiasmo de su comisario Antonio Lara la exposición monográfica más importante sobre el *tebeo*, que con motivo del centenario del cómic, se celebró en 1996 en la Biblioteca Nacional de Madrid y cuyo catálogo es pieza fundamental en la bibliografía sobre la historieta dibujada en todas sus formas (100). Recomendable para situar este fenómeno de comunicación de masas en su debido contexto (101).

También se debe a la iniciativa privada, con apoyo de algunas instituciones, la cita con el Salón del Cómic de Barcelona, una de las muestras más importantes realizada anualmente sobre la especialidad. En Madrid han tomado conciencia de la ausencia de una convocatoria parecida y se viene celebrando hace dos años una Expocómic, que parece recoger el relevo de la catalana. Durante tres días y bajo el título de ‘Hobbyland 2000’, inteligentes promotores han reunido las estéticas del *divertimento* del pasado, del presente y del futuro para solaz de los aficionados y amantes del cómic, de los juegos de mesa y de los videojuegos. Los paseantes por el Pabellón de Cristal de la Casa de Campo madrileña tuvieron acceso a conocer los mejores tebeos españoles y extranjeros, las novedades de los juegos de rol o las últimas locuras de los personajes creados para hacer diabluras en la pantalla de un ordenador o en la videoconsola. Fué a mediados del mes de marzo pasado de 2000, la tercera edición del Salón del Cómic y la Ciencia Ficción de Madrid conjuntamente con ‘Expo Juegos’ y ‘Expo Games’.

No obstante, hay quien opina que la realidad más pesimista se está abriendo camino. Con el título ‘La agonía del cómic español’, el suplemento semanal del periódico El Mundo dedicado a la cultura (102) ha publicado un minidossier con la opinión de 10 de sus creadores más jóvenes, menores de 35 años. Firman sus colaboraciones Felipe Hernández Cava, Santiago Sequeiros, Ignacio Casanova ‘Nacho’, Manel Fontdevila, José Luis Ágreda, Pep Brocal, Calo, Mauro, Alex Fito, Albert Monteys y Santiago valenzuela. Todo un dossier digno de apreciar en cuanto a la categoría de sus denuncias, objetivas y justificadas, que aunque particularizan lógicamente por su propia experiencia personal, ofrecen en consecuencia alternativas para salir de la crisis. Prácticamente está todo analizado, por lo que nos remitimos a su lectura.

Curiosamente, y a pesar de la crisis denunciada, aún hay empresas que abordan aventuras editoriales como la revista mensual que acaba de nacer (marzo 2000), *Bardín el Superrealista*, que al precio de 400 pesetas ha salido al mercado de manos del polifacético Max. Concebido como una réplica de los tebeos de Bruguera, *Bardín* es sin embargo, hipermoderno.

La originalidad de esta publicación radica en su apuesta por un tono deliberadamente absurdo, pero al mismo tiempo fácilmente accesible, de carácter humorístico y popular.

Quizá por el año Buñuel, ofrece referencias buñuelescas del mejor surrealismo, apartados delirantes y un buen equipo de colaboradores. Y nos estamos refiriendo al cómic convencional. Ciertamente, no es fácil una renovación de contenidos, conforme a los gustos y aficiones del público juvenil actual, tan bombardeado por todos los frentes de imágenes de todo tipo.

Hemos de convenir una vez más que esta es una crisis de contenidos pues los continentes desde un punto de vista formal son irreprochables. Veamos si entre unos y otros, los creadores de argumentos y los creadores de imágenes —que anteriormente se fundían en una sola persona— son capaces de arrostrar los nuevos tiempos y desafiar a los ¿subproductos? que están frenando a las nuevas generaciones de profesionales del cómic.

Aunque Quino no dibuja a Mafalda desde 1973, su difusión internacional ha sido enorme. Recién llegado de la China milenaria e inmensa, Mafalda ha comenzado a editarse en aquel país, cuyas primeras tiras las publicaba un joven de Taiwan, sin ninguna autorización. Eran tiras piratas las que le dieron a conocer en aquella nación. Con sus 67 años cumplidos, es acérrimo enemigo de las nuevas tecnologías, se manifiesta anti ordenador, anti teléfono móvil y anti *e-mail*. Si traemos a cuento a este veterano del cómic es porque opina que el humor gráfico tiende a desaparecer. Ya estamos otra vez ante la crisis, pero ahora es un maduro y consagrado autor el que la pregona, aunque sus libros se siguen vendiendo. Su editora en España, Esther Tusquets, afirma que es uno de sus “autores estrella”. Quino piensa que los problemas de hace 30 años mantienen su vigencia ante los jóvenes de hoy, más informados que antes y opina que ésta puede ser una de las razones por las que sus historietas interesan aún.

Prueba de que el mercado se sigue estudiando y moviendo y que no se resignan a perder lectores, los editores norteamericanos de Superman y Batman van a crear e introducir los primeros superhéroes homosexuales. A la convencional protección de la verdad y la justicia, se añadirá la defensa de los derechos de los *gays*. Para los interesados, una tierna pareja de astronautas, Apollo y Midnighter, que pilotan una nave espacial del siglo XXI, ha visto revelada su condición en un cómic titulado *The Authority*, dirigido a un público más maduro. Naturalmente, estas publicaciones no se han recibido sin polémica, ya que las reacciones de algunos sectores de la iglesia han reprobado este cómic. Pero el negocio es el negocio, y la libertad de expresión acalla a los escandalizados puritanos 'made in USA'. Hay imágenes para rato. Y acabamos de ser informados de que ya han sido vencidas las dificultades que impedían a las últimas producciones de Supermán y Batman el acceso al mercado español.

Otra aventura editorial, esta vez en nuestro país, nos reafirma que el mundo de la viñeta vive y sobrevive, siempre que prestigio y calidad en autor y contenido sean de primer orden. Es el caso de "El hombre que ríe" (Editorial Glénat. Madrid, 2000), adaptación en dibujos de Fernando de Felipe de la personal novela *gótica* de Víctor Hugo.

También, nuevos jóvenes valores en la animación marchan allende nuestras fronteras en búsqueda de alternativas a su preparación y reafirmación en este complejo panorama laboral y profesional. Cuatro animadores de nuestro país han conseguido hacerse un hueco en el estudio más legendario de la historia, la factoría Disney. Hemos tenido noticia de su fichaje para formar parte del equipo que ha trabajado en "Tarzán", equipo compuesto por 1.174 animadores.

Sergio Pablos, nacido en Barcelona en 1970, es el más joven de los cuatro y ha sido responsable del grupo elegido para diseñar a Tantor, el elefante. Sueña con volver y acaricia el proyecto de fundar una escuela que evite a los animadores tener que marcharse fuera para estudiar.

Borja Montoro, natural de Madrid, tiene 34 años y es Licenciado en Derecho. Ha participado en producciones de Don Bluth antes de ingresar en la multinacional estadounidense y ha sido responsable del personaje de Tarzán.

Juan José Ariza, nacido en Granada en 1957, es Licenciado en Bellas Artes y se incorporó al estudio Disney de Montreuil, en Francia; desde allí ha formado parte del equipo encargado de elaborar a Sabor, el leopardo.

Joaquín Royo, oriundo de Barcelona, tiene 38 años y ha sido supervisor de fondos en la unidad de Disney en París.

Miguel Angel Fuertes, compañero y Licenciado en nuestra Facultad, en Imagen, pertenece al equipo que Georges Lucas tiene en el rancho de San Rafael, USA; habiendo participado en Star War Episodio 1, entre otras.

En definitiva, que el cómic está vivo y que hay mercado de estos bancos de imágenes para rato, en todas sus expresiones técnicas, temáticas, estéticas y con sus formatos adaptados a cualquier forma de emisión, ya sea impresa, ya cinematográfica, ya infográfica, ya internetográfica.

#### III. 3.6.8.1.1. EL CÓMIC EN INTERNET

La red de Internet es hoy por hoy, el lugar escogido por una determinada clase de usuarios en España, que abarca desde el trabajador de la Administración hasta el profesional, pasando por el consumidor de la cultura informática en todos sus aspectos. Por ello, con todo el derecho e intención se han ‘instalado’ los cómics en la red.

Los más difundidos son en forma de viñetas que ridiculizan la industria y el tinglado en torno a Internet. Ya en el terreno de mayor creación, han surgido los cómics creados por y para el destino del usuario informático. Concebidos, desarrollados y difundidos íntegramente en formato electrónico. En opinión de los expertos aquí se ha formado uno de los ‘matrimonios de conveniencia’ más sólidos en la industria de producción de contenidos. Internet tiene además, como medio de comunicación de masas, una capacidad de interacción que equilibra sus –por ahora– insalvables diferencias con el cine en cuanto a soporte visual.

Y por primera vez, los creadores de “South Park”, han aceptado realizar un programa de 39 capítulos de dibujos animados que se estrena a partir



de 2000. Si esta nueva serie triunfara en formato digital, sería emitida posteriormente en la televisión y también en el cine. Matt Stone y Trey Parker son los autores de esta serie, un espacio de televisión por cable muy popular entre el público infantil norteamericano. Estos animadores han decidido probar suerte en Internet, debido a la libertad que ofrece y a que no tiene restricciones de lenguaje y de contenidos, a diferencia de los límites con que hay que ajustarse y ceñirse en las televisiones convencionales.

Por ahora, el mayor problema para el desarrollo de películas y series en línea es el técnico derivado de las limitaciones por la calidad de la imagen y el escaso ancho de banda. Esta situación, que afecta a toda la industria del entretenimiento digital, se intenta paliar con la tecnología desarrollada por Macromedia para la creación y difusión de imágenes vectoriales, utilizada con profusión en toda la red.

Y como el lema de ‘renovarse o morir’ se aplica en tiempos de crisis, el Salón de Cómic de Madrid, al que nos hemos referido antes, ha sido el motor que ha impulsado la formación de “Fan de Cómic” (Fanzines on line dreamers.com/fandecomix), un punto de encuentro y publicación para creadores de fanzines en Internet. Allí se pueden encontrar ya historietas como las de *Bajo cero cómic*, *Mancuso cómics*, *Mondo brutto* y al gunas más. Y no debemos olvidarnos la utilización constante de las ilustraciones dibujadas que complementan cualquier información dirigida a captar usuarios. Las páginas web están llenas.

### III.3.6.8.2. FOTONOVELAS

Considerada como un ‘arte menor’, la fotonovela ha llenado un vacío en el panorama editorial durante décadas, sustituyendo a las novelas por entregas que antaño se publicaban en los periódicos de finales y principios de siglo. Claro está que estamos dentro de un género apodado ‘folletinesco’, pues del folletín salieron aquellos relatos de desgracias tremebundas padecidas por héroes y heroínas supercastigados por la mala fortuna. No nos olvidamos de las desgracias e infortunios de la pobre Julieta, narración maldita del Marqués de Sade, que hacía caer a su protagonista en manos de su hermana, hacia las más bajas y abyectas pasiones ideadas por el cerebro enfermo de patologías y aberraciones.

El caso es que los seriales radiofónicos de hace pocos años —parece que la televisión acabó con el famoso personaje de ‘Simplemente María’, de la SER— son esos argumentos novelados por capítulos generando lloriqueos en las audiencias y en los lectores. Un paso más y cuando la censura abre la mano aparece la fotonovela erótica, degenerando todavía un poco más en la vulgar porno X. Es el triunfo del halago de los bajos instintos.

Aunque las fotonovelas como tal aparecieron en Italia en la posguerra del 45, a partir de la ‘cinenovela’, recorriendo una trayectoria, que incluyó en este género la seriación de películas con selección de los más significativos fotogramas apoyados por textos explicativos y ‘bocadillos’ de apoyo también de sus actores principales. Incluso algunos protagonistas de las fotonovelas llegaron a ser estrellas de cine por la popularidad adquirida en la imagen fija. Lo arriesgado de algunos de estos actores o actrices era que al hablar el mito se podía venir abajo. Algo parecido cuando al cine mudo le sucedió el sonoro, anécdota divertidamente reflejada en el film musical “Cantando bajo la lluvia”.

Todavía en algunos países sobreviven variantes de fotonovelas, con escabrosos y patéticos argumentos y personajes. La tendencia del ser humano al melodrama creemos no tiene fin y cualquier inteligente explotador de este filón continuará con una fiel clientela de un adecuado standard cultural.

### III. 3.6.8.3. PARQUES TEMÁTICOS

Ya nos hemos referido anteriormente al parque temático dedicado a la Imagen en la ciudad francesa de Poitiers. Suponemos que el éxito de los ‘monos’ de Walt Disney, mago entre los magos en el cine de animación, con su “Disneylandia” habrá sido el estímulo para que otros avispados empresarios organicen y exploten este género de espectáculos dedicados a la diversión de pequeños y grandes, particularmente aquéllos.

Los padres de hoy día, a bordo de sus automóviles —en épocas de vacaciones escolares— visitarán los parques de ‘atracciones’ primero y

planificarán escapadas a algún parque temático que saciará su sed de conocimientos y divertirá simultáneamente a chicos y grandes. Porque ya en algunos de esos parques se está atendiendo en parte de sus contenidos al adulto. Y claro, todos los recursos electrónicos de los más sofisticados programas de videojuegos informáticos, para todas las edades y gustos, se hallan presentes. Para su promoción la propaganda y publicidad convencionales funcionan con el 'boca a boca' de los que ya estuvieron y se organizan expediciones turísticas a los lugares de ocio, esparcimiento y cultura de la más alta tecnología.

Los creativos le dan vueltas para encontrar *temas* para que estos negocios del *divertimento* sean rentables. Y como somos para el Japón un país exótico, ya han dedicado a España un parque temático, en donde aparecen las destacadas cualidades de nuestra raza para la música y la danza, para la artesanía, la gastronomía y naturalmente, para el flamenco y la guitarra. Sin embargo, el leitmotiv de este parque y su atracción principal es la reproducción a escala del Castillo navarro de Javier, pueblo natal del santo misionero jesuíta, evangelizador de aquellas tierras allá por el siglo XVI. Ese espacio se ha bautizado como Museo "Castillo de Xavier" y en él se exponen numerosas salas dedicadas a la cultura y a la tradición hispánicas. Hemos conseguido esta información y consultado el catálogo del denominado 'Parque España' gracias a la atención de un constructor de guitarras madrileño de la calle Amor de Dios, cuya imagen en el taller que diseñó para el museo figura reproducida en cera.

En el mencionado catálogo —pleno de magníficas ilustraciones— viene todo el texto en japonés, a excepción de un listado de entidades oficiales y privadas y personalidades de nuestro país que han colaborado en la construcción de esta imagen de España en el exótico y alejado Japón. El guitarrero ubica este parque en el término de la ciudad de Coven, a unos doscientos de kilómetros de Tokyo. En el copyright del catálogo leemos: SHIMA SPAIN VILLAGE CO., LTD. 1994.

Cerca de París, ya existe otra Disneylandia, a la que acuden centenares de miles de ciudadanos dispuestos a divertirse de la mano de Micky Mouse y Pluto.

En nuestro país, se promociona Port Aventura, en la Costa Brava, que en nuestro criterio es de contenido mixto, parte de atracciones y parte temática. En Benidorm se ha terminando de construir otro parque

temático –‘Terra Mítica’–, que se dedicará a personajes mitológicos y sus peripecias, seleccionadas de las narraciones de los autores clásicos grecolatinos. Los jugadores del Valencia C.F. llevan la publicidad de este parque en sus camisetas.

Pero no debemos olvidarnos del fracaso del parque de la isla de la Cartuja, procedente de la Expo 92 de Sevilla. Los corsarios de la ‘Isla Mágica’ están en paro. Las embarcaciones de cartón piedra, sin tripulación y vacías las tinajas que debieran contener ron caribeño. Una inyección de 2.225 millones de pesetas de las cajas de ahorro andaluzas parece que podrá a *flote* a la empresa adjudicataria. La empresa estadounidense Ogden reducirá su participación desde el 30,01% al 11%.

Parece que el plan de viabilidad elaborado por Arthur Andersen podrá esquivar la suspensión de pagos, pero no conseguirá hacer rentable el negocio. ‘Isla Mágica’ perdió el año pasado 1.400 millones de pesetas y arrastra unas pérdidas acumuladas superiores a los 3.000 millones, habiendo descendido sensiblemente el número de visitantes. Por ello se piensa renovar la oferta turística del recinto y ofrecer nuevas atracciones. Es decir, volvemos a una solución mixta: atracciones + temática.

Lo cierto es que dos episodios de la Expo 92 han dejado huella para que los supersticiosos andaluces aseguren que el fantasma de la Expo se ha atrincherado en la Cartuja. El 22 de noviembre de 1991, a los pocos instantes de su botadura, la réplica de la nao Victoria naufragó en el puerto de Huelva. Y para más ‘inri’ los 12.000 metros cuadrados del más emblemático pabellón –el de los Descubrimientos– ardió por los cuatro costados. Este parque temático –nacido en 1997 de la mano de Manuel Prado y Colón de Carvajal, que tuvo que dimitir de su dirección, va a ser reabierto.

La fotografía aérea debe proveer de los correspondientes planos de terrenos rústicos susceptibles de urbanización. Nacida como una importante aportación a los Bancos de Imágenes con fines militares, hoy para diseñar cualquier entramado de un parque de amplias medidas resulta imprescindible tener un previo dossier fotográfico, además de que, superados los trámites de carácter administrativo, sean preceptivos los informes complementarios sobre las peculiares características del terreno y del proyecto aprobado.

Una vez realizada la infraestructura y construídos los edificios arquitectónicamente previstos, hay que vestirlos y ahí entran los equipos de trabajo seleccionados para decorar, vestir y atrezar lugares y personas. Diseñadores, dibujantes, modistos, fotógrafos, etc., formarán brigadillas para llevar a buen fin los lugares y personas que interpretarán la fabulación requerida, para gozo, divertimento y solaz de chicos y grandes. El personal administrativo tendrá que valerse de las nuevas tecnologías para completar el servicio de estas gigantescas empresas, en las que las imágenes virtuales tendrán papel protagonista. Y en ningún momento nos hemos olvidado de la imagen *sonora*, absolutamente coprotagonista de la creación de ambientes, tanto si es en forma de canciones, como si es música ambiental en vivo o en conserva.

También la Comunidad de Madrid tendrá su parque temático y de diversiones en el término de San Martín de la Vega, que en un principio se quería inaugurar en el verano de 2000 y la realidad ha impuesto que se abrirá al público en el 2002. Fuentes de la promotora, la multinacional Time Warner, aseguran que el presupuesto rondará los 400 millones de dólares.

Teniendo en cuenta el desarrollo de la sociedad del ocio y los grandes avances tecnológicos, la economía digital está implantando sus poderes, dentro de la sociedad de consumo, donde la virtualidad juega un papel cada vez más preponderante.

Si el buen gusto no nos abandona será muy interesante vivir partes de otras culturas y estéticas; así como los viajes espaciales y los conocimientos científicos podrán ser asimilados de una forma más natural.

El éxito de este tipo de experiencias se debe a su carácter lúdico.

Nosotros compartimos que la divulgación cultural tiene que resultar divertida para los usuarios. Si además se consigue un mayor aprecio cultural, bienvenido sea.

El problema suele ser la falta de rigor y las licencias narrativas que se permiten los diseñadores; provocando la mayoría de las veces confusión.

### III. 3.6.9. MULTIMEDIA: fija y móvil/interactiva

#### III. 3.6.9.1. BILL GATES: "LEONARDO o como resucitar un mito"

Cuando Bill Gates tuvo noticia cierta de ser el hombre más rico del mundo –que todavía lo es–, prometió destinar una parte significativa de sus ganancias a la creación de un gran banco de imágenes para libre disfrute de los usuarios y comenzó rescatando en costosa subasta uno de los más apreciados códices del mercado: el que contiene el 'Tratado del Agua', de Leonardo da Vinci.

Un salvapantallas con las máquinas e ingenios de Leonardo, que se ponen en movimiento en cuanto el ordenador lleva cierto tiempo en estado de pausa, contribuye hoy a la general ensoñación de que estamos dentro del proceso creativo de un nuevo Renacimiento.

Los grandes mitos –sobre todo los que tienen rica plasmación visual– van a ser conocidos masivamente hasta en el último rincón del mundo: allí donde alcance a existir un ordenador conectado.

Estos ejemplos del desarrollo empresarial en la múltiple variedad de Bancos de Imágenes creemos abre un panorama al complejo mundo de la iniciativa privada, si bien es cierto que nosotros aplicaremos nuestro esfuerzo y conocimientos a lograr que cada Administración tome conciencia de la utilidad y necesidad de procesar digitalmente, en cuantos organismos dependientes del erario público cuenten con este especial y peculiar patrimonio icónico, las imágenes de su pertenencia y custodia. Amén de concienciar a todos los niveles sobre la urgencia de catalogar y clasificar todo cuanto en las 17 autonomías sea de interés artístico, ya público ya privado. Una vez más abogamos por la conservación de nuestro Patrimonio Cultural.

Y una llamada de atención hacia el patrimonio de la Iglesia católica española, de una riqueza tan excepcional, que entristecemos cuando vemos fuera de nuestro país alguna muestra del arte sacro hispano. Urge también la digitalización de esos fondos, a veces un tanto exentos de controles.

### III.3.7. ORGANISMOS DIVERSOS

#### III. 3.7.1. INA

##### III. 3.7.1.1. ANÁLISIS

“Para muestra sólo hace falta un botón”. Este sabio dicho popular es perfectamente aplicable a la organización del Instituto Nacional Audiovisual (INA) de Francia. En España no existe un organismo similar que abarque estos contenidos en cuanto a su custodia y documentación. Ya hemos visto que la actual regulación del Depósito Legal en nuestro país (103) necesitaría una puesta a punto, no sólo en cuanto a la actualización terminológica “slides” por *diapositivas*, “filmlets”, etc. sino, sobre todo, en cuanto a las carencias detectadas con relación a los Medios Audiovisuales no cinematográficos, puesto que en las empresas televisivas se utiliza la tecnología –aún analógica, y ya digital– del video. Existe, pues, una cultura *audiovisual* que necesita una *puesta a punto* de carácter jurídico, en cuanto a la creación del GRAN ARCHIVO NACIONAL AUDIOVISUAL DE ESPAÑA (Instituto Nacional Audiovisual de España –INAE). Debemos fijarnos en lo que los demás hacen o han hecho bien, y hay que aplicar reglas para saber COPIAR (*BenchMarking*, herramienta de marketing para copiar lo bueno de la competencia), y del INA francés hay que sacar conclusiones válidas para una opción necesaria y urgente! que nos ayude a guardar moderna y racionalmente el inmenso potencial de este género de imágenes. Veamos cómo en Francia el Gobierno cuida y salvaguarda el rico tesoro de los Bancos de Imágenes audiovisuales.

#### III. 3.7.2. UN ORGANISMO PÚBLICO EN LA LEY: I N A

(EL INSTITUTO NACIONAL de lo AUDIOVISUAL de FRANCIA)

La importancia del INA, como depositario de la cultura audiovisual de creación francesa, no tiene parangón en nuestro país, por lo que en las conclusiones finales de nuestro trabajo, reivindicaremos la creación de un organismo semejante en España, el “INAE” (Instituto Nacional Audiovisual Español).

Por el establecimiento del régimen de la ley de 1982, el legislador de 1986 conserva el mismo estatuto del INA, es decir, el de un organismo público del Estado con carácter industrial y comercial.

El INA reemplaza al Instituto Nacional de la Comunicación Audiovisual (INCA) cuyas actividades eran consagradas por el artículo 47 de la ley del 29 de julio de 1982.

Conservando un estatuto idéntico, los objetivos del INA están redefinidos y jerarquizados por la ley del 30 de septiembre de 1986.

A).-Estatuto y objetivos:

Es el primer párrafo del artículo 49 de la nueva ley el que consagra la existencia del INA en los términos siguientes: “un organismo público del Estado con carácter industrial y comercial, denominado Instituto Nacional de lo Audiovisual, que está encargado, de conformidad con las obligaciones de una agenda de obligaciones fijada por decreto (104) de conservar y de explotar los archivos audiovisuales de las sociedades nacionales de programa”.

El análisis del artículo 49 de la ley hace resaltar dos categorías de cometidos de su incumbencia: cometidos principales y facultativos.

A.1.-Cometidos principales:

Según el párrafo primero del artículo 49, el INA tiene como misión principal la de la conservación y explotación de los archivos audiovisuales de las sociedades nacionales de programa. Este cometido ya estaba consagrado por la ley del 29 de julio de 1982. El término de explotación engloba el de comercialización.

El papel del INA en este dominio es inmenso. En el momento actual, (1995) este organismo conserva archivadas alrededor de 20.000 emisiones radiofónicas, 300.000 emisiones televisadas y las actualidades cinematográficas desde 1939, 150.000 documentos de archivos son suministrados cada año por la televisión.

Este cometido de conservación y explotación de los archivos audiovisuales es valedero para todas las sociedades nacionales de programa con excepción de las obras de ficción difundidas por aquéllas. Es de observar que, sobre este plan, la privatización de TF1 reduce considerablemente el papel del INA en este su cometido principal.



El párrafo segundo del artículo 49 dispone que el INA sea el propietario de los archivos audiovisuales de las sociedades nacionales de programa, menos aquéllos constituídos por las obras de ficción, al término de un plazo de tres años después de su primera difusión.

Este plazo se aplica igualmente a los archivos audiovisuales así definidos, que han sido depositados en el Instituto en aplicación de la ley del 29 de julio de 1982. Señalemos que esta última consagraba una disposición idéntica de transferencia de propiedad pero que el plazo era de cinco años.

Permitiendo fundamentalmente la transferencia de la propiedad de los archivos al INA, el párrafo 3º del mismo artículo acuerda con las sociedades nacionales un derecho de utilización prioritaria, para sus archivos cuya propiedad tiene el Instituto. TF1 se beneficia de esta misma prioridad para sus archivos cuya propiedad ha sido transferida al INA en la fecha de la cesión del 50% de su capital a un grupo de adquirentes. Sin embargo, la TF1 privatizada conserva la propiedad del conjunto de sus obras producidas posteriormente a la ley del 29 de julio de 1982.

El derecho de prioridad, beneficiando a las sociedades nacionales de programa, se justifica por el hecho de que la misión de conservación y de explotación de los archivos audiovisuales por el INA puede igualmente concernir al sector privado de la comunicación audiovisual, como a otras personas morales de derecho público.

En este título, el párrafo 5º del artículo 49 prevé que el INA “puede igualmente disponer convenios con toda persona moral de derecho público o derecho privado para la conservación y explotación de sus archivos audiovisuales”. El proyecto inicial de la ley no preveía esta posibilidad que ha sido introducida por el Senado.

#### *A.2.-Cometidos facultativos:*

Estos cometidos ascienden a tres. Ya estaban articulados por la ley de 1982, pero el artículo 49 de la ley de septiembre de 1986, considerándolos facultativos, les da un carácter más flexible. Sus condiciones de ejecución están contenidas en la agenda de cargos del INA.

*1º.-Cometido de formación:*

Se precisa en el último párrafo del artículo 49. En este título, el INA “puede asegurar o hacer asegurar la formación continua del personal del sector audiovisual y contribuir a la formación inicial y a la enseñanza superior”.

La realización de este cometido admite el subarriendo ofreciendo la posibilidad al Instituto de jugar un papel de conservación y de explotación de los archivos audiovisuales teniendo presentes a personas del sector privado de la comunicación audiovisual. Nosotros podemos legítimamente plantearnos la cuestión de saber si la misión de formación del personal engloba a profesionales del sector privado audiovisual.

En este título, el texto no precisa nada sino que trata simplemente de la formación continua “del personal del sector audiovisual”, sin puntualizar si se trata del sector público o del sector privado.

*2º.-Cometido de investigaciones:*

El último párrafo del artículo 49 previene igualmente que el INA puede “asegurar o hacer asegurar investigaciones sobre la producción, la creación y la comunicación audiovisuales...”. La realización de este cometido admite también la subcontratación.

*3º.-Cometido de producción de obras y documentos audiovisuales:*

Constituye el tercero de los cometidos facultativos del INA y, como los dos precedentes, viene detallado en el último párrafo del artículo 49 de la ley de septiembre de 1986: el INA puede, “...producir obras y documentos audiovisuales en conjunción con sus actividades de investigación y de explotación de los archivos audiovisuales”. Por supuesto, nosotros constatamos que este cometido es de alguna manera accesorio en la misión principal del Instituto, y una de sus misiones facultativas.

## B).—Organización y financiación

Precisando los cometidos del INA, la ley modificada del 30 de septiembre de 1986 no ignora nada sobre su organización y su financiación.

### B.1.—*Organización:*

Se infiere del examen del artículo 50 de la ley precitada que la organización del INA comporta un consejo de administración y una dirección compuesta de su presidente y de su director general.

Según el artículo 50, el consejo de administración del INA comprende doce miembros cuyo mandato es de tres años, con el siguiente reparto de puestos:

- 1º. Dos parlamentarios designados respectivamente por la Asamblea Nacional y el Senado.
- 2º. Cuatro representantes del Estado nombrados por decreto.
- 3º. Cuatro personalidades cualificadas nombradas por el CSA (Consejo Superior de lo Audiovisual).
- 4º. Dos representantes elegidos por el personal.

Esta composición es idéntica a la decretada por el artículo 47 de la ley que regula los consejos de administración de las sociedades nacionales de programa. Son el mismo número de miembros y la misma duración de su mandato.

En cuanto a su dirección, el INA consta de un presidente y de un director general cuyo mandato queda fijado en tres años. Ambos cargos son nombrados por decreto del Consejo de Ministros.

El presidente del INA será escogido entre los miembros del consejo de administración representantes del Estado. En caso de empate de los votos, será decisorio el del presidente en funciones.

Conforme a las disposiciones del artículo 102 de la ley del 30 de septiembre de 1986, asegurando un período transitorio del consejo de administración del INA contemplado en el régimen de 1982, la decisión

del 3 de diciembre de 1986, así como del decreto del 13 de enero de 1987, han mediado para formar la nueva composición del consejo de administración del INA (105).

En el mismo título, el primer presidente del INA ha sido nombrado por el decreto del 16 de enero de 1987 (106).

### B.2.—Financiación:

Según el artículo 49 de la ley del 29 de julio de 1982, los recursos del INA comprendían, especialmente, las contribuciones proporcionales entregadas por las sociedades nacionales de programa de radiodifusión y televisión en contrapartida de las funciones de conservación y de explotación de sus archivos audiovisuales, la remuneración de los servicios rendidos (pago de los servicios rendidos en materia de formación profesional del personal) y de la atribución de una parte del producto del canon.

La ley del 30 de septiembre de 1986 no es muy precisa sobre este punto. Admite expresamente, por los términos de su artículo 53, que el INA se beneficia de una parte del producto del canon, pero enmudece en cuanto a los otros recursos que beneficiaban los organismos públicos bajo el régimen de la ley de 1982.

Sin embargo, podemos considerar que rindiendo los servicios de conservación de los archivos audiovisuales tanto a la atención del sector público como del sector privado de lo audiovisual, así como a los servicios de formación del personal, estos géneros de servicios no serán ciertamente gratuitos.

Y pudiéndose atribuir el cometido de la comercialización de las obras audiovisuales, esta misión constituirá ciertamente otra fuente de recursos de financiación del INA.

La remodelación del INA después de esta nueva ley de 1986, parece haber provocado tensiones entre el Instituto y las cadenas públicas (107).

Ya hemos dado un esquemático apunte de las disposiciones legales que han desarrollado el INA francés. Para completar los datos de su evolución podemos consultar el interesante trabajo que hace seis años publicó la revista "Dossiers de l'audiovisuel" (108).

En el cuadro siguiente incluido en aquel trabajo se detallan los archivos diversos con su organización informatizada.

Descripción de las bases de datos del INA

Nombre	Fondos
<b>IMAGO-2</b>	Archivos de televisión Programas emitidos por TF-1, A-2, FR3 por las redes de cobertura nacional desde 1º de enero de 1975. 800.000 documentos + Fondos <b>INA</b>
<b>ORTF</b>	Archivos de televisión Programas de los fondos ORTF (1950-1974). 90.000 documentos
<b>Regiones</b>	Archivos de televisión Informativos y programas por las Cadenas regionales de FR3 desde 1983/1986, según las regiones. 550.000 documentos
<b>INA SONIDO</b>	Archivos sonoros Fondos radio (1936-1985) 190.000 documentos
<b>CINE AF</b>	Archivos cinematográficos Informativos franceses de 1940 a 1969. 15.000 documentos
<b>INA DOC</b>	Documentación escrita Artículos de periódicos, estudios, informes, obras sobre comunicación audiovisual desde 1986. 18.000 documentos
<b>DL TV</b>	Desde 1º de enero de 1995: Programas emitidos por TF1, F2, F3, M6, Canal Plus, Arte.
<b>DL Radio</b>	Desde 1º de enero de 1995: Programas emitidos por France Inter, France Musique, France Culture, Radio Bleu, France Info.

### III.3.8. REDES: Imagen fija y móvil

Algún tratadista avisado ha subrayado al escribir sobre Internet, que se trata de que el usuario haga 'un recorrido por el mundo desde su sillón'. Bien es cierto, lo que ocurre es que parece que ese recorrido en los últimos tiempos está teniendo obstáculos de cierto peso. El más reciente ha sido un virus que se conoce con el nombre de *I love you*. Este atractivo eslógan ha paralizado millones de ordenadores y causado unas pérdidas casi incalculables. Un episodio más de la lucha de intereses que la red provoca.

Otra escaramuza de la batalla actual que se libra entre los poseedores de redes y los concesionarios de frecuencias con derecho a la emisión de audiovisuales por todos los medios técnicos a su alcance —y los que se "inventen en el futuro", a excepción del cable— está alcanzando un nivel no sólo nunca visto sino también nunca previsto. En efecto, es tal la cantidad actual de usuarios de la red de Internet, que se han desbordado las expectativas previstas por los expertos en telecomunicaciones. Ya conocemos cómo los poderes intentan controlar y hacerse con los inmensos recursos de esta red que va camino de ser universal, incluido el tercer mundo.

Sobre las múltiples incidencias a las que ha dado lugar la ya importante, en el tiempo y en el espacio, andadura de esta red se podrían escribir ya abundantes volúmenes. Sirva a nuestra defensa de una buena gestión de los infinitos Bancos de Imágenes que se pueden ver en Internet, que nos interesan aquéllos que contribuyan a ampliar nuestro conocimiento y refinar nuestra sensibilidad, pues el halago a los bajos instintos mediante las imágenes planificadas para tal objetivo, no nos interesa, aun cuando la libertad de expresión lógicamente casi no tiene límites. Que nuestra frontera sea el buen gusto, como eslógan no restrictivo sino estimulado en un elemento a fortalecer, un leitmotiv a defender.

#### III.3.8.1. INTERNET

El trasiego de imágenes que van y vienen por la red nos ha hecho meditar sobre el hecho de que al banco de datos icónico convencional hay que añadirle este poderoso y casi interminable banco dinámico, sin control, porque la circulación en esta inacabable autopista de información interactiva, durante las 24 horas de los meridianos terrestres, es de una densidad inmedible.

Por lo tanto, hay que abrir, aquí y ahora, una nueva teoría a la expectativa del futuro de los Bancos de Imágenes: un nuevo capítulo en la historia rica y compleja de la comunicación. Porque la realidad actual del ciberespacio supera lo imaginado por los más vanguardistas escritores y creadores de la ciencia-ficción.

El desarrollo de Internet, aunque les pese a los muchos agoreros que ha tenido y aun tiene –y sin contar con los *hackers*– es imparable.

La liberalización del sector de las telecomunicaciones ha propiciado que se multipliquen las ofertas de servicios de la red y que sus precios, por mayor cuantía de la oferta, se vayan reduciendo progresivamente.

A Internet, además de la vehiculación comercial de una red de estas características, hay que encuadrarlo también como un fenómeno de profunda proyección sociocultural.

En el momento actual, y con la importancia creciente de este universal mercado de telecomunicaciones, las poderosas concentraciones de grupos empresariales multinacionales juegan una política de precios demasiado agresiva y donde los gobiernos determinan las consecuencias para un país, en abierta competencia, y poseedores de las infraestructuras necesarias para que el mercado exista.

Los operadores de cable están en franca competencia con los sistemas tradicionales, contribuyendo a abaratar las tarifas. Para generar confianza en los usuarios hacia los nuevos servicios ofrecidos en la red, se debe operar guardando escrupulosamente el secreto de las comunicaciones y la intimidad de las personas, así como la seguridad en las transacciones de carácter económico, garantizando como instrumento fiable la firma electrónica.

Hay que proteger los derechos del usuario del comercio electrónico. Sin estas salvaguardas no se pueden elaborar las reglas para que en Internet prospere un mercado abierto, sin fronteras ni obstáculos y que muchos proyectos empresariales lleguen a buen fin, creando prosperidad y empleo.

Corresponde a la Administración velar por el cumplimiento del buen uso de la red, en defensa de los derechos del consumidor y en evitación de cualquier tipo de fraude.

Logrando el abaratamiento de tarifas, los servicios culturales ofrecidos y los Bancos innumerables de Imágenes que circulan por Internet contribuirán sin duda a enriquecer nuestra personalidad conformada en un conjunto social que se acerca a un nuevo concepto de la comunicación universal.

El anterior ministro de Fomento, Sr. Arias Salgado, presentó en el Palacio de Comunicaciones de la madrileña plaza de Cibeles el capítulo español de Internet Society (ISOC-ES), la delegación española del organismo internacional sin ánimo de lucro que vela por el desarrollo cultural y tecnológico de la Red informática mundial. El interés de las clases dirigentes porque en Internet haya alternativas de altura moral y cultural ha cuajado en esta asociación internacional que cuenta con más de 150 sedes regionales repartidas por todo el mundo.

La sucursal española ha nacido, según sus fundadores, para ampliar la presencia de Internet en España y favorecer el uso del castellano en la Red.

El nacimiento de ISOC-ES no ha estado exento de polémica, ya que algunos capítulos regionales españoles previamente constituidos – Cataluña, Andalucía, Galicia y Aragón – han visto en la presencia del ministro una posibilidad de que el nuevo organismo supusiera una estructura jerárquica parecida a la estatal. Recelo que la junta constituyente decidió dar por terminado al optar por una relación de igualdad administrativa con el resto de capítulos españoles.



## NOTAS Capítulo III

## III.-1. LEGISLACIÓN:

- (1) RUIZ Y TOMÁS, Pedro. *Ensayo sobre el derecho a la propia imagen*, Editorial Reus. Madrid. 1931.
- (2) *Ibidem*, p. 46.
- (3) El subrayado es nuestro. No debemos olvidar la fecha en la el autor escribió este extenso análisis. En 1931 ya cita la televisión.
- (4) MOLES, A. Op. cit., pp. 213-214.
- (5) *MUSEO*, Revista editada por la Asociación Profesional de Museólogos de España, Nº 2, 1997, Actas de las II Jornadas de Museología celebradas en Madrid del 12 al 14 de junio de 1996 bajo el lema *El museo: centro de documentación*, pp. 142-146.
- (6) *Ibidem*, pp. 121-129.
- (7) *Ley de Propiedad Intelectual*, Biblioteca de Legislación, Serie Menor, Editorial Civitas-SGAE. 8ª edición. 1998.
- (8) *Código Penal*, Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, (BOE nº 281, del 24-11-95. Corrección de errores: BOE nº 54, del 2-3-96).  
*Código Penal Militar*, Ley Orgánica 13/1985 de 9 de diciembre, (BOE nº 296, del 11-12-85).
- (9) *Ley de Represión del Contrabando*. Ley Orgánica 12/1995, de 12 de diciembre. (BOE nº 297, del 13-12-95).
- (10) RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Alicia. "La protección del Patrimonio Cultural en el Código Penal de 1995", *Patrimonio Cultural y Derecho*, nº 2, 1998, pp. 133-161. coeditan: Boletín Oficial del Estado, Fundación AENA, Fundación de los Ferrocarriles Españoles y Asociación Hispania Nostra, Madrid, 1998.
- (11) BIBLIOGRAFÍA: (Del griego, copia de libros) f. Descripción, conocimiento de libros, de sus ediciones, etc. || 2. Relación o catálogo de libros o escritos referentes a materia determinada.
- (12) *Journal Officiel*, 23 de junio 1992, p. 8167 y *Légipresse* (revista), junio 1992, 53. Para un comentario ver J.M. Pontier, *Le Dépôt Légal* (loi nº 92-546 del 20 de junio 1992). *Actualité législative Dalloz* 1992, 167. Véase también "Réforme du Dépôt Légal: los temores de la prensa", *Légipresse*, abril 1992-29. Esta ley a sido puesta en marcha por el decreto de aplicación relativo al Dépôt Légal nº 93-1429 del 31 de diciembre, *J.O.* del 1 de enero 1994, p. 62.
- (13) Ver INA, III. 3.7.1., pp. 356-362. Para completar este aspecto relativo a la conservación y explotación de los archivos audiovisuales, se puede consultar la resolución del 3 de enero de 1995 relativa a la fijación de los criterios de selección y de depósito de los documentos custodiados en el Instituto Nacional de lo Audiovisual (*J.O.* del 17 de enero de 1995, p. 849).

## III.-2. INFORME FUINCA:

- (14) Equipo FUINCA. *Bancos de Imágenes y sus sistemas de gestión*, Colección Tecnologías de la Información y Bases de datos, edita Fundación Fuinca, Madrid 1986. La sede de Fuinca estaba domiciliada en la c/ Bretón de los Herreros, 59. Al crearse FUNDESCO (Fundación para el Desarrollo de la Función Social de las Comunicaciones), fué absorbida y en el nuevo domicilio de la Plaza de la Independencia nº 6, se instaló una espléndida biblioteca, relacionada con las Telecomunicaciones. Además de sus propios fondos, esta biblioteca poseía una magnífica colección excepcional de publicaciones diversas. En 1998 dejó Fundesco de percibir las ayudas con las que había editado hasta entonces y lamentablemente, dejó de funcionar. Ahora tenemos noticia de que la Telefónica de Gran Vía, a través de su Fundación, ha acogido los restos de

Fundesco, cuyo catálogo de publicaciones de 1996 –que es el que hemos ojeado– contenía tres sugestivos apartados, –Colecciones generales, Coediciones y Publicaciones periódicas–, habiendo sido Fundesco pionera y premonitora sobre el alcance en un futuro cercano de las Nuevas Tecnologías.

- (15) Ibidem, p. 12.
- (16) Ibidem, p. 14.

### III-3.1. BIBLIOTECAS:

- (17) *Boletín* de la Biblioteca del Ateneo, Febrero 2000.
- (18) En la Biblioteca Nacional, el actual uso de ordenadores para buscar documentación está organizado a través de ARIADNA. Se advierte que cuando no se puede utilizar este sistema se recurre a SIRTEX. (el mismo que se emplea en RTVE).
- (19) Exposición sobre Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes bajo el lema: *Luis Buñuel: El ojo de la libertad*, (Etapa 1900-1937). Exposición compartida con el Instituto del Crédito Oficial, que en su Museo de Colecciones ICO ha organizado la Etapa 1938-1983.
- (20) *El palacio del Senado*, pp. 213 y ss, edita El Senado, 1ª edición, Madrid 1980. El capítulo dedicado a la Biblioteca está muy bien documentado por su autor, D. Vicente Llorca Zaragoza, su Director en aquellos años.
- (21) Ibidem. Para más datos ver pp. 220-226.

### III.-3.2. FOTOTECAS:

- (22) PEREA, Joaquín, *Un modelo de la Comunicación Fotográfica* (Tesis Doctoral), 527 pp. UCM. Madrid, 1978.
- (23) Ubicación: Ciudad Universitaria, Madrid. Edificio conocido con el sobrenombre de *La Corona*.
- (24) El fotógrafo norteamericano de origen húngaro, Robert Hupka, realizó en la Exposición Universal de Nueva York de 1964, –en la que se exhibió *La Pietá* de Miguel Ángel del Museo Vaticano–, a lo largo del año que duró la Exposición, miles de fotografías de la estatua. El año 1972, en el Vaticano, un demente propinó 15 martillazos a esta excepcional escultura causando daños que podían haber sido irreversibles, pero que gracias a las fotografías de Hupka se pudieron reparar las magulladuras marmóreas, sin que pudieran distinguirse a simple vista los lugares erosionados. Ahora *La Pietá* se exhibe en una vitrina de cristal irrompible a prueba de bombas. En la Capilla del Obispo –joya de la arquitectura religiosa madrileña– se han podido ver en este año 2000 casi 200 fotografías seleccionadas de esta ‘Piedad’ fotográfica de Hupka, en una exposición sin precedentes..
- (25) Catálogo–programa de mano *150 años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*, Ed. Biblioteca Nacional, Madrid, 1989. Autores de la Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional: Gerardo J. Kurtz e Isabel Ortega.
- (26) Exposición *La fotografía en las colecciones reales*, organizada por el Patrimonio Nacional con el apoyo de Fundación “La Caixa”, en la Sala de Exposiciones del Palacio Real de Madrid, del 5 de mayo al 27 de junio de 1999. El folleto explicativo contiene datos de gran interés sobre el archivo fotográfico de Palacio.
- (27) *Boletín* nº 22 del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Año VI, Marzo 1998: “El fichero de Arte Antiguo y la Fototeca del Departamento de Arte ‘Diego Velázquez’ del Centro de Estudios Históricos (CSIC)” Autores: Juan Carlos Hernández Núñez, Centro de Documentación (IAPH) y Amelia López-Yarto, Departamento de Historia del Arte (CEH), pp.110-117.

- (28) Sobre el proceso de informatización véase: "Automatización de la fototeca del Departamento de Arte Diego Velázquez del Centro de Estudios Históricos". Autores: V. Azorín López y F. Fernández Izquierdo. Texto contenido en la *Pre-conferencia de bibliotecas d'art*, Barcelona, 1993, pp. 71-78.
- (29) Archivo Fotográfico Municipal, Rua da Palma, nº 246/1100-Lisboa.
- (30) *Conservação de Coleções de Fotografia*, Luis Pavão, Ediciones Dinalivro, Lisboa, 1997.
- (31) *Ordenanza Laboral para Televisión Española*, Orden de 14 de julio de 1971. (BOE: 12-8-71). La definición de su categoría encuadrada en el Subgrupo IV perteneciente al Grupo V, 'Complementario general', dice lo siguiente:  
"Fotógrafos.— Son los que, habiendo superado las pruebas exigidas de dominio adecuado de la técnica fotográfica en negro y color, en interiores y exteriores, así como de revelado, positivado y ampliado en negro, efectúa, con la responsabilidad correspondiente y de acuerdo con las instrucciones recibidas, los trabajos fotográficos que se les encomienden, tanto de información como para programas, publicaciones u otros destinos"
- (32) Ver III. 3.4.1. 'El archivo del centro de documentación de RTVE, Arganda', pp. 217-219.
- (33) Agencia EFE, libro-álbum *Efemérides*, Comisaria: Beatriz de Laiglesia, Prólogo de Alfonso S. Palomares (Presidente-Director General), y Epílogo de Su Majestad el Rey, Ediciones El Viso, S.A., Madrid 1989.
- (34) OLMOS, Victor, *Historia de la Agencia EFE. (El mundo en español)*, Editorial Espasa, Madrid, 1997.
- (35) *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*, Tomo II, Libro de referencia, Lunwerg Editores, S.A., Madrid 1992.
- (36) FONTANELLA, Lee. *La historia de la fotografía española desde sus orígenes hasta 1900*, Editorial El Viso, Madrid, 1981.
- (37) Revista *Historia de la Fotografía Española*, Edita la Sociedad de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, 1990.
- (38) *Historia de la Fotografía Catalana*, Colección Arte Contemporáneo Catalán, Editorial Proa, Barcelona, 1972.
- (39) Consúltense datos en la Cronología del Tomo II relacionado en la Nota 36.
- (40) TAUSK, Petr, *Historia de la Fotografía*", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978 y NEWHALL, Beaumont, *Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1983.
- (41) *Luis Federico Guirao Girada (1848-1921)*, Sala de Exposiciones de la Obra Social de Caja Madrid, c/Eloy Gonzalo, 10, del 2 al 22 de febrero de 1999.
- (42) LÓPEZ MONDEJAR. Publico. Folleto divulgativo de la Exposición *Alfonso XIII y su época*, fotografías realizadas por Francisco Goñi en el periodo 1901-1927.
- (43) SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *A través del espejo (cómicos, trágicos y mitos)*, fotografías de Calvache, prólogo de Andrés Amorós, Edición Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- (44) *I y II Debate en Fotografía*, Ministerio de Educación y Cultura, Edición de la Secretaría General Técnica (Servicio de Publicaciones), Madrid, 1999. Nos ha parecido que esta publicación se ha realizado de forma un tanto apresurada, pues carece de índices. El primer Debate abarca las páginas 7-128, y el segundo 129-237. Esta falta de rigor se ha de criticar doblemente, pues la Administración debería de ser ejemplar en todas sus actividades.
- (45) *Fotografía pública, (Photography in print 1919-1939)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 27 de abril a 29 de junio 1999.  
Alrededor de mil obras de artistas de todo el mundo, fotógrafos, diseñadores gráficos, fotomontadores, cartelistas y publicistas, a través de libros, revistas, carteles, periódicos, anuncios y folletos publicitarios convierten a esta exposición en una gigantesca y excepcional exhibición de uno de los más fascinantes bancos de imágenes fijas compilado hasta la fecha. Catálogo con 640 ilustraciones al precio 5.500 ptas.
- (46) *Normalización Documental de Museos (Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica)*, edita la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1996.
- (47) Véase en III.1.1. Legislación: III.1.2.3. Ley del Patrimonio Histórico Español.
- (48) Según las clásicas definiciones de D. Joaquín M<sup>o</sup> de Navascués: "La finalidad del Inventario general es identificar un objeto cualquiera del Museo o conocer los fondos del establecimiento con independencia de su significación artística dentro de las colecciones", mientras que "el fin

del Catálogo sistemático es dar a conocer los objetos del Museo en relación con el cuadro artístico, arqueológico o histórico del territorio o comarca a que alcanza su área de acción, y que convenga a las necesidades docentes y científicas del mismo. El Catálogo sistemático es el resultado de la clasificación de los objetos del Museo según un orden científico conveniente a la naturaleza de los fondos...”

(49) Para ello se han dispuesto las siguientes condiciones:

- ◆ En relación con BDs Catalogación, BD Documentación Gráfica tendrá un funcionamiento paralelo al de BD Movimientos (localización de registros por búsqueda, creación automática de registros, consignación de información común....).
- ◆ Cada documento gráfico que reproduce el objeto o documento contará con un registro individualizado (salvo en el caso excepcional de las secuencias que corresponden a un mismo tratamiento de restauración, dada la unidad y especificidad del material).
- ◆ Sus registros se crearán a partir de BD Movimientos y, excepcionalmente, para imágenes de tratamientos de restauración, a partir de BD Conservación.
- ◆ En el primer caso, se creará paralelamente un registro en Archivo Administrativo para asignar número de expediente y almacenar la documentación generada (sean simplemente los boletines de movimiento interno, sea la documentación relativa a la solicitud externa que genera la reproducción, etc.). En el segundo, constará como número de expediente el relativo a la actuación de conservación que ha motivado la toma de imágenes.
- ◆ En el momento de ingreso de un objeto, se creará un registro en BD Documentación Gráfica con su número de inventario, en el que todos los campos obligatorios llevarán la anotación “Nuevo ingreso”...
- ◆ Del mismo modo, desde BD Catalogación el personal autorizado podrá solicitar la realización de una imagen particular, consignando las características técnicas deseadas en el registro que el sistema creará al efecto. Todos los campos no cumplimentados, y en particular el epígrafe ‘Número de control’, llevarán una anotación automática de “Nueva imagen” hasta que se realice la toma y se cumplimenten adecuadamente los datos.
- ◆ Desde las bases de datos de Catalogación será accesible BD Documentación Gráfica para información detallada sobre los objetos o documentos; y en BD Documentación Gráfica será posible listar todas las imágenes que existen de cada número de inventario, formato, soporte, etc.

(50) Ver NOTA 9 del Capítulo I.

(51) BMP (Bit Map), sin comprimir, y JPEG (Joint Photographic Experts Group), norma comprimida.

(52) PETER, Dr. Laurence J. y HULL, Raymond, *El principio de Pete*, Colección Tribuna, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1991 (séptima edición).

(53) GARCÍA BLANCO, Ángela, *La exposición, un medio de comunicación*, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1999.

(54) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*, Editorial Espasa-Calpe, Vigésimo primera edición, (2 tomos), Madrid, 1994.

“Objeto. (del latín, *obiectus*). Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo. || 2. Lo que sirve de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales. || 3. Término o fin de los actos de las potencias. || 4. Fin o intento a que se dirige o encamina una acción u operación. || 5. Materia o asunto de que se ocupa una ciencia”.

### III.-3.4. VIDEOTECAS:

(55) Ley 4/1980, de 10 de enero, del *Estatuto de la Radio y la Televisión*, (BOE nº 11 del 12 de enero de 1980, pp. 844-848).

(56) RUIZ DEL OLMO, Francisco Javier, *Orígenes de la Televisión en España*, Colección Estudios y Ensayos, Universidad de Málaga, 1997.

(57) La Dirección General de Radiodifusión era “la encargada de desarrollar administrativamente las actividades y funciones del Ministerio en orden a las empresas radiofónicas y estaciones radioemisoras en todos sus aspectos, como el técnico, informativo, político, cultural, religioso,

- educativo, económico, publicitario o jurídico, así como los medios técnicos por los que los usuarios se benefician de las emisiones: ejecutar las órdenes que para el gobierno de los servicios radiofónicos de las instalaciones propias reciba del Ministro, y proponer la organización más adecuada de la televisión y demás progresos técnicos que se consigan", (art. 17).
- (58) GOROSTIAGA, Eduardo, *El Estatuto de la Radio y la Televisión*, Ediciones Forja, Madrid, 1982.
- (59) FIAT: Federación Internacional de Archivos de Televisión. TVE se adhirió a esta organización en 1978.
- (60) Tal denominación no existe: debería decir "Técnico en archivos y documentación", que es la categoría superior reconocida.
- (61) Los antecedentes de este Registro son:
- Orden de 17 de enero de 1964 (M.I.T.), por la que se constituye el Registro Oficial de Profesionales de Radio y Televisión (BOE del 29 de enero de 1964).
  - Orden de 14 de diciembre de 1965 (M.I.T.), por las que se dictan normas reguladoras para el funcionamiento del Registro Oficial de Técnicos de Radiodifusión (BOE del 4 de febrero de 1965).
  - Orden de 31 de enero de 1968 (M.I.T.), por la que se aprueba el modelo de carnet de identidad para los Profesionales de Radio y Televisión (BOE del 9 de febrero de 1968).
  - Orden de 2 de julio de 1970 (M.I.T.), por la que se establece un plazo final para admisión de solicitudes de inscripción en el Registro Oficial de Técnicos de Radiodifusión y se dispone la celebración de cursillos con el mismo fin (BOE del 23 de julio de 1970).
- (62) Sobre la regulación del ejercicio de la función periodística, los antecedentes son:
- Orden de 20 de septiembre de 1951 (M.I.T.), por la que se rige el Registro de Periodistas, de Redactores Gráficos y de Colaboradores.
  - Decreto de 6 de mayo de 1964 (M.I.T.), por el que se regula el Estatuto de la profesión Periodística.
  - Orden de 27 de febrero de 1965 (M.I.T.), por la que se regula el Registro Oficial de Periodistas (BOE del 20 de marzo de 1965).
  - Decreto 744/1967, de 13 de abril (M.I.T.), modificado por el 900/1972, de 16 de mayo, por el que se aprueba el texto refundido del Estatuto de la Profesión Periodística (BOE de 14 de abril de 1967 17 de abril de 1972).
  - Decreto 1978/1973, de 5 de julio (M.I.T.), por el que se dictan normas sobre el ámbito de aplicación personal del Estatuto de la profesión Periodística (BOE del 22 de agosto de 1973).
- (63) *Legislación básica II - Radio y Televisión*, Ministerio de Información y Turismo, Secretaría General Técnica, Madrid, abril 1977.
- (64) Revista *Tele-Radio*, junio 1994, entrevista con Fernando Pérez Puente.
- (65) Stairs: (Del diccionario: peldaño, escalón. Pl.: escalera).
- (66) MISTRAL: Management of Information, Storage, Text processing and Automatic Search.
- (67) En la etapa de José M<sup>a</sup> Calviño, primer Director General de RTVE del gobierno socialdemócrata del PSOE, un trabajador fijo del Ente en situación de excedencia, Ricardo Visedo, ostentaba un alto cargo en la multinacional BULL. Reincorporado Visedo a RTVE y nombrado Secretario General del Ente Público por Calviño, al objeto de 'modernizar' el sector de administración se realizó una adquisición masiva de material informático a BULL, material según los expertos, infrautilizado a corto y medio plazo, parte porque el personal que lo tenía a su cargo no había sido preparado para su manejo, parte porque realmente en muchas de las oficinas no hacía falta. Nunca se ha sabido el costo de esta operación, de tan escasa rentabilidad al ser un material superado por los nuevos aportes de la tecnología informática en constante evolución.
- (68) SIRTEX: Sistema de Recuperación Textual.
- (69) GMS : Gestión de Material Sensible.
- (70) MARTÍN MUÑOZ, Javier y LÓPEZ PAVILLARD, Jacobo, "La documentación audiovisual en RTVE", en *Documentación de las Ciencias de la Información* nº 8, UCM, 1995, (pp. 143-172).
- (71) Datos proporcionados por el Centro de Documentación de RTVE.
- (72) *Catálogo Orquesta Sinfónica y Coros RTVE*, Prado del Rey, marzo 1998, (341 pp. + Indices s/paginar).

- (73) CORRAL BACIERO, Manuel. *La documentación audiovisual en programas informativos*. Unidad didáctica 114, IORTV, RTVE, Madrid, 1989.
- (74) LÓPEZ YEPES, Alfonso. *Documentación Informativa (Sistemas, redes y aplicaciones)*, Editorial Síntesis, Madrid, 1997, (pp. 34 y ss.).
- (75) *Proyecto Hypermedia, Anexo*, TVE, Madrid, febrero 1999.
- (76) En la Glorieta de San Bernardo, en Madrid, está ubicada una de las más importantes tiendas de Blockbuster Video, multinacional americana que cuenta ya en Madrid con más de veinte sucursales y que ofrece sus impresionantes stocks de películas en formatos de video VHS y DVD. Publican anualmente su *Guide to Movies and Videos*, guías que se actualizan también cada año con las novedades que se han incorporado al mercado cinematográfico. Esta tienda ofrece información permanente sobre su Catálogo, con las últimas novedades no incluidas en la Guía.

### III.-3.5. FILMOTECAS:

- (77) *Textos Legales. Cinematografía y Medios Audiovisuales*, Edita Secretaría General Técnica del Mº de Cultura, Madrid, 1991.
- (78) FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *La guerra de España en el Cine*, Colección 'España en 3 tiempos' (2 tomos), Editora Nacional, Madrid, 1972.
- (79) MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis. "La conservación del Patrimonio Cinematográfico", entrevista con Alfonso del Amo en *Secuencias. Revista de historia del cine* Nº 1, pp. 79-93, edición Universidad Autónoma de Madrid (UAM), Madrid, 1994.
- (80) La denominación BANDINI procede de un sistema utilizado en laboratorios cinematográficos para controlar la reproducción en color, en la que se copia en una tira llamada bandini, un fotograma de cada plano.

### III.-3.6. EMPRESAS:

- (81) Las 3 publicaciones están editadas e impresas en USA, en los años 1994, 1996 y 1999, respectivamente.
- (82) Suplemento especial del 'Mundial de Fútbol 98', Revista *TV Technology & Production*, junio 1998, p. 10.
- (83) <http://www.spaceimaging.com>
- (84) Catálogo de la Exposición *Arte y Canción* celebrada en el Circulo de Bellas Artes de Madrid, del 26 de febrero al 23 de marzo de 1998. Al no figurar el Depósito Legal –por considerarse folleto publicitario–, no están reseñados los datos de edición e impresión.
- (85) LÁSER: Ligth Amplification by Stimulated Emission of Radiation.
- (86) ECHEVARRÍA, J., *Telépolis*, Editorial Destino, Barcelona, 1994.
- (87) TVE reconoció este Subgrupo en el VIII Convenio Colectivo de 1989 y lo recogió en el *Texto unificado de la Ordenanza Laboral de Trabajo para Radiotelevisión Española y VIII Convenio Colectivo*, publicado en 1990. Recoge así el texto del artículo 49 del citado Convenio, en el que se dictaminaba este cambio con las definiciones de las dos nuevas categorías: 'Reportero Gráfico' y 'Ayudante'. La categoría de 'Fotógrafo' permanece, y sus funciones siguen siendo las mismas de las anteriores Ordenanzas.
- (88) *Planes de Estudios Curso 1999-2000*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
  - Licenciatura en Publicidad y Relaciones Públicas. Asignatura Optativa "397 Fotografía Publicitaria". Segundo Ciclo.
  - Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Asignatura Optativa "496 Fotografía Publicitaria". Segundo Ciclo.
- (89) El 'boomerang' es un arma de caza y defensa de los aborígenes australianos, que arrojado hábilmente con efecto, traza una trayectoria parabólica que incluye su recuperación por el

- lanzador. caso de no dar en el blanco. Los comunicólogos norteamericanos (sociólogos de la comunicación) han acuñado este término –‘efecto boomerang’– para definir el fracaso de una campaña publicitaria o promocional, citándose como ejemplo al político que se expresa torpemente o cuya imagen en televisión provoca más rechazo que aceptación. La primera vez que hemos conocido este término fué al leer el trabajo del sociólogo español Luis González Seara en su *Opinión pública y comunicación de masas*, Colección Demos. Ediciones Ariel. Madrid. 1968, p 42.
- (90) El cartelismo futbolístico no suele ser muy brillante en ilustración, al contrario que el taurino. Este lanzamiento del Real Madrid ha cuidado más los habituales diseños. “AS” Periódico deportivo. *Los mejores carteles de la historia del Real Madrid*, marzo-abril, 2000.
- (91) EQUIPO DIORAMA. *Pintadas del referéndum*, Madrid, 1977. Este librito, raro en su especie, es un curioso alegato ‘contra-referéndum’, que podría quizá estar también ubicado en los apartados dedicados a la fototeca, pues de fotos se trata, fotos de pintadas y de carteles, constituyendo un documento de bancos de imágenes imprescindible para el curioso investigador. Conocemos la existencia de otros ‘bancos de fotografías’ sobre *graffitis underground* realizados por particulares, que los guardan celosamente en espera de verlos publicados algún día.
- GARI, Joan, *La conversación mural (Ensayo para una lectura del graffiti)*, Colección Impactos, (Ganador del Premio Fundesco de Ensayo 1994), Ed. Fundesco, Madrid, 1994.
- (92) Diario EL PAÍS: ‘La Cultura/Espectáculos, jueves 18 de noviembre de 1999, p. 42.
- (93) Orduña fue el realizador que elevó a mito a Sara Montiel, en su película *El último cuplé*. Sus incursiones por el género se ampliaron con otros intérpretes, como Manolo Escobar, que entona en la película *Me has hecho perder el juicio*, el conocido pasodoble ‘¡Que viva España!’. La visualización que Orduña planifica de esta canción la podemos considerar como un precursor cinematográfico –un tanto kitsch– del actual videoclip.
- (94) CUADRADO, Jesús. *Diccionario de uso de la historieta española*, Ediciones Compañía Literaria, Madrid, 1997
- Psicopatología de la viñeta cotidiana (Catecismo neurótico para neoinfantes)*, Ed. Glénat, Barcelona, 1999.
- (95) CD-Rom, Editora Zeta Multimedia, Plataforma Windows 95 o 98.
- (96) Salvador VÁZQUEZ DE PARGA en “*Los cómics del franquismo*”, (Ed. Planeta, Barcelona 1980), Iván TUBAU en “*El humor gráfico en la prensa del franquismo*”, (Ed. Mítre, Barcelona 1987) y Carlos GIMÉNEZ en “*Paracuellos*”, (Ediciones Glénat, Barcelona 1999).
- (97) GARCÍA P. y PIN, Oscar, La Codorniz: “*Declarar la guerra a Inglaterra*”, Editorial Edaf, S.A., Madrid, México, Buenos Aires, 1999.
- (98) *Lo mejor de Hermano Lobo*, prólogo de Francisco Umbral, Editorial Temas de Hoy, Madrid 1999.
- (99) PÉREZ, José María, *Peridis 1982-1995. Con fianza y sin fianza*, El País, Aguilar, Madrid, 2ª edición 1996.
- (100) A.A.V.V., *TEBEOS: los primeros 100 años*, Catálogo de la Exposición de la Biblioteca Nacional. Ministerio de Educación y Cultura y Ediciones Anaya, Madrid 1996.  
Comisario de la Exposición: Antonio LARA. Cordinador : Alfredo ARIAS.
- (101) El propio Cuenca ha publicado un libro sobre el cómic: *Héroes de papel*, Ediciones Anaya, Madrid 1990.
- (102) *El Cultural*, 12-18 de marzo de 2000, pp.16-19, reportaje firmado por Felipe HERNÁNDEZ CAVA.

### III.-3.7. ORGANISMOS DIVERSOS:

- (103) Ver III.1.3.4.
- (104) De fecha 13 de noviembre de 1987, *Journal Officiel*, del 15 de noviembre de 1987, p.13326.
- (105) Ver para estos dos textos, *J.O.* del 4 de diciembre de 1986, p. 14573 y *J.O.* del 14 de enero de 1987, p. 507).
- (106) *J.O.* del 20 de enero de 1987, p. 721.
- (107) Diario *Le Monde* del 2 de diciembre de 1986.
- (108) Artículo “L’*évolution du système documentaire de l’INA dans Le dépôt légal de la radio et de la télévision*”, Revista *Les dossier de l’audiovisuel*, nº 54, marzo-abril de 1994.

## IV. GESTIÓN

### IV. 1. CREACIÓN y DISEÑO

Suele, en materia como ésta, opinar todo el mundo. Puesto que las Imágenes con las que nos encontramos en nuestro devenir cotidiano son de visión y visionado públicos y de consumo permanente. Lo importante es poder diseccionar en muchos casos para qué y por qué vemos tantas sugerencias visuales y audiovisuales a través del trasiego que la vida moderna nos proporciona.

Y corresponde a profesionales de la especialidad icónica en sus variadas facetas, la posibilidad de confeccionar productos multimedia, con la interactividad requerida por la utilización de las nuevas tecnologías y con destino a su difusión o comercialización.

A la visión del ojo han dedicado comentaristas insignes y comunicólogos expertos muchas páginas. Y es través del ojo cómo nos llega la percepción de este universo icónico que bombardea permanentemente nuestro sentido de la vista. Cómo codifica y traduce el ciudadano medio el acoso —si es que es consciente del acorralamiento a que está sometido, fundamentalmente desde el aparato publicitario—, acoso que puede contribuir a ciertas formas de alienación tanto individual como colectiva, alienación que está presente en muchas sutiles y arteras estrategias de las que se vale la sociedad de consumo para incitarnos al *tener*, despreciando el *ser* (1). Dime lo que tienes y te diré lo que vales. Resaltar uno de los males de esta cultura icónica, no es excluyente. Estamos cada día más convencidos de nuestra defensa de la cultura en minúsculas a través de conservar Imágenes en mayúsculas y contribuir a estimular su creación y diseño. Excelente tierra la nuestra de profesionales del arte pictórico y de otras artes, inventando sin cesar un fascinante universo de Imágenes. Muchos de estos artistas han encontrado salidas profesionales a través de su destreza, colaborando en empresas que se sirven de los bancos de Imágenes para crear negocio y prosperidad. Pero no sólo de artistas viven las Imágenes, también hay que contemplar otros cometidos y profesiones inmersos en su producción y organización. Los documentalistas especialistas en informática, los expertos en materias de gran complejidad a clasificar y los técnicos en organización de archivos son algunas de las profesiones que han de hacer llegar al usuario un servicio estructurado para prestaciones de todo tipo.



## IV. 2. ALMACENAMIENTO

El almacenamiento de los datos con los que se ha organizado el sistema informatizado de fichas, conforme al software elegido entre los más "inteligentes" (gestión del conocimiento), del mercado digital, hay que almacenarlo de tal forma que ocupe el menor sitio posible en las estanterías del almacén. Tenemos una tópica idea de que el lugar físico en el que los archivos están guardados es un inmenso espacio, ello porque hasta ahora una visión lógica de un archivo organizado convencionalmente nos integra en unos metros cuadrados de gran capacidad cúbica, ya que el papel —material en sus diversas formas— ha sido hasta el momento el soporte único de archivar datos. El cambio que se está produciendo atraviesa por diferentes etapas.

### IV.2.1. QUANTEL

Quantel, nombre del líder mundial en equipos de televisión digital, es la abreviatura de Quantised Television (Televisión Cuantificada). Quantel tiene más de 20 años de experiencia en técnicas de televisión digital, y su antigüedad en este mercado es mayor que la cualquier otro fabricante.

Gracias a la amabilidad de esta la empresa hemos accedido a una serie de datos sobre la evolución de los sistemas de almacenamiento puestos en marcha por su equipo de investigación informática. Los resultados a que dan lugar sus investigaciones vienen reflejados en un manual de uso práctico para clientes y profesionales, que sirve al mismo tiempo de catálogo para una previsión inteligente frente al usuario (2).

En este manual se encuentran una serie de referencias relacionadas con la evolución tecnológica de los sistemas informáticos de almacenamiento, particularmente aquéllos referidos a la técnica digital. La incorporación a un archivo de un sistema de almacenamiento de la información en él contenida supone una inversión a largo plazo. Y que el tiempo de búsqueda del dato sea el más rápido posible, sin distorsión ni pérdida de calidades en la recuperación. Para ello el coste del soporte a él confiado debe de estimarse doblemente, no sólo en cuanto a la rapidez de búsqueda sino también —y es muy importante— en cuanto a la calidad de la información recuperada. Hasta no hace mucho se pensaba que el coste de la cinta magnética era el más barato relación *calidad-precio*. Pero la alternativa del disco óptico se ha abierto camino

rápidamente, pues su capacidad y durabilidad son superiores a la cinta, particularmente en imágenes fijas. En este manual –escrito con la *jerga* acostumbrada de siglas y abreviaturas (3)– se encuentran una serie de referencias temporales relacionadas con la evolución tecnológica de los sistemas informáticos de almacenamiento, particularmente aquéllos referidos a la técnica digital y que se resumen en las etapas siguientes:

Año 1975

Quantel presenta el DF3000, el primer sincronizador digital de cuadro del mundo. El año siguiente, los telespectadores de todo el mundo son testigos de la transformación del formato de la cobertura televisiva de los Juegos Olímpicos de Montreal. No sólo hay planos remotos desde un dirigible, disponibles para utilizarlos libremente en la realización, sino que además se utilizan muchos insertos de un cuarto de imagen, obtenidos mediante el sincronizador. Esto constituye la génesis de los efectos digitales.

1980

La serie DLS 6000 introduce el almacenamiento digital de imágenes fijas para presentación en directo. Se lanza el DFS 1751. Con una altura de una unidad de rack, es el sincronizador de cuadro más pequeño del mundo.

1990

Se lanza el sistema de almacenamiento de imágenes fijas Picturebox ®. Comprende el almacenamiento, presentación y gestión de las imágenes y permite además algo de preparación.

1993

Dylan™, un sistema inteligente de discos SCSI, se introduce como elemento principal disponible para Hal (editor de efectos) y Henry (sala de grafismo completa) con el fin de proporcionar almacenamiento de video de larga duración en una unidad compacta. Entre sus características se incluyen acceso aleatorio real y mejoras en seguridad de datos.

1994

Utilizando varios Dylans (sistema de almacenamiento inteligente de discos SCSI –Small Computer Systems Interface), Clipbox™ anuncia la emisión basada en disco con una enorme capacidad de almacenamiento de video en disco que soporta múltiples

usuarios, con acceso aleatorio real simultáneo para el volcado, la edición y la reproducción para noticias, transmisión y postproducción.

1995

Todos los productos gráficos ascienden a la categoría Express. El Paintbox Express <sup>TM</sup> lanza la tercera generación del Paintbox con mejoras de texto y mayor velocidad de operación y capacidad de almacenamiento...

...La nueva tecnología de disco aumenta la capacidad de almacenamiento de video no comprimido para Editbox y Henry, aumentando su capacidad de edición.

Para una mejor información se pueden consultar en el ANEXO una serie de voces referidas al Almacenamiento y que aclaran, complementan y amplían en gran medida todo lo relacionado con esta importante tecnología que adquiere su mayor dimensión al aplicar el sistema de *compresión*. (ver Anexo VI. 8. 2.).

#### IV. 3. DEPARTAMENTO de BI: PERFILES PROFESIONALES

##### IV. 3.1. ORGANIGRAMA

La creación de un Departamento de 'Bancos de Imágenes' ha de comenzarse por planificar un organigrama conforme a los objetivos y fines propuestos en una primera declaración de intenciones. ¿Para qué ha de servir un departamento de tal especie?

Aclaremos, en primer lugar, que las imágenes son un *artículo de primera necesidad* en el mundo icónico que nos ha tocado vivir.

- Que estas imágenes son de muchas y variopintas clases y con destinos y funciones también plurales.
- Que hay imágenes preexistentes que tienen un interés esencial por sí mismas y otras que pasan casi inadvertidas, quizá por su cotidianidad, pero no por eso menos importantes, su interés puede ser incidental.
- Que hay imágenes no existentes, pero que podrán crearse en potencia, en cantidad prácticamente infinita y con gran variedad de técnicas.

- Que hay imágenes en la variedad artística, cuyo deterioro en el tiempo, exige una revisión, un 'chequeo', un diagnóstico y una aplicación más o menos urgente de un proceso restaurador. Ello exige una *política* de conservación.
- Que las imágenes, cualesquiera que sea el género al que pertenezcan, nos están haciendo revisar muchos lugares comunes, muchos tópicos al uso, sobretodo, los referidos al término *cultura*.
- Que el uso y mantenimiento de las imágenes, con la transformación tecnológica de las redes de telecomunicaciones –incluidos lo satélites–, está provocando nuevas actitudes en las empresas y en los usuarios, cara a convertir las antiguas estructuras en un inmenso mercado de la no menos inmensa *aldea global*.
- Que el mundo del trabajo –y en particular el de la comunicación– está ya siendo objeto de transformaciones, cuya repercusión en un futuro, quizá ya en el presente, debería ser tomada en cuenta por los responsables de la Administración *pública*.
- Que en este casi inagotable trasiego de imágenes convendría reflexionar sobre la sociedad de consumo icónico que se avizora y que, iniciada por la televisión *sin fronteras*, puede hacernos perder el sentido de la jerarquía sociológica de valores.
- Que el día en que, por las invenciones tecnológicas que aún son ciencia ficción, se materialicen –se conviertan en algo tangible– los *sueños*, con sus pesadillas incluidas, ese debatido mundo del subconsciente podrá ser estudiado por la psiquiatría dándose un paso gigantesco hacia el conocimiento de las funciones cerebrales como inconscientes creadoras de imágenes, pero dentro de unas claves del comportamiento humano consciente que se relacionarían con rigor y objetividad científicos. Una profunda inmersión en el enredado laberinto del subconsciente, consciente e inconsciente, siempre en evanescente fusión de lo real–irreal.

Muchas más reflexiones se podrán hilvanar sobre este tema, pero recuperando el hilo de la creación de un departamento de Banco de Imágenes, vamos a concretar el estado de la cuestión hacia nuestro país, y particularmente hacia la conservación de nuestro depredado *patrimonio cultural*.

Para crear un organigrama, cuyos fines se han preestablecido, habremos de tener en cuenta, empezando al revés de lo habitual, a los profesionales que han de resolver la tarea diaria. Y es ahí donde radica el meollo de la cuestión, ya que estamos habituados a contemplar cómo siguiendo la inveterada costumbre de las empresas españolas se comienzan los departamentos por la cúpula directiva y al final, se crean estructuras con pies de barro. Es un mal endémico en nuestra administración y en muchas de las grandes empresas. Hemos recurrido a un sindicalista experto en estas cuestiones y nos confirma que el nepotismo entre los que dirigen el trabajo de los demás afecta a su organización y suele ser norma de aplicación entre los ejecutivos. De ahí que cuando a nivel de dirección se encarga a los especialistas la confección de cualquier organigrama para una eficaz racionalización de las prestaciones profesionales en su jerarquizada escala, el *staff* dirigente se reserva siempre la posibilidad de alterar la alternativa objetiva propuesta, para poder acomodar compromisos que siempre argumentan y justifican 'vienen de arriba'. De muy poco han servido los consejos de la propia administración sobre la racionalización de los puestos de trabajo, consejos que con una antigüedad de 35 años no se aplican en la práctica (4).

Creemos llegado el momento, después de estas consideraciones basadas en la experiencia cotidiana y en la realidad, de ver qué competencias han de tener los profesionales de un departamento como el que proponemos y a partir de una enumeración de tareas, poder ir delineando el perfil de los puestos de trabajo desde la base, para que un jefe profesional y responsable canalice talante y esfuerzo hacia el logro de los fines propuestos. También una vez más 'the right job for the right man' (5). Y es que el rendimiento en el trabajo es algo muy serio en los países en los que los sistemas de valoración de puestos o análisis de tareas se aplican con rigor a la hora de encontrar 'la persona adecuada para el trabajo adecuado'.

Ante nosotros tenemos una serie de textos sobre análisis y clasificación de puestos de trabajo, sobre valoración y retribución del profesional, sobre cómo seleccionar al personal, y una edición de la OIT (Oficina Internacional del Trabajo), órgano ejecutivo de la Organización Internacional del Trabajo de Ginebra (con siglas coincidentes) creada en 1919, que aborda en varias ediciones, una *Clasificación internacional uniforme de ocupaciones*. Y, aunque, aparentemente no sea este el momento de citarlo, tenemos también ante nosotros un ejemplar de 'El principio de Peter' ya citado (6), librito que analiza el

*nivel de incompetencia*, en muchos casos aplicable al universo laboral de nuestro siglo, desde los miembros de la clase dirigente hasta el último *currito*, que habiendo sido acogido en su día con rechazo por los profesionales del ramo, constituye hoy por hoy un manualito imprescindible, según nuestro punto de vista.

#### IV.3.2. ORDENANZAS LABORALES *VERSUS* CONVENIOS

Ocupación, profesión, puesto de trabajo, categoría laboral, son términos que se emplean para designar las tareas que los trabajadores desarrollan en sus empresas, que suelen regirse por ordenanzas o regímenes de trabajo, aprobados en convenios. La universidad, como expendedora de títulos, también aporta profesionales al mundo laboral, con titulaciones a veces específicas y coincidentes con algunos de los puestos de trabajo reconocidos en el entorno empresarial. Muchas de las titulaciones universitarias son puertas que se abren al licenciado o diplomado, con distintas opciones o salidas. En el curso 1996-1997 la Facultad de Ciencias de la Información madrileña revisó su estructura en el 2º ciclo y, además de rehacer algunas de las antiguas denominaciones, añadió una nueva licenciatura a las ya existentes, la de Documentación. Antes de crearse esta licenciatura podían los estudiantes cursar estudios para titularse en la Diplomatura de Biblioteconomía y Documentación.

En los antiguos planes de estudios de la Facultad de CC. de la Información, recién creada, (curso 1971-1972) las tres especialidades de Periodismo, Imagen y Publicidad, cursaban la asignatura de Documentación, lo que presuponía que esta disciplina nueva vendría a ser con el tiempo de marcada importancia, como así se confirmó, potenciándose a partir del año 1992 en el que se cursa la nueva Diplomatura de esta especialidad antes mencionada.

Veamos algunas particularidades del devenir de esta profesión. Curiosamente, en la edición en español, revisada en el año 1968, de la anteriormente citada *Clasificación internacional uniforme de ocupaciones* (CIUO), 3ª edición de 1976 y reimpressa por cuarta vez en 1980, no figura la *ocupación* de 'documentalista'.

La primera Ordenanza Laboral de RTVE del año 1971, no contemplaba tampoco categorías profesionales de Documentación. La siguiente OL de TVE, revisada en 1977, ya incluía un Subgrupo de esta especialidad, cuyas características se detallan en nuestro artículo sobre RTVE (7).

## IV.3.3. CLASIFICACIÓN O. I. T.

En la Clasificación Nacional de Ocupaciones (CNO) que se incluía en los antiguos impresos de la Declaración sobre la Renta de la Personas Físicas, figuran en el Gran Grupo 0/1, de 'Profesionales, técnicos y similares', en el último apartado nº 19 dedicado a 'Profesionales, técnicos y similares, no clasificados en otras rúbricas', enumerados como 191, *Bibliotecarios, archiveros y conservadores de museos*. Y enumerados como 199.9, *Otros profesionales, técnicos y similares no clasificados en otras rúbricas*. En el Gran Grupo 3, de 'Personal de Servicios administrativos y similares' figuran enumerados como 395, *Empleados de bibliotecas y de servicios de archivo*. Y como 396, *Empleados de estadística y codificación de datos*. Finalmente, y por rizar el rizo de algunas funciones que pudieran asimilarse con la nueva y futura profesión de *documentalista*, vemos en el Gran Grupo 7/8/9, 'Personal de la extracción de minerales, preparación y tratamiento de materiales, fabricación de productos, del montaje y manejo de maquinaria e instalaciones, de la construcción y de los transportes', bajo la enumeración 86, que figuran *Operadores de emisoras de radio, televisión, equipos de sonorización y proyección cinematográfica*. Estamos hablando de hace unos veinticinco años, es decir, un cuarto de siglo atrás. De ahí que la OIT (Organización Internacional del Trabajo) tuviera entre sus objetivos prioritarios la confección de una CIUO (Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones) orientadora, con objeto de evitar que en un Gran Grupo se incluyeran 'Trabajadores que no pueden ser clasificados según la ocupación', como así solía figurar en estos listados.

La OIT, en la edición de 1988 de su CIUO ya incluye esta 'ocupación'. No está de más precisar algunos datos sobre esta publicación de la OIT. La elaboración de esta clasificación comenzó hace varios decenios con el objetivo de proveer de información al mundo empresarial y laboral, tan necesitados de un arbitraje de rango internacional. Este trabajo ha estado siempre asociado a las labores de la Conferencia Internacional de Estadígrafos del Trabajo, que se reúne bajo los auspicios de la OIT. La necesidad de establecer una clasificación internacional uniforme de ocupaciones se debatió por primera vez en 1921, pero el primer paso concreto hacia su realización fue la adopción, por la séptima Conferencia Internacional de Estadígrafos del trabajo en 1949, de una clasificación provisoria de nueve grandes grupos. Pocos años más tarde, en 1952, la OIT publicó la *Clasificación internacional de*

*ocupaciones para las migraciones y la colocación*, en la que se describen detalladamente 1727 ocupaciones a partir de ocho clasificaciones nacionales de países industrializados. La primera edición de la CIUO fué publicada en 1958 y revisada diez años más tarde, en 1968.

La edición de 1988 –la última– fué adoptada como Resolución III –Resolución sobre la revisión de la Clasificación Uniforme de Ocupaciones– por la decimocuarta Conferencia Internacional de Estadígrafos del Trabajo, el 6 de noviembre de 1987.

De la CIUO de 1968 podemos ya leer entre líneas –con la perspectiva actual– ocupaciones con algunas funciones que incidirían en las del futuro *documentalista*. Tales eran las relativas a las labores de:

*Almacenamiento*  
*Archivo*  
*Estadística*  
*Clasificación*  
*Biblioteconomía*

En la revisión de la CIUO de 1988 hemos de detenernos en el SUBGRUPO PRINCIPAL 24, que lleva el epígrafe de ‘Otros profesionales científicos e intelectuales’. Las ocupaciones de este subgrupo principal se clasifican en los subgrupos siguientes:

- 241 Especialistas en organización y administración de empresas y afines.
- 242 Profesionales del derecho
- 243 Archiveros, bibliotecarios, documentalistas y afines.
- 244 Especialistas en ciencias sociales y humanas
- 245 Escritores, artistas creativos y ejecutantes
- 246 Sacerdotes de distintas religiones

Y estos subgrupos, a su vez, se clasifican en ‘grupos primarios’. El subgrupo que nos interesa, el 243, se divide en los dos siguientes grupos primarios:

- 2431 Archiveros y conservadores de museos
- 2432 Bibliotecarios, documentalistas y afines

El grupo primario 2432 comprende las siguientes ocupaciones:



- ◆Bibliotecario
- ◆Documentalista, materias económicas
- ◆Documentalista, materias técnicas

Entendemos que el perfil que andamos buscando correspondería a esta última ocupación, que a nuestro modesto entender debería ser clasificada con el nº 2432.3. El hecho de poder utilizar la clasificación decimal hasta sus últimas consecuencias sería sumamente práctico a la hora de una mejor informatización.

Para una mejor comprensión e información sobre el perfil profesional que se adjudica al grupo primario de 'Documentalista', a continuación reproducimos las características, en primer lugar, del Subgrupo Principal 24. Seguidamente, daremos la información sobre las funciones referidas al Subgrupo 243, para terminar con los Grupos Primarios 2431 y 2432.

#### SUBGRUPO PRINCIPAL 24

##### Otros profesionales científicos e intelectuales

Los otros profesionales científicos e intelectuales realizan estudios o investigaciones e idean, perfeccionan o desarrollan conceptos, teorías y métodos en sus respectivos campos, o bien aplican los conocimientos pertinentes sea en materia de difusión de informaciones, organización y gestión de empresas o en relación con determinadas disciplinas, profesiones y actividades, como el derecho, las ciencias sociales y conexas –economía, sociología, antropología filosofía, historia, política y trabajo social– las humanidades, incluidos la filosofía y los idiomas, y las artes, los espectáculos públicos y la religión.

Las tareas desempeñadas, comunmente, por los trabajadores de este subgrupo principal incluyen las siguientes:

"difundir informaciones e idear o aplicar métodos sobre organización, dirección y gestión de empresas o administración y observancia de las leyes; desarrollar o aplicar los conocimientos resultantes del estudio del comportamiento individual o colectivo, del florecimiento y evolución de los idiomas y de las doctrinas, teorías, conceptos, sistemas y organizaciones de carácter filosófico, político, económico, jurídico, educativo, social, religioso o de otra índole, en su proyección histórica y sus presentes perspectivas; concebir, crear, representar y ejecutar obras de arte o espectáculos y escribir artículos, comunicaciones y libros científicos o de carácter académico. Estas tareas pueden incluir la supervisión de otros trabajadores".

Cabe observar que, habida cuenta de las tareas específicas desempeñadas, del grado de responsabilidad que entrañen y de los requisitos educativos y exigencias de formación en distintos países, acaso convenga clasificar algunas de las ocupaciones identificadas en este subgrupo principal en el subgrupo principal 34: *Otros técnicos y profesionales de nivel medio*. Tales casos pueden darse principalmente en lo que concierne a las ocupaciones clasificadas en el grupo primario 2446: *Profesionales del trabajo social*.

### SUBGRUPO 243

#### Archiveros, bibliotecarios, documentalistas y afines

Los archiveros, bibliotecarios, documentalistas y afines tienen a su cargo la constitución, desarrollo y conservación de las colecciones de archivos, museos, bibliotecas, galerías de arte e instituciones y establecimientos similares.

Las tareas desempeñadas por lo común, incluyen las siguientes:

"Investigar, estudiar y evaluar obras de diversa índole de interés histórico, cultural o artístico; incorporarlas en colecciones existentes o en nuevas colecciones y garantizar su preservación en condiciones seguras; organizar tales colecciones y exhibirlas en museos e instituciones y establecimientos similares; ampliar y conservar colecciones sistemáticas de obras publicadas, grabaciones sonoras y películas y ponerlas a disposición de los usuarios en las bibliotecas, archivos y otras instituciones similares y preparar ponencias e informes de carácter académico y científico. Esas tareas pueden incluir la supervisión de otros trabajadores".

### GRUPOS PRIMARIOS

#### 2431 Archiveros y conservadores de museos

Los archiveros y conservadores de museos investigan, estudian, recopilan, evalúan y preservan en condiciones de seguridad obras y objetos de interés histórico, cultural, científico artístico y organizan exposiciones en museos o galerías de arte.

Sus tareas incluyen las siguientes:

- a) estudiar, evaluar, organizar, coleccionar y conservar materiales valiosos y de importancia histórica como documentos oficiales y privados, fotografías, grabaciones sonoras y películas;
- b) dirigir o realizar la preparación de índices, bibliografías, copias de microfilme y otras referencias y medios de acceso al material reunido, y ponerlos a disposición de los usuarios;
- c) investigar el origen, difusión, distribución y utilización de los materiales y objetos de interés histórico y cultural.
- d) organizar, ampliar y conservar colecciones de interés o valor artístico, cultural, científico o histórico en museos o galerías de arte;
- e) dirigir o efectuar la clasificación y catalogación de las colecciones existentes en museos y galerías de arte, y organizar exposiciones;
- f) preparar ponencias e informes de carácter académico o científico;
- g) desempeñar tareas afines
- h) supervisar a otros trabajadores.

Entre las ocupaciones comprendidas en este grupo primario figuran las siguientes:

- ◆ Archivero
  - ◆ Conservador, galería de arte
  - ◆ Conservador, museo
- (en el Índice figura la ocupación de 'Archivero, paleólogo', no contenida en la descripción anterior)

#### 2432. Bibliotecarios, documentalistas y afines

Los bibliotecarios, documentalistas y afines reúnen y conservan obras impresas o audiovisuales e identifican, buscan recuperan y proporcionan informaciones a petición de los usuarios.

Sus tareas incluyen las siguientes:

- a) organizar, ampliar y conservar sistemáticamente una colección de libros, revistas, informes y otras obras disponibles en forma impresa o en forma audiovisual;
- b) seleccionar y recomendar nuevas adquisiciones de libros, revistas, informes y otras obras impresas o audiovisuales;
- c) organizar, clasificar y catalogar el material reunido en las bibliotecas;
- d) organizar y administrar servicios de préstamo y redes de información a disposición de los usuarios;

- e) buscar, recuperar y proporcionar documentación y referencias bibliográficas a los profesionales, empresas, instituciones u otros usuarios, provenientes de obras de la colección conservada en la biblioteca o de sus sistemas de recuperación de datos o de enlace con otras redes de información;
- f) realizar estudios sobre servicios de biblioteca e información y analizar y modificar los servicios prestados en función de las necesidades de los usuarios;
- g) preparar ponencias e informes de carácter académico o científico;
- h) desempeñar tareas afines;
- i) supervisar a otros trabajadores.

Entre las ocupaciones comprendidas en este grupo primario figuran las siguientes:

- ♦Bibliotecario
- ♦Documentalista, materias económicas
- ♦Documentalista, materias técnicas  
(en el Índice figura la ocupación de 'Especialista, biblioteconomía', no contenida en la descripción anterior).

Un primer vistazo a esta documentación aportada en el CIUO de 1988 evidencia que no en vano han pasado más de once años desde su redacción, puesto que parece que muchas de las ocupaciones fueron terminadas en 1982. Es por eso que las tareas de los grupos primarios 2431 y 2432 se deberían actualizar, pues ya hay un término que se utiliza por ciertos organismos, cual es la *mediateca*, que como su nombre indica, contiene todo el material susceptible de ser archivado cualquiera que sea su soporte analógico o digital, papel, película, cinta de video o magnetofónica, disco -CD o DVD-, disquete, etc., utilizados por los *medios de comunicación de masas*. Y la biblioteca es una de las secciones de la mediateca.

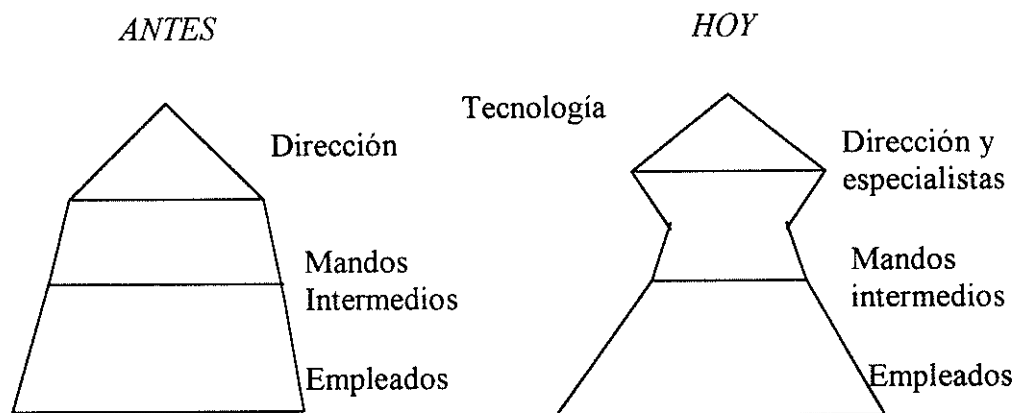
Pues para finalizar nuestro comentario invitamos a los expertos a diseñar un organigrama de una mediateca, en la que lógicamente se integraría un Departamento de Bancos de Imágenes y Documentación. Dirigido por un Jefe, profesional de experiencia acreditada no sólo en la materia especializada sino también en el mando, este Departamento se formaría con un equipo de expertos en Documentación y Archivos, en el que se integrarían los Documentalistas propiamente dichos, técnicos

informáticos y de mantenimiento, gestores de bases de datos (8), administrativos y personal subalterno.

Ocasionalmente se recabarían colaboraciones para temas específicos, como por ejemplo la música, problema que ya hemos avanzado en el análisis del catálogo de música sinfónica de la RTVE (9). Conscientes de esta problemática los responsables de la programación del 2º ciclo de la Licenciatura en Documentación de la Facultad de Ciencias de la Información, han incluido en las asignaturas optativas generales la documentación musical (10).

Ahora, gracias al desarrollo tecnológico, la pirámide organizativa de las empresas está cambiando. Disminuyen los mandos intermedios, mientras que el equipo de dirección recaba la colaboración de *especialistas* – profesionales que saben y aportan valores añadidos–. Surge así un nuevo modelo de organigrama que está soportado por la propia tecnología del conocimiento, arriba, y la tecnología de la productividad, abajo.

#### IMPACTO TECNOLÓGICO SOBRE LA ORGANIZACIÓN



Fuente: El Mundo (*Expansión & Empleo*. 13 y 14 de mayo de 2000)

Justo es reconocer la labor que el profesor López Yepes ha venido realizando al frente del Departamento de Biblioteconomía y Documentación de esta Facultad primero y como Catedrático de Documentación a partir de la creación de la Licenciatura de esa especialidad (11). Y también es de resaltar la labor de Eugenio López Quintana al frente del Centro de Documentación y Archivo de Antena 3. Televisión (12).

## NOTAS Capítulo IV:

### IV.1. CREACIÓN Y DISEÑO:

- (1) FROMM, Erich, *¿Tener o Ser?*, Editorial Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión, Madrid, 1980.

### IV.2. ALMACENAMIENTO:

- (2) *The digital fact book*, (Bob Pank – Quantel, 8ª edición, 1996), producido y editado por Quantel España, Madrid, 1997.
- (3) Sería muy útil, para una mejor y más rápida comprensión de las instrucciones de este Manual, disponer de un ejemplar que ayudara a descifrar el lenguaje especializado que en él se cita. Generalmente hay ejemplares de difusión gratuita para profesionales que se regalan por cortesía de Quantel. Hay que agradecer en esta cuidada edición el descifrado puntual de las siglas que emplea.

### IV.3. DEPARTAMENTO de B I : PERFILES PROFESIONALES

- (4) *Clasificación de puestos de trabajo*, Presidencia del Gobierno. Secretaría General Técnica. Colección 'Estudios' nº 3, Confección: Gabinete Técnico del BOE, Madrid 1965. Nuevos tecnócratas coinciden en una publicación oficial sobre la necesidad de plantear con más rigor actualizado el espinoso tema de la clasificación profesional, para revisar este apartado en las Ordenanzas laborales en vigor.
- (5) Término acuñado como regla de oro de la empresa en países de cultura laboral anglosajona, tradicionalmente de marcada suficiencia productiva.
- (6) Ver NOTA 52 del Capítulo III dedicado a los Bancos de Imágenes.
- (7) Ver III. 3.4.1., Organización del personal, pp. 187-192.
- (8) BELTRÁN ANTÓN, Carlos, "Biblos-100: Gestor de bases de datos documentales", en *Cuadernos de Documentación Multimedia* nº 5, junio, 1996, editado por el Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Facultad de CC. de la Información de la UCM, pp. 113-131. Es un trabajo que plantea disyuntivas muy interesantes sobre las alternativas al concepto de gestión documental. Imprescindible para profesionales.
- (9) III. 3.4.1., pp. 226-230.
- (10) *Planes de Estudios Curso 1999-2000*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. Título de Licenciado en Documentación. (Código 386). Código de la asignatura: "622 Documentación musical (Estudio avanzado), 4 créditos".
- (11) LÓPEZ YEPES, Alfonso, *Documentación Informativa (Sistemas, redes y aplicaciones)*, Serie Biblioteconomía y Documentación, Editorial Síntesis, Madrid, 1997, Capítulo 3: pp. 84-89. El apartado dedicado al Servicio de Documentación multimedia de la Facultad de Ciencias de la Información viene a resaltar la inquietud de ese servicio sobre su puesta al día en todos los recursos de la moderna tecnología.
- (12) LÓPEZ QUINTANA, Eugenio, "Información multimedia en el entorno de la imagen: El centro de documentación de Antena 3 Televisión", *Cuadernos de Documentación multimedia*, nº 4, junio 1995, pp. 69-90.  
- "Viajeros y habitantes: nuevo perfil profesional del documentalista de televisión", en *DOCUMAT'96, Sistemas de información: balance de 12 años de jornadas y perspectiva de futuro*, V Jornadas Españolas de Documentación Automatizada, Cáceres, 17-19 de octubre 1996, pp. 69-80.

## V. CONCLUSIONES

### V. 1. RESUMEN PREVIO.

La investigación que hemos llevado a cabo sobre los Bancos de Imágenes (BI) ha consistido en la Observación, Entrevistas, Bibliografía y Nuevas Tecnologías de la Información.

El Informe Fuinca ha sido básico para el estudio de su evolución técnica.

En nuestro trabajo hemos seleccionado al Patrimonio Cultural Español, como una muestra de la proyección de los BI, hacia su propia conservación y difusión.

Los objetivos planteados se definen mediante las aplicaciones de las imágenes, a través de la utilización de las NTI, en:

- Producción
- Documentación
- Archivos

Hemos tenido la oportunidad de conocer los proyectos que se están realizando en nuestro país y compararlo con otros, como USA, Francia, Portugal, etc. Ofrecemos un esquema de los diferentes puntos de vista elegidos:

BIBLIOTECAS:	Imagen fija
FOTOTECAS:	Imagen fija
MUSEOS, COLECCIONES, EXPOSICIONES:	Imagen fija/ móvil
VIDEOTECAS:	Imagen móvil
FILMOTECAS:	Imagen móvil
EMPRESAS:	Imagen fija/móvil
UN MODELO, EL INA:	Imagen fija/móvil
INTERNET, LA RED DE REDES:	Imagen fija/móvil

Dentro del presente contexto hemos comenzado por instituciones culturales de reconocido prestigio:

*(Las cursivas son comparaciones con otros países)*

BIBLIOTECAS:

Imagen fija

- BIBLIOTECA NACIONAL
- BIBLIOTECA DE ALEXANDRIA*
- RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
- BIBLIOTECA DEL SENADO
- BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL

FOTOTECAS:

Imagen fija

- PATRIMONIO HISTÓRICO:
  - ARCHIVO MORENO
  - ARCHIVO RUIZ-VERNACCI
- BIBLIOTECA NACIONAL
- PATRIMONIO NACIONAL
- CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
- ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE LISBOA*
- MUSEOS:
  - MUSEO DEL PRADO
  - MUSEO DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA
  - MUSEO PORTUGUÉS DE MADEIRA*
  - PHOTOMUSEUM DE ZARAUZ
- FILMOTECAS
- TELEVISIÓN ESPAÑOLA
- PUBLICACIONES PERIÓDICAS
- AGENCIAS DE NOTICIAS
- ARCHIVOS Y COLECCIONES PRIVADOS:
  - RESIDENCIA DE ESTUDIANTES
  - LA CAIXA
  - COLECCIONES DE PROFESIONALES
  - RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA GRÁFICA PERDIDA
- EXPOSICIONES



Nuestro Patrimonio Cultural es de tal dimensión que intentamos encontrar lo más representativo, dentro de los planes que se están realizando para la digitalización de sus fondos en los

MUSEOS, COLECCIONES, EXPOSICIONES: Imagen fija/ móvil

-MUSEOS:

-MUSEO DEL PRADO

-MUSEO DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA

-EL MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA

-EL PROYECTO RAMA

-*EL MUSEO DE LEONARDO*

-COLECCIONES:

-EL SELLO POSTAL

-LA MONEDA

-EXPOSICIONES

-LA EXPOSICIÓN COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

La doctora García Blanco nos ofrece en su Tesis Doctoral un apasionante examen de los 'objetos' como vehículos de información cultural, dentro de un contexto: la historia de nuestros restos arqueológicos.

Dentro de nuestra cultura audiovisual juegan un papel importante las

:

VIDEOTECAS:

Imagen móvil

-TELEVISIONES: RTVE

-VIDEOTECAS COMERCIALES

El caso de TVE nos ocupa un estudio pormenorizado, tal y como hemos presentado anteriormente, destacándose la importancia de los fondos públicos, prácticamente desconocidos por el usuario medio, y la necesidad de cubrir los perfiles profesionales, generados por las nuevas tecnologías.

Cabe destacar la gran riqueza de sus fondos –a pesar de las pérdidas–, contenida en sus archivos.

Y el proyecto Hypermedia donde TVE, en colaboración con otros países y empresas, se abre al gran mercado Multimedia.

Gran labor de archivo audiovisual han efectuado siempre las

FILMOTECAS:

Imagen móvil

- FILMOTECA ESPAÑOLA
- NO-DO
- LA ESCUELA DE CINE

Los problemas encontrados ante los tipos de soporte a utilizar para la buena conservación de los fondos, el acceso y la mayoría de tarifas inasequibles al usuario medio, son sus puntos más destacables.

Las empresas usuarias de BI, han encontrado su filón en las que los comercializan. Se han organizado convenientemente y el resultado es beneficioso para ambas partes, puesto que producir resulta más caro que explotar:

EMPRESAS:

Imágenes fija y móvil

-COMERCIALES:

- IMAGE BANK*
- COMUNICACIÓN INTERACTIVA*
- TRAINING FOR THE TOP*
- SPACE IMAGING*
- DISCOGRÁFICAS
- HOLOGRÁFICAS
- INFOGRÁFICAS

-INFORMATIVAS:

- AGENCIAS DE NOTICIAS
- AUDIOVISUALES:

- TV CONVENCIONALES
- CANALES TEMÁTICOS

-PUBLICITARIAS

-CULTURALES:  
-RECREATIVAS:  
-MULTIMEDIA

Imagen fija  
Imagen fija y móvil/Multimedia

## UN MODELO: EL INA

Creemos conveniente adoptar medidas de protección y regulación, tal y como sucede en Francia, para un buen uso de los Bancos de Imágenes.

Todos los productores audiovisuales están obligados a depositar la obra registrada, al igual que nosotros el libro o el disco. De esta forma, el usuario tiene acceso a los fondos, con tarifas reguladas por la ley.

## INTERNET: LA RED DE REDES:

Imagen fija y móvil

El evento que traspasa fronteras. Con el nuevo auge de la telefonía móvil, los avances se optimizan permanentemente.

¿Dónde está el usuario? Dentro de la cadena de Producción, Financiación y Almacenamiento, el usuario es el último eslabón. La competencia entre las empresas de la comunicación, con la liberalización de nuevos mercados, hace prever un abaratamiento de tarifas.

Sería interesante un estudio sociométrico que nos desvelara los hábitos y costumbres que el usuario medio tiene con respecto a los Bancos de Imágenes: "Dime con qué Banco de Imágenes andas y te diré quién eres".

Independientemente de sus costumbres más personales, el usuario hace un uso muy restringido por el difícil acceso a instituciones, tanto públicas como privadas, y por la carestía de la mayoría de las tarifas del mercado.

¿Cuál es, realmente, la oferta de contenidos de estos nuevos mercados que estamos esperando?.

Por el momento, contamos con una gran oferta en las Autopistas de la Información. ¿Cuáles serán los contenidos de los que vamos a disponer, para tomar decisiones, ante el previsto auge del tráfico digital?

Ante las expectativas a las que el usuario tiene acceso en la actualidad, surgen nuevas necesidades. Sería conveniente que la Universidad pudiera influir en la Sociedad para alentar la apreciación de nuestro Patrimonio Cultural.

Las acciones que se están llevando a cabo son numerosas y de gran alcance: la Información está cada vez más accesible; cuando la necesitamos, la utilizamos.

Los proyectos cuentan con ayudas europeas, dentro del V Programa Marco. El nuevo Ministerio de Ciencia y Tecnología, a través de la Dirección General de Sociedad de la Información, seguirá impulsando la participación de la empresa privada en la investigación de nuevas tecnologías para facilitar el acceso al usuario.

La carencia de nuevos profesionales para los nuevos retos es responsabilidad de la Universidad, como baluarte del conocimiento científico, y del Gobierno, en la aplicación de normas y leyes.

La Unión Europea nos obliga a estar a la altura de los países desarrollados y para ello tenemos que aumentar nuestro porcentaje del PIB (ahora no llegamos al 1%; se pretende estar en el 2% para 2002).

La Comunicación, propiamente dicha, es ahora más necesaria que nunca donde la gestión del conocimiento es un valor en alza en la nueva economía. Internet ha provocado la caída de prácticas conservadoras con respecto a la información.

Los perfiles profesionales que nos atañen son, básicamente, para:

- Definición
- Clasificación
- Almacenamiento
- Recuperación de la imagen.

Si la imagen está bien definida y clasificada, con un buen sistema de almacenamiento, diversos usuarios podrán acceder a ella, por sus propias y diferentes razones.

Nuestra Facultad de Ciencias de la Información, con sus tres ramas, puede y debe jugar un papel importante en la formación de profesionales especializados; sin olvidar la cooperación de la lingüística general para la proyección en otras lenguas y expertos de diferentes materias, como son el arte, las ciencias sociales, etc.

La Real Academia de la Lengua Española junto con todas las de los países iberoamericanos han firmado un acuerdo con Microsoft para el mantenimiento del español ante las nuevas tecnologías: unificar criterios, sin temor a los préstamos del inglés hasta que el uso asiente la aceptación de los nuevos vocablos, reinventar nuevas formas de expresión en nuestra lengua, dado que es el segundo idioma en Internet.

Ahora más que nunca nuestra responsabilidad desde la Universidad se acrecienta por la importancia que adquieren los contenidos, donde los valores culturales son un distintivo primordial para las señas de identidad dentro la aldea global.

#### UNA META INALCANZABLE:

Para intentar definir un BI ideal, tendríamos que pensar en una utopía, que hoy por hoy, es irrealizable. Aunque haya que inspirarse en ello, para evolucionar.

Aun así, podríamos comenzar por destacar los casos más ejemplares:

- Image Bank: por su clasificación interrelacionada muy simple, imaginativa, bastante completa, contextualizada para que el cliente elija lo que más le conviene, sin vacilación. Cuenta con creativos de firma.
- Universidad Carnegie Mellon, Pensilvania, USA: textos, imágenes y sonidos en una biblioteca virtual, desarrollada en colaboración con la Nasa. La Biblioteca de Alejandría es un claro ejemplo de la herencia recibida por el espíritu de su fundador Mr. Carnegie, primer mecenas de USA, que decidió devolver a la sociedad parte de los beneficios que había obtenido de ella.

- Museo Nacional de Cerámica de Valencia: pionero y modélico por la digitalización tridimensional de los objetos de arte allí depositados. Gracias a una buena gestión interna, al impulso del Ministerio de Cultura y las ayudas europeas, sin olvidar la demanda de la industria de la cerámica, sensible de la necesidad de preservar un patrimonio frágil por su uso.
- El INA obliga a todos los productores de obras audiovisuales a efectuar el depósito que nosotros hacemos aquí con el libro, el disco, etc. Tanto para los comerciales como para una selección de los más importantes estatales. La regulación para el acceso, mediante la custodia del copyright y de las tarifas, favorece al usuario, informado gratuitamente, al igual que nosotros con la Biblioteca Nacional. Dada su importancia lo desarrollamos en el siguiente apartado:

## V. 2. DE CARÁCTER LEGAL-PRIORITARIO

Una de las más importantes conclusiones a la que podemos llegar es la referida a la falta de un Depósito Legal de lo Audiovisual en España. Ya reivindicamos su creación cuando hablamos de esa institución en Francia, el INA.

Incidimos de nuevo sobre la necesidad de un Instituto Nacional Audiovisual de España (INAE).

Desde que en el año 1957 se legisló en nuestro país la creación del Depósito Legal de Obras Impresas, el panorama de este tipo de publicaciones se racionalizó y se procedió a la normalización del control de todo el material impreso en nuestro país. Control que nadie discute por necesario y que ha dotado a organismos públicos, como ejemplo sobresaliente podemos citar a la Biblioteca Nacional, de unos fondos editoriales de excepcional alcance y que ha tenido una repercusión importante en la labor de estudiosos e investigadores. Lo que ha permitido también a estos organismos acopiar todo tipo de datos bibliográficos para confeccionar fichas y catálogos, imprescindibles por otra parte, para prestar el servicio público para el que fueron creados.

Si las obras impresas han sido durante lustros depositadas, conforme al cumplimiento de la norma legal, en el terreno de lo sonoro y

audiovisual han sido las experiencias de otros países en este campo las que han repercutido en varios aspectos a favor de la normalización de nuestros fondos. Tal y como hemos referido, la adscripción de TVE a la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT) en 1978 fué determinante.

Los Archivos Audiovisuales que hoy poseen organismos públicos tales como TVE, NO-DO, las FILMOTECAS nacional y autonómicas, el Archivo Sonoro de RNE, etc., en régimen práctico de monopolio, con unas tarifas unilateralmente fijadas para un usuario-tipo, precisan urgentemente de otros planteamientos administrativos que ofrezcan facilidades para la utilización de estos Bancos de Imágenes, no sólo para el consumidor convencional, sino también para el profesional especialista o investigador.

No nos olvidamos del uso de esas imágenes comercialmente, *con ánimo de lucro*, lo que también habría que legislar para evitar abusos tarifarios, que enmascararan una suerte de monopolios, lo que para algún malpensante podría ser una sutil manera de ejercer sobre algunos temas una especie de censura encubierta.

La curiosidad sobre determinados temas no debe ser reprimida, ya que puede llegar a convertirse en patológica. Y unas tarifas caras son la mejor manera de ahuyentar a los curiosos.

¿Por qué vale tanto un minuto de imágenes del antiguo NO-DO?

¿Cómo las empresas audiovisuales con ayudas del Estado van a resarcirnos de estas contribuciones?

¿Alguna vez se ha considerado que una forma de *devolución* podría ser que los ciudadanos nos podamos beneficiar de este patrimonio, en gran parte logrado por vía de los presupuestos oficiales?

Hay que reclamar a la Administración el uso y disfrute para los contribuyentes de esos Bancos de Imágenes en condiciones mejores que las que se proponen con las actuales tarifas vigentes.

Por ello es necesario y urgente la creación del INAE (Instituto Nacional Audiovisual de España), organismo que debiera de poner un poco de orden en tan y compleja materia.

### V. 3. SOBRE LAS IMÁGENES DE LA TELEVISIÓN PÚBLICA EN RÉGIMEN DE MONOPOLIO

La doble condición del Ente Público RTVE, que con el Estatuto de la Radio y la Televisión en las manos es definido como un “servicio público esencial”, para después desarrollarse y organizarse en sociedades anónimas de carácter lucrativo, es un perfecto ‘claroscuro’. ¿Qué tarifas aplica TVE a través de su Servicio de Comercialización y Ventas sobre sus producciones?. La UER ha establecido unas tarifas por servicios y prestaciones de sus organismos miembros. También hay unas tarifas relativamente homologadas para determinados tipos de programas, que se compran y se venden en los mercados audiovisuales.

Generalmente y durante muchos años, los *vendedores* de las producciones de TVE llegaban a esos mercados audiovisuales y apenas se estrenaban. Eran tiempos en los que no era habitual coproducir con Europa y la compraventa de imágenes situaba a nuestro país como una exótica alternativa de los tópicos al uso. Y el perfil profesional del vendedor era el de conocer algún idioma europeo. Además de carecer de incentivos eran personas de absoluta confianza del poder establecido y les correspondía informar a veces de otros aspectos de la actualidad europea sobre nuestro país. La antigua gestión comercial, claramente deficitaria, de TVE debió ser la inductora –en el contexto político del pasado– del encarecimiento de las tarifas del consumo interior.

Estamos asistiendo en los últimos meses a una operación sistemática por parte de sectores culturales de la Administración que consiste en ofrecer a través de Internet archivos digitalizados, de acceso gratuito para que los usuarios, especialistas o no, puedan satisfacer su curiosidad sin discriminación alguna. ¿Se trata de una toma de conciencia por parte de los poderes públicos de la necesidad de bienes culturales por parte del ciudadano medio?. ¿O es acaso una operación que, como en otras tantas ocasiones, tiene un marchamo doblemente comercial?. Porque los *telecos* no dejan de ver en Internet un inmenso aparato de difusión en el que se puede rentabilizar incluso la cultura. Y si el entrar en la red tiene sus tarifas, no se debe ignorar la capacidad adquisitiva de cada capa social. Pues una curiosidad estimulada que tras saciar un dato seguirá la búsqueda de otro, deriva en muchos casos en posibles orientaciones hacia el consumo. De ahí que reclamemos también a las televisiones que, aunque no se desprendan del todo de sus tesoros, cedan en condiciones aceptables parte de sus archivos para saciar la normal curiosidad del usuario.



#### V. 4. DE CARÁCTER TECNOLÓGICO

La constante innovación a que están sometidos los productos multimedia —con la inevitable *pugna empresarial* bajo la ley de la oferta y la demanda sobre las novedades que la competencia pueda sacar al mercado—, nos obliga a estar a la expectativa del creciente consumo del usuario.

Estamos asistiendo a la renovación de los laboratorios fotográficos cara a la tecnología digital. Se nos bombardea con la televisión interactiva y estamos viendo cómo a través del televisor convencional, previamente adaptado, entraremos en la red.

Se están desarrollando todas las vías posibles de comunicación —satélite o cable de fibra óptica, banda ancha, móviles, etc.— para el equipamiento de las relaciones comerciales en la Sociedad de la Información.

Aun así, se tardará un tiempo para que las Nuevas Tecnologías se implanten en los hogares, aunque la eclosión del *móvil* continúa y la tercera generación GSM —el estándar inalámbrico europeo— con pantallita incluida ha sido recientemente ‘presentada en sociedad’.

Hace tiempo que está en promoción el televisor como *caja universal*: emisiones convencionales de TV, uso como monitor de ordenador, entrada en la red de Internet, etc. se ofrecen al usuario. Habrá que ver si con tanta oferta, los contenidos, a fuer de ostentar mejor calidad técnica, van a ser también de mejor calidad *estética*

#### V. 5. SOBRE LOS BANCOS DE IMÁGENES Y LA PUBLICIDAD

Ya hemos visto cómo la multinacional The Image Bank destinaba casi en su totalidad sus Bancos de Imágenes para productos publicitarios. La imagen publicitaria comenzó su amplia andadura con lo que hemos clasificado como imagen *fija*. Artistas ilustradores han contribuido a la difusión del contenido literario del libro. Dibujantes imaginativos crearon un estilo publicitario inconfundible. Podríamos pensar que algunas revistas o periódicos eran adquiridos por las espléndidas y sugestivas portadas de sus diseñadores. Más adelante, los fotógrafos-reporteros complementaron las páginas interiores y enseguida los

fotógrafos-artistas compartieron las portadas con los ilustradores. Así es como la biblioteca del Centro de Arte Contemporáneo "Reina Sofía" tiene una de las colecciones más importantes en su Hemeroteca.

Ahora el medio TV es el que gasta más imágenes publicitarias *por segundo*. No está claro cuál ha influido más en esta saturación icónica, si el spot publicitario o el videoclip musical, pues ambos se dan la mano en cuanto a su evolución *estética*. Lo cierto es que ya se ha estudiado la fascinación que sobre los niños de más tierna edad ejercen las vertiginosas imágenes de los anuncios, acompañadas por un machaconeo sonoro incesante. Este *complejo de aceleración*, suponemos, forma parte del vademécum del publicitario televisivo moderno, pues la pasividad del telespectador medio también ha sido estudiada. Los sociólogos de los medios –*comunicólogos*– han llegado a las mismas conclusiones de siempre: la televisión forma parte ya de la familia como un miembro más, pero con un dato nuevo a considerar, que es el *zapping* compulsivo del mando a distancia durante los cortes publicitarios, lo que ha obligado a los anunciantes a desarrollar otros sistemas como patrocinios, marketing directo, 'product's placement', 'la tienda en casa', etc. con los que continuar la captación y conquista del consumidor.

## V. 6. SOBRE LA IMAGEN Y LA CULTURA

Se han celebrado en Málaga el pasado año de 1999, los Cursos de Invierno, organizados por la Fundación General de la Universidad de la capital andaluza, y en las jornadas de *La "Socialización Cultural a través de la Televisión: ventajas e inconvenientes"* tuvimos la oportunidad de contar con la actual Ministra de Educación, Cultura y Deportes, Pilar del Castillo –entonces directora del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS)–, que como ponente mostró su preocupación porque este poderoso medio no esté utilizado convenientemente al servicio de la Cultura. Destacó la urgente necesidad de solventar la extremada carencia de productos que favorezcan el desarrollo cultural frente a la excesiva valorización de la mediocridad. Gracias a la gran oferta con la que contamos, hoy día, es posible seguir los acontecimientos deportivos y abundantes programas de entretenimiento, donde también son necesarios otros contenidos que eleven la cultura de las generaciones venideras.

Pocas veces se ha planteado un tema parecido, pues la expresión 'socialización' muestra intenciones más elevadas que las habituales.

Cabe destacar la gran labor que está llevando la Unión Europea promocionando y subvencionando la Cooperación Cultural de los Estados que la configuran, revalorizando las peculiares diferencias, no sólo de los Estados miembros sino también de sus respectivas regiones.

La creación de Bancos de Imágenes, con una dimensión cultural, es fundamental para contar con una materia prima con la que proyectar infinitos desarrollos culturales.

El problema radica en qué es lo que entendemos por *cultura*, término muy degradado, por ser un hecho cotidiano y vivo.

En nuestro país, contamos con un patrimonio cultural inmenso. La herencia que hemos recibido no sólo es una herencia de arte estático y genial literatura impresa, es más todavía que eso. Es el idioma, hablado y cantado, es todo lo que a nivel étnico y antropológico hombre y nervio de raza han creado, la música, el baile, los juegos, los oficios, los refranes, la filosofía de lo rural trasladada al vestido y la arquitectura de las casas, de tantos lugares con sabor *a pueblo*. No se antepone la dialéctica de lo urbano contra lo rural. Hoy los pueblos tienen luz y agua, ¡y televisión! ¡Ay, la televisión, formadora de opinión y deformadora de los hábitos al consumo! Sí, la incitación permanente, obsesiva y acuciante hacia la adquisición del bienestar publicitado por fulgurantes spots. Aunque, si sabemos dominar al monstruo, podremos estimular nuestra curiosidad hacia el perfeccionamiento de nuestras costumbres y tradiciones. Tal es el caso de la gastronomía, con ese infinito inventario de saberes y de sabores de la cocina popular.

El sentido pagano del fetichismo unido al fervor religioso hacia las imágenes de santos y pecadores ha posibilitado el gran museo de arte guardado en las iglesias y catedrales. Artesanos de la piedra, del vidrio, del hierro, los maestros canteros, vidrieros, forjadores, etc. han dejado obras imperecederas. No acabaríamos nunca de considerar el inmenso *banco de cultura* que es España. La actual y la de nuestros mayores.

Hay que realizar la compilación de aquellos Bancos de Imágenes que puedan contribuir a salvaguardar nuestro patrimonio cultural y que

constituyan un rico y excepcional acervo conservado para las próximas generaciones.

Y no podemos terminar, faltaría más, sin dedicar unas líneas a la televisión como vehículo excepcional de difusión cultural y de atesoramiento de imágenes. La producción icónica de una emisora televisiva es diariamente inmensa. Tanto más cuanto más poderosa sea su estructura productiva. Además de las imágenes nuevas, no debemos olvidar las conservadas. Y pensamos que tiene siempre sentido la existencia de una televisión pública, en la que un Departamento de Programas Culturales debería figurar en primera línea. Y no queremos referirnos a la etapa en la que TVE fué monopolio absoluto, pues curiosamente entonces se producían más programas culturales que en la actualidad, si bien es lógico reconocer el dirigismo que padecía. Queremos hablar de sus tesoros, ahora que su deuda alcanza una dimensión alarmante. Consideramos que los Bancos de Imágenes de los archivos de TVE –sin perjuicio de valorar cualquier género o estética–, bien administrados empresarialmente podrían ser uno de los más importantes recursos de esa entidad económicamente en bancarota. Ahí es donde entran los organizadores y planificadores de la Documentación. Y paradójicamente, parece que la batalla de los profesionales de esa especialidad no está teniendo el eco que se merece, ya que sus reivindicaciones –como ya hemos apuntado– no han sido recogidas en el recientemente acordado Convenio Colectivo de 1999. Desconocemos el organigrama actual del Servicio de Comercialización y Ventas del Ente, pues la crisis en RTVE continúa (tres Directores Generales en una legislatura lo evidencian) y no hemos podido acceder a actualizar datos anteriores, pues con relación a todo lo que pueda devengar beneficios se ha impuesto una ‘ley del silencio’.

En las TV privadas la similitud es parecida. Los Bancos de Imágenes están documentados por las emisiones de sus servicios informativos.

#### V. 7. SOBRE LAS PRODUCCIONES “SUBVENCIONADAS”

Estos inmensos Bancos de Imágenes, guardados y custodiados por los organismos audiovisuales que han recibido y continúan recibiendo subvenciones a fondo perdido, ¿son propiedad exclusiva de sus productores o quienes subvencionaron –Estado, Autonomías– tienen algún derecho sobre ellos?.

De ahí que el organismo propuesto en nuestra Conclusión 2ª –INAE, (Depósito Legal de lo Audiovisual en España)– tendría como fin principal el control, la salvaguarda, el archivo y catalogación de los fondos audiovisuales de videogramas y material filmado por las televisiones tanto estatales y autonómicas, como privadas. Por supuesto, se estudiaría una posible cesión de esos fondos para uso cultural sin ánimo de lucro y concesiones de explotación comercial, conforme a porcentajes anuales de subvenciones, gastos e ingresos, con sus ‘beneficios’ correspondientes. Y entrecomillamos los *beneficios*, porque cuando se perciben habría que calcular si, conforme a la subvención recibida lo son realmente o son un mero espejismo administrativo, utilizado como siempre políticamente por los regidores de los organismos públicos. No debemos olvidar que las concesiones de cadenas comerciales de televisión son patrimonio del Gobierno, *detentador* de la administración de frecuencias.

Y volviendo a la utilización de imágenes archivadas, una anécdota más. En el pasado mes de octubre de 1999, en una de esas escaramuzas políticas en las que el PP y el PSOE preparan las elecciones generales del año 2000, se originó una polémica sobre la presunta ‘desaparición’ en TVE de unas imágenes del líder socialista Felipe González, cuando siendo Presidente del Gobierno fué abucheado por los estudiantes de la Universidad Autónoma. E incluso no se encontrarían imágenes asimismo de González y Roldán cuantas veces coincidieran en actos oficiales o reuniones del partido. O las del entonces Ministro del Interior, Belloch condecorando al recién ascendido general Galindo. ¿Puede cualquier ciudadano, insistimos una vez más, a precios razonables y en su legítimo derecho a la información para satisfacer su lógica curiosidad y conocimiento –como quien adquiere un libro o un periódico– hacerse con ellas, sin tener que justificar la condición especial de poseer el ‘carnet de investigador’ y justificar su uso?

#### V.-8. SOBRE INTERNET

El tema de las imágenes en Internet resulta incontrolable. El mundo del arte y del turismo pueden ser modelos como una fuente de información si se siente la necesidad de conocer.

Han surgido, en la inevitable pugna por el poder y el contrapoder en la red, los *hackers*. Estos piratas informáticos tienen claras sus estrategias para:

- Demostrar que son muy buenos y, una vez hecha su exhibición, ofrecerse a las empresas como expertos en seguridad.
- Por simple diversión.
- Por fastidiar, siempre contra el 'orden establecido' y conforme a la teoría de la *transgresión*. Y según el FBI, contra ellos singularmente. Un cierto olor antiamericano, para plantarle y sacarle la lengua al coloso del imperialismo yanqui. David contra Goliat, poniendo a prueba las inteligencias informáticas, frente a frente, en desigual confrontación. De ahí que se estén empleando gran cantidad de recursos y de cerebros USA para acabar con esta molesta plaga, para que no se extienda como una peste difícilmente erradicable.

#### RESUMIENDO:

- 1º. Reivindicamos la creación del Instituto Nacional Audiovisual de España (INAE).
- 2º. La accesibilidad a los Archivos Audiovisuales, tanto públicos como privados.
- 3º. La catalogación urgente y exhaustiva de los Fondos de Imágenes fijas y móviles de todos los organismos pertenecientes a la Administración Pública.
- 4º. La dispensa de las tarifas de Internet a profesionales e investigadores.
- 5º. La presencia ineludible de la Universidad en la elaboración de las múltiples alternativas procedentes de los Bancos de Imágenes.
- 6º. La revisión de las enseñanzas audiovisuales en las escuelas, preparando al profesorado convenientemente.
- 7º. La revisión del Estatuto de la Televisión pública, creando un canal cultural, exclusivamente financiado con presupuestos estatales.

- 8º. Implantación de la red de redes. Creación primero y posteriormente conformar asociaciones de redes regionales, nacionales, supranacionales, internacionales y universales.
- 9º. Crear ambiente hacia un clima que propicie la defensa y potenciación de la CULTURA con mayúsculas, desde las instituciones.
10. Solicitar ayudas económicas a la Unión Europea, ya que se presupuestan anualmente miles de millones para España, en temas puntuales relacionados con la cultura, y “se pierden porque no se piden” dado que la mayoría de los profesionales de la Cultura no las conocen, y la propia Administración no las impulsa suficientemente.
11. Crear sinergias entre lo público y lo privado para llegar “a buen fin” y poder, algún día, tener nuestro Patrimonio Cultural Digitalizado en función de:
  - Permitir el estudio y la Investigación, preservando el original.
  - Ayudar al desarrollo de las técnicas de Conservación y Restauración.
  - Colaborar a la Difusión: “lo que no se conoce, no existe”.

*Responsabilidad de nuestra Facultad de C. C. de la Información:*

- Contar con una Herramienta fundamental para la Realización de productos Culturales al servicio de las Televisiones Universitarias.

SANTIAGO CALATRAVA HA DISEÑADO  
“EL BAÚL DEL AÑO 3.000”

ESTA CAPSULA DEL TIEMPO PRESERVARÁ EN SU INTERIOR  
OBJETOS, IMÁGENES Y SONIDOS REPRESENTATIVOS DEL  
SIGLO XX, Y SE ABRIRÁ EN ENERO DEL AÑO 3.000.

## VI. ANEXO

### ÍNDICE

VI. 1. Profesor Lara	407
VI.1.1-Prólogo	
VI. 2. Enciclopedia Espasa	414
VI.2.1.-Artículo “Imagen”	
VI. 3. Gilles Deleuze	425
VI.3.1.-Glosario	
VI. 4.- Lara-Perea	428
VI.4.1.-Memoria sobre imágenes	
VI. 5. Legislación	442
VI. 6. Fotografía .	444
VI.6.1.-Exposiciones	
VI. 7. Centro Documentación RTVE	455
VI.7.1.-Fichas	455
VI.7.2.-Categoría	458



VI. 8. Almacenamiento	459
VI.8.1. FUINCA:	
VI.8.1.1.-Almacenamiento de la imagen	459
VI.8.1.2.-Evolución del almacenamiento	459
VI.8.2. QUANTEL:	
VI.8.2.1.-Compresión (vídeo)	461
VI.8.2.2.-Compresión	461
VI.8.2.3.-Diccionario	464
VI.8.3. CYBERPAÍS:	
VI.8.3.1.-Periféricos	466
VI.8.4. GLOBAL NEWS:	
VI.8.4.1. Almacenamiento: un activo estratégico	467
VI.8.4.2. Nueva ventana preparada para SAN	468
NOTAS Anexo	469

## VI. 1. Profesor Lara

### VI.1.1. PRÓLOGO

#### “INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA DE LA IMAGEN” (1)

“La enseñanza universitaria ha cambiado de una manera radical en todo el mundo y en los últimos años. No se trata sólo de que la estructura administrativa y docente de esa vieja institución –cuyos orígenes, si queremos verlos así, se remontan a la Edad Media- haya dado varios giros espectaculares, sino que la materia misma de nuestro trabajo, al compás de las tremendas transformaciones de nuestro entorno, es muy distinta, espectacularmente diferente, de la que ocupaba las atenciones de nuestros maestros, y de los maestros de nuestros maestros, hace sólo unos años. A lo mejor habría que cambiar los nombres, incapaces de servir a tan distintos planteamientos, o, si no nos molesta demasiado, sería más juicioso aceptar que las denominaciones eternas – Universidad, Facultades, disciplinas, clases magistrales, seminarios, departamentos, cátedras, etc.– deben admitir los cambios brutales impuestos por la misma fuerza de los hechos, sin lamentarlo más de lo necesario.

Todo, o casi todo, forma parte ahora de la enseñanza universitaria y, por definición, nada debería ser excluído de su ámbito propio, aunque falte todavía demasiado –por desgracia– para que este propósito integrador se cumpla por completo. Hemos adelantado bastante, sin embargo, hasta el extremo de que nuestros centros superiores de enseñanza se parecen, hoy, a la sociedad de la que nacen, y a la que sirven, más de lo que creemos, y, por supuesto, bastante más de lo que nuestros remotos antepasados estimaban. Nuestras universidades, con sus flaquezas auestas, y con las heridas de bastantes combates encima, intentan adaptarse a las necesidades reales de la comunidad general. En lugar de enquistarse, orgullosamente, al margen de ella, procuramos, con mejor o peor fortuna, averiguar lo que debe de hacerse y cómo debemos estudiar para justificar nuestra presencia en este marco universitario. Los compañeros, cuyo trabajo se inscribe en las Facultades antiguas –algunas milenarias– no lo tienen muy difícil: les basta seguir las huellas de la tradición y no quedarse atrás. Estos profesores enseñan e investigan sobre un campo de conocimientos y de

problemas que ya fue trabajado por innumerables personas a veces en una tradición que dura más de mil años. Existe una inmensa sabiduría acumulada por esas generaciones enseñantes, que han sabido ofrecer lo mejor de sí mismos a los que venían detrás, gracias a lo que recibieron de sus antecesores. La experiencia docente y la intuición investigadora en esas Facultades de saberes más que centenarios –Filosofía y Letras, Derecho, Medicina, Ciencias, etc.– nace de esa difícil conjunción de lo ya conocido y de la angustia ante los nuevos problemas, que siempre serán más fáciles de abordar con unos métodos de probada eficacia, acuñados durante siglos. La vida cambia sin cesar, pero esos cambios son previsibles y, desde un ángulo estrictamente científico, controlables mediante la aplicación de métodos certeros. La imaginación o la audacia intelectual serán mayores o menores, pero ahí están las herramientas del espíritu, dispuestas a ser usadas y válidas, así mismo, para comprobar el grado de acierto o de error al que se llegue. El ser humano es limitado, pero los métodos científicos, nacidos, desarrollados y estudiados en la institución universitaria, permiten averiguar hasta donde llegan esos límites.

Pero, ¿y qué pasa con aquellos centros –las Facultades de Ciencias de la Información constituyen un perfecto ejemplo, sin duda– que nacen abruptamente, de pronto, sin antecedentes manifiestos salvo los de unas escuelas profesionales? ¿Es posible encontrar –tras larga búsqueda, por supuesto– alguna legitimación universitaria para estas materias y sistemas pedagógicos integrados en las nuevas Facultades? ¿Será todo el resultado de una turbia conspiración que ha llevado a unos huéspedes indeseados a ese *alma mater*, incapaz de resistirse, como antes, manteniéndose incontaminada, ajena a tolerancias peligrosas y a purezas discutibles?

Tales interrogantes están ahí, no nos engañemos y, si algunas veces no se repiten demasiado, no será porque muchos no lo piensen, sino porque se cansen de decirlo. Los recién llegados encontramos, con bastante frecuencia, el recelo de los que están instalados en la casa desde siempre, casi desde que empezó la eternidad. Pero la antigüedad de las instituciones no es suficiente garantía para la calidad de los resultados y ninguna, en absoluto, para la valía de los que formamos parte de los claustros. Que nuestros centros se remonten a varios siglos o hayan nacido ayer mismo, no cambia las cosas. Todos, antiguos y novísimos, estamos obligados a estar al día, a preguntarnos sin cesar por los fundamentos de nuestro trabajo y a criticar nuestras propias

aportaciones. La tradición es un maravilloso fundamento para seguir adelante, pero no representa ninguna panacea contra la estupidez humana. Los profesores que no seamos capaces de usar bien nuestra imaginación, con tradición o sin ella, nos equivocamos. Arrancar de una línea segura es cómodo y tranquilizante, pero también representa una cierta excitación adentrarse por territorio virgen e intentar saber cómo es. Tan importante puede ser la conquista como la exploración, el trabajo de asentamiento como la tarea de los que desbrozan los caminos, y, como decía el “Guerra” –cuando le dijeron, aproximadamente, lo que era ser filósofo– “hay gente pá tó”. Bueno, pues esa gente válida para cualquier cosa, o para ninguna, está aquí, trabajando, en silencio, pensando y corrigiendo su pensamiento, delimitando fronteras y estableciendo demarcaciones. Nosotros, aquí, en las Facultades de Ciencias de la Información –especialmente en su rama de Imagen– estamos poniéndole puertas al campo, conscientes de que, mañana y pasado mañana, habrá que replantearse muchas cosas y serán otros tiempos, pero que la tarea de hoy es ésta y no otra. Es una labor necesaria, sin duda, y también ingrata, porque todo trabajo fundacional lo es. Detrás de nosotros hay mucha gente venida de todas partes, faltaría más, pero no existe tradición universitaria regular. El mundo de la Imagen está ahí, con su tremendo poder de sugestión y su indudable influencia social, sus incógnitas y problemas, que exigen una pronta solución, siquiera sea ilusoria. Las imágenes no son de hoy, sino que vienen de un pasado muy remoto y su mágica influencia no ha hecho más que crecer, a veces de forma espectacular y, en ocasiones, muy humildemente, en los últimos siglos. Algunos han querido clasificar a nuestra época con el ambicioso rótulo de “era de la imagen”. Quizá no sea suficiente, y otras realidades –la energía atómica, los computadores, las máquinas de matar, etc.– sean tanto o más significativas, pero esas imágenes que vemos por doquier, en los carteles de las paredes, con las fotografías que hacemos o en las que vemos reproducidas, en las pantallas de televisión o en las salas de cine, marcan uno de los hechos esenciales de nuestro tiempo. Hay una línea común que va desde los garabatos prehistóricos –esas conmovedoras huellas de la presencia humana, fijadas cien mil años atrás en una pared gracias a un poco de grasa asociada al carbón de la cueva– hasta la última maravilla tecnológica. El hombre no ha ignorado el poder mágico de la comunicación icónica, pero sólo ahora es consciente de su inmenso poder, casi sin límites, para fijar los anhelos de la humanidad y exorcizar, ¿por qué no?, a nuestros fantasmas. Entretenimiento y evocación o información y almacén de ideas y sugerencias, esas

imágenes, hechas por y para los hombres, nos interpelan con su nueva realidad. Nunca como en nuestros días ha habido tantas y tan maravillosas; ningún tiempo pasado ha sido capaz de reunir tantas creaciones icónicas como el nuestro. Los cambios, a menudo espectaculares, en los soportes e instrumentos no han alterado casi nada, la razón de ser última de estas curiosas realidades que llegan al entendimiento a través de los ojos, que desafían al lenguaje verbal y constituyen una vieja forma de sabiduría.

Preguntarse aquí, ahora, qué son las imágenes, cómo se hacen y para qué sirven continúa siendo una tarea necesaria, con un eco social evidente, al menos para nosotros. Las imágenes nos revelan cómo somos y constituyen el mejor signo de nuestra identidad profunda. De esta forma, estudiarlas y analizarlas, familiarizarnos con ellas y escrutarlas sin cesar es una buena práctica de inmediata rentabilidad. Existe una facultad icónica en el hombre, esto es evidente, una cierta predisposición a usar el ojo más que la mano —el contacto visual puede ser inofensivo; la mano despidе fuego al tocar las cosas y las personas— de manera que estas raíces antropológicas de la imagen marcan su concepción, desarrollo y alcance, en estrecha relación con las posibilidades de la imaginación humana.

Las imágenes, la Imagen con mayúscula, tienen su historia, que es la de la transformación de las ideas icónicas, la constante aparición de nuevos soportes y sistemas de grabación y reproducción. Dichas técnicas se amplían e intensifican gracias a un despliegue tecnológico cada día más increíble, abundante y rico en vertientes muy distintas. El mundo de la Imagen es complejo y dilatado, se abre en esos núcleos industriales de gran solidez que son los medios —el cine, la fotografía, la televisión, el disco, la radio, el video, etc.— en su dimensión sonora y visual, pero tampoco es ajeno a los sectores más tradicionales de la pintura, el dibujo y el grabado. Desde la imagen hecha con las manos, con procedimientos técnicos aparentemente muy simples, con el agua, el huevo o el aceite para disolver los pigmentos, o sólo con el carbón o algún color orgánico o mineral, se llega a la tremenda dificultad de la imagen fotoquímica, magnética o electrónica, aunque en todas y cada una haya líneas, tonos, formas y colores para intentar reconstruir la riqueza visual y sonora del universo. Hace muchos siglos que el Arte, gran enunciado general, ha estudiado una clase de imágenes, y todavía sigue haciéndolo y provocando la aparición de nuevos ejemplares icónicos, aunque también la Psicología nos ha permitido conocer los

procesos de la percepción icónica y la Sociología nos ha prestado sus métodos para evaluar el impacto social de las imágenes. Necesitamos la ayuda inapreciable de la Economía para saber determinar el valor de la circulación de las creaciones visuales, su costo y sus potencialidades comerciales. Las imágenes son caras y exigen una gran inversión energética para existir, y también influyen en la vida de los hombres, se prestan a amenazar la intimidad y a interferir con las vidas ajenas; pueden llegar a ser un arma peligrosa o a servir de ayuda inestimable, con los límites fijados por el Derecho y la Teoría Política... Ninguna de las ciencias tradicionales, en mayor o menor medida es ajena a la realidad concreta o genérica de las imágenes. Precisamente por esto, aunque nuestra Facultad sea nueva, no son radicalmente nuevos los métodos que hemos ido aprendiendo en otros dominios del saber para ir aplicándolos, pacientemente, al nuestro.

Existe, desde luego, un campo propio, específico, la Teoría de la Imagen, que es la materia troncal de nuestra rama, la reflexión más amplia y rigurosa sobre los límites de este concepto central, sobre sus posibilidades todavía inéditas. Y es preciso reconocer que una cosa son las propuestas abstractas y otras, muy distintas, los trabajos concretos. En esta disciplina nueva –no tanto, ya hay unos ocho años de experiencia directa– existen varias direcciones de investigación y una práctica docente que las avala. Como dice en este texto que tiene en sus manos el profesor Villafañe, podríamos hablar de una Teoría de la Imagen estricta, que se ocuparía de los elementos centrales de toda imagen, junto a una Teoría de los procesos de comunicación visual –de los que siempre resulta una imagen o muchas– inmersos en un ambiente complejo que determina el sentido, la forma y el uso de unas u otras realizaciones visuales y sonoras. Entre el punto de vista más rígido o el más amplio, yo elegiría este último, pero siempre reconociendo el papel director de un análisis centrado en los factores más hondos, comunes a todo menaje icónico.

Resulta muy difícil determinar el futuro que nos aguarda. Es muy posible que la tarea universitaria en la que estamos empeñados acabe dando unos frutos inmediatos, directamente aplicables al universo de la creación por imágenes y sonidos. *Es posible, quizá, que ese vínculo entre profesión y teoría no sea tan fácil de cubrir* (2). Probablemente existan resistencias desconocidas y desconfianzas que deban ser acalladas, antes de lograr una aceptación unánime. No es fácil descubrir adecuadamente –los obstáculos no faltan, desde luego– los problemas

que afectan a la generalidad de las imágenes y los que gravitan, de una forma especial, sobre algunos de sus principales medios. Soportes, instrumentos, acciones, técnicas, sistemas y formas están ahí, y exigen ser descritos, analizados, comprendidos e interpretados. El mundo de la imagen informática está a punto de abrirse a una radical riqueza y transformación, sin olvidar lo que dará de sí la imagen magnética de definición elevada, incluyendo, además, las continuas posibilidades de traducción de un soporte a otro. Instantaneidad, resistencia, eficacia, riqueza icónica son algunos de los retos del mañana. Las iconotecas numéricas permitirán una facilidad de acceso, lo permiten ya, de una inimaginable facilidad e inmediatez. Estas y otras cuestiones entran, desde luego, en nuestro campo y exigen una respuesta inmediata, desde la universidad y para la sociedad, siempre.

Sí, es posible que la Universidad deba tolerar e incluso exigir nuevas transformaciones. En ellas entrarán inequívocamente estas realidades universales que no sólo no están agotadas, sino que empiezan a demostrarnos sus posibilidades inéditas. Nadie puede atreverse a profetizar lo que va a llegar, pero estoy seguro de que, sea lo que sea, necesitará profesores e investigadores responsables, que sean capaces de reaccionar frente a este desafío intelectual y científico. No somos distintos de nuestros compañeros universitarios, como he dicho y, por eso, queremos traer a nuestro campo, como ellos, la honestidad, el rigor y la exigencia. Y, para esta aventura, necesitamos personas disciplinadas, con ilusión y esperanza, que sepan estudiar con entusiasmo, hondura y dedicación, con la audacia del pionero y la tranquilidad del que se asienta sin prisas, dándole tiempo al tiempo. El profesor Justo Villafañe es, sin la menor duda, —soy un testigo de excepción— uno de estos profesionales y el libro que vas a leer, lector amigo, es una buena prueba de ello; un libro hecho con amor y paciencia, doy fe, con dedicación y miles de horas invertidas. Su filiación intelectual es muy clara; no se inventa nada, sino que prosigue las lecciones de los grandes maestros del pensamiento que han reflexionado con seriedad sobre la imagen en nuestros días. De ahí proceden sus cartas de nobleza y en esa solidez reside su mayor interés. No somos los primeros que hemos pensado lo que son las imágenes y para qué sirven, pero sí somos los iniciadores de una dirección universitaria sobre la Imagen en España. Los antecedentes son valiosos e interesantes, pero nunca se había intentado fijar una meta definida y, aunque no estemos demasiado seguros de haber llegado, al menos sí lo estamos de haber empezado a andar y de haber señalado algunas

direcciones, con el mejor espíritu e intención, abiertos a toda oferta que merezca la pena, sin exclusiones.

Y en esta tarea, en la que Justo Villafaña ha desempeñado y desempeña una función fundamental –hay que decirlo con justicia–, no podemos olvidar a nuestros amigos y compañeros, que, unas veces a favor y otras en contra de su línea –están en su derecho, claro está– trabajan codo a codo con nosotros. Hay que nombrar, además a sus alumnos, que nos permiten y le permiten contrastar las ideas, día a día, única forma de averiguar si resistirán la dureza de la práctica docente o se vendrán abajo, inoperantes.

En esas estamos. Este libro es un ensayo general, con todo puesto, que se abre (indefenso, como toda publicación) al juicio de lector, síntesis de experiencias universitarias que constituyen, acaso, su servidumbre y su grandeza, pero con una voluntad de servicio social, para todos, en el que reside –a mi juicio– su máxima grandeza.”

ANTONIO LARA

Catedrático numerario de Teoría de la Imagen  
en la Universidad Complutense.



## VI. 2. Enciclopedia ESPASA (3)

## VI.2.1. ARTÍCULO “IMAGEN”

Repetimos la definición incluida en el I. 3.3., reproduciendo a continuación el resto del artículo.

“IMAGEN. Francés e inglés: Image.- Italiano: Immagine.- Alemán: Bild, Bildniss. Portugués: Imagem.- Catalán: Imatge. (Etimología: De latín, *imago*, *imaginis*, imagen). Femenino.

Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa. □ Estatua, efigie o pintura de Jesucristo, de la Santísima Virgen o de un santo. □ *Fís.* Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz. □ *Ret.* Representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje. □ Representación de un objeto en la mente. □ DERECHO DE IMÁGENES. *Hist.* Privilegio concedido a los ciudadanos romanos que habían ejercido altas magistraturas, el cual consistía en hacerse sacar el retrato o el busto, que, conservados con esmero por sus descendientes, eran llevados en los funerales y triunfos de los individuos de la familia. QUEDAR PARA VESTIR IMÁGENES. fr. fig. y fam. que se dice de las mujeres cuando llegan a cierta edad y no se han casado. □ SER UNA IMAGEN. fr. fig. y fam. Dícese de la persona de especial hermosura.

>IMAGEN. *Arqueol.* En la Edad Media se daba el nombre de imágenes a todas las figuras ya esculturas, ya pintadas. Aparte de las imágenes de gran tamaño que servían de ornato en iglesias y palacios, había otras de menores dimensiones que más bien hacían oficio de muebles, y éstas se hallaban, por regla general encerradas en armarios cuyas puertas eran también pintadas y esculpidas. En los dormitorios había comúnmente una imagen de la Virgen, otra de Jesucristo y otra del santo patrono del que allí dormía. En los siglos XII y XIII se tuvieron en gran aprecio las imágenes “a charnela”, o sea estatuillas que se abrían por la mitad y dejaban ver en su interior ya reliquias, ya escenas de relieve. En la Edad Media tuvieron también mucho empleo las imágenes de cera; a menudo se las vestía como si fuesen personas vivientes.

>IMAGEN. *Fís.* >*Imagen real.* La producida por un sistema óptico cuando los rayos luminosos salen convergentes. Las imágenes reales pueden ser recogidas en una pantalla. V. ÓPTICA (4)

>*Imagen virtual.* La producida por un sistema óptico cuando los rayos luminosos salen divergentes. La imagen virtual está formada por la intersecciones de las prolongaciones de los rayos emergentes. Las imágenes virtuales no pueden recogerse en pantallas. V. ÓPTICA.

*Imágenes eléctricas.* V. ELECTRICIDAD (t. XIX, página 546).

>IMAGEN. *Fisiol.* Representación más o menos semejante de un objeto real. □ Representación psíquica de un objeto o sensación. □ Reunión, después de reflejados o refractados, de los haces luminosos emanados de un cuerpo.

*Imagen accidental.* V. *Imagen consecutiva.*

*Imagen acústica o auditiva.* Concepto correspondiente a un sonido.

*Imagen compuesta o genérica.* Representación sensible concreta, cuyos elementos tienen la suficiente indeterminación para que pueda convenir a toda una clase de objetos. Se la llama así por su analogía con las fotografías compuestas ideadas por Galton.

*Imagen consecutiva.* Impresión retinal que continúa después que la luz o imagen propia ha desaparecido.

*Imagen de Purkinje-Sanson.* Imágenes que se observan en la exploración del ojo en el caso de transparencia del cristalino, en número de tres: una correspondiente a la cara anterior de la córnea, otra a la cara anterior del cristalino, y la tercera, invertida, correspondiente a la cara posterior cóncava del cristalino, que no se percibe cuando este órgano es opaco.

*Imagen directa o derecha.* Imagen producida por rayos luminosos, reflejados o refractados, antes de llegar a su foco.

*Imagen entóptica.* Sensación visual producida por una excitación de la retina determinada por cualquier estímulo distinto de la vibración luminosa (presión, acción de sustancias químicas, alteración de los tejidos).

*Imagen falsa.* La formada en el ojo desviado en el estrabismo.

*Imagen heterónima.* Imagen de un objeto cuando el ojo está enfocado para un punto más remoto que el objeto.

*Imagen hipnagógica.* Imágenes alucinatorias e ilusorias que constituyen el sueño.

*Imagen homónima.* Imagen de un objeto cuando el ojo está enfocado para un punto más próximo que el objeto.

*Imagen incidental.* V. *Imagen consecutiva.*

*Imagen invertida.* V. *Imagen real.*

*Imagen mental.* Concepto correspondiente a un objeto apreciado por los sentidos.

*Imagen óptica.* La formada por la reflexión o refracción de los rayos luminosos.

*Imagen póstuma.* Imagen producida por un objeto en movimiento, cuya velocidad es tal que antes que se haya agotado la excitación producida por una posición local del objeto, surge la excitación de la posición próxima del mismo.

*Imagen real.* Imagen invertida que se produce en el foco real de una lente o espejo cóncavo, tanto mayor cuanto más apartada del foco.

*Imagen retinal o retiniana.* Imagen de un objeto formada en la retina.

*Imagen sensorial.* Imagen mental por medio de los sentidos.

*Imagen táctil.* Imagen sensorial correspondiente a un objeto percibido por el sentido del tacto.

*Imagen virtual.* V. *Imagen indirecta.*

*Imagen visual.* Concepto mental correspondiente a un objeto visto.

>IMAGEN. *Hist. Ant.* Entre los romanos se denominaba *jus imaginis* (derecho de imagen) al privilegio que gozaban algunos nobles de guardar en el *atrium* y exponer, en ciertas ceremonias. Los retratos de aquellos de sus antecesores que habían ejercido magistraturas curules. En un principio eran los patricios los únicos que tenían este derecho; pero cuando las magistraturas curules fueron accesibles a la plebe, se formó una nobleza plebeya que gozó del *jus imaginis*. Las imágenes eran a veces estatuas, a veces bustos de mármol o de bronce y a menudo de cera pintada ejecutadas mediante un moldeado directo sobre el rostro del difunto.

>IMAGEN. *Hist de las rel.* Desde que el instinto de lo maravilloso hizo que el hombre admitiese la existencia de seres sobrenaturales, experimentó éste la necesidad de representar por medio de figuras sensibles estos seres, y les dio el aspecto, los gestos y la fisonomía propios de los seres humanos que tenía presentes. Luego, dando un paso más, se acostumbró a identificar a estos seres divinos que había concebido con las imágenes que él había construido. De aquí nació el

culto de las imágenes o ídolos. Esta tendencia a tomar la imagen de Dios por la divinidad misma fue característica de todos los pueblos de origen semítico, y así los legisladores de los judíos y los musulmanes reaccionaron enérgicamente contra los instintos idólatras de estos pueblos. Entre los griegos, pueblo delicado por excelencia, el culto de las imágenes no revistió la forma positiva y grosera que entre los semitas; los griegos no creían, en el fondo, en la naturaleza divina de una estatua de Diana o de Zeus, sino que atribuían a la imágenes de los dioses virtudes maravillosas. La famosa estatua de la Diana de Táurida tenía un origen maravilloso, y muchas localidades se gloriaban de poseerla; los sacerdotes probaban que poseían la verdadera Diana de Táurida, caminando sobre ascuas y haciendo otras demostraciones análogas; la estatua de Palas, a la que los griegos llamaban *Palladion*, decían que había caído directamente del cielo.

>IMAGEN. *Lit.* Como decía Gómez Hermosilla, <quizá no hay en literatura una palabra de más continuo uso que la imagen, pero quizá tampoco hay otra cosa de más vaga significación y tan mal definida>.

Se ha confundido la imagen con los epítetos y con las metáforas. La imagen no es siempre una metáfora, pero la metáfora es una imagen resultante de una comparación sobrentendida. Otros han entendido que la imagen era una expresión enérgica, pero sólo se ha acercado a la verdad Gibert al decir que se entiende por imagen una expresión que puede dar a un pintor asunto para una pintura. Más concisamente podríamos decir que es una manera de hacer un objeto más sensible. Cuando Bossuet dijo que los *hombres iban hundiéndose en la iniquidad*, no hizo sólo una comparación, sino que dijo de un modo más sensible que los hombres se iban haciendo cada día más malvados, y pintó la iniquidad como un abismo, por cuya pendiente va cayendo el hombre.

La imagen es, por tanto, una expresión compuesta sólo de palabras que signifiquen objetos visibles, pues éstos son los únicos que se pueden pintar. Si el objeto u objetos son materiales, las palabras que constituyan la imagen podrán ser tomadas en sentido natural y propio, y en esto se ve la diferencia que separa la imagen de la metáfora. Si en la expresión entran palabras que signifiquen ideas abstractas es preciso, para que haya imagen, que aquéllas puedan ser hechas visibles.

Las imágenes introducidas con oportunidad contribuyen admirablemente a dar energía a las expresiones, pero es preciso tener cuidado de no abusar de ellas, para no adornar con exceso, transformándolo en grotesco y hasta incoherente. Hay que huir de las imágenes forzadas afectadas, y de las excesivamente largas, porque a veces confunde al lector, impidiéndole que vea con claridad el objeto que quiere pintar. Las imágenes, ha dicho un autor, deben ser como las estrellas fugaces en una noche de Agosto: numerosas, brillantes y rápidas. La magia de un estilo está en las imágenes, pero la poesía vive de ellas, casi no se la concibe desprovista de este adorno, lo cual no quiere decir que no haya grandes poetas que han hecho poco uso de ellas. Así dijo Moratín:

Encontrar en iglesias protestantes  
Y en mis versos, imágenes, es raro.

>IMAGEN. *Mat.* Imagen de una curva. Supongamos una superficie  $S$  y una esfera fija, sobre  $S$  consideremos un punto  $P$  y por el centro de la esfera tracemos un radio paralelo a la normal a  $S$  en el punto  $P$  y del mismo sentido; o sea  $O$  el extremo de este radio; si  $P$  se mueve sobre  $S$  describiendo una curva, la línea descrita por  $O$  es su imagen.

>IMAGEN. *Mús.* Sinónimo de idea musical. V. MOTIVO y TEMA.

>IMAGEN. *Pedag.* Las imágenes de cosas desempeñan un importante papel en la enseñanza de la niñez, primeramente por el deleite que causan y luego porque en ausencia de las cosas mismas, las imágenes fijan con precisión en la memoria, la noción de los objetos; además, si están bien escogidas y concebidas con gusto artístico, son un instrumento de educación estética y de iniciación en el sentimiento de la belleza. Según esto, la gráfica escolar se desarrolla cada día más en las paredes de los locales de enseñanza, en los libros clásicos y hasta en las cubiertas de los cartapacios y cuadernos, desde que Comenius, en el siglo XVII, empleó por primera vez este recurso en su obra *Orbis pictus*, habiendo ejecutado en sus páginas grabados groseros que ponían ante los ojos del niño los objetos cuyos nombres le enseñaba el texto.

En Francia, en 1881, el negociado de Instrucción Pública nombró una Comisión encargada de la <decoración de las escuelas y de la *imagería* escolar>.

>IMAGEN. *Psicol.* Aunque todo conocimiento es en cierta manera una imagen mental de un objeto, el nombre *imagen* resérvase comúnmente en psicología moderna para significar aquella clase de conocimiento que ni es una idea o acto de la inteligencia propiamente tal, ni es tampoco una percepción o sea el conocimiento de un objeto material en presencia de un excitante o estímulo externo.

El lector de este artículo, si al buscarle ojeando este tomo, se ha fijado en alguna de sus variadas láminas o ilustraciones, podrá sin dificultad representársela de nuevo, aun cuando no la tenga a la vista por estar actualmente leyendo estas líneas. El conocimiento, pues, que actualmente tiene de aquella lámina, en ausencia del excitante que dio lugar a su visión, es, propiamente hablando, una imagen, o sea un acto de la imaginación, que en este caso llámase simplemente reproductiva.

Las imágenes llámense también representaciones y estados secundarios, para distinguirlas de las sensaciones (V. SENSACIÓN), que son llamadas a veces presentaciones y estados primarios. Cuando la imagen no se limita a reproducir la sensación fielmente, sino que junta en sí de variadas maneras las sensaciones distintas anteriores, formando la representación de un objeto compuesto de elementos anteriormente sentidos, diversamente combinados y de un modo distinto de cómo fueron adquiridos; la imagen llámase propiamente *fantasma o fantasía* (V.), y en este caso la imaginación que la produce llámase también fantasía o imaginación creatriz. V. IMAGINACIÓN Las imágenes están íntimamente relacionadas con el pensamiento o la idea, con la percepción y con la sensación; tienen, además, su vida propia, maneras distintas de ser que caracterizan a los diferentes individuos y efectos motores en el organismo que son de gran importancia para la vida del hombre. De estos diversos puntos de vista, la distinción entre imágenes y pensamientos, se expuso ya en el artículo PENSAMIENTO de esta ENCICLOPEDIA; la intervención de las imágenes en calidad de implicadas en la percepción, como elementos constitutivos de la misma, se explicó también en el artículo PERCEPCIÓN; y remitiéndonos, por lo que respecta a las varias clases de imágenes al artículo TIPOS IMAGINATIVOS, bastará aquí indicar los que se refiere: I, a la

relación entre imágenes y sensaciones; II, los aspectos principales de la vida de las imágenes, y III, los efectos motores específicos de las mismas.

## I. RELACIÓN ENTRE LAS IMÁGENES Y LAS SENSACIONES

Dos son las cuestiones comprendidas con este título: 1ª ¿Los objetos representados por las imágenes son exactamente los mismos que los de las sensaciones? 2ª ¿Cuáles son los criterios de los que prácticamente nos servimos para distinguir las imágenes de las sensaciones?

1ª *Las imágenes y las sensaciones desde el punto de vista representativo.* Las imágenes y las sensaciones que desde el punto de vista entitativo son, a no dudarlo, fenómenos distintos, localizados en diferentes partes del sistema nervioso; desde el punto de vista del objeto que representan, puede decirse que no difieren entre sí. Esta es, en efecto, la conclusión a que llevan los estudios experimentales sobre esta materia, ya que se demuestra evidentemente que todos los objetos representados por la imaginación fueron presentados, por lo menos en cuanto a sus elementos, por las diversas sensaciones; y que todos los objetos de cualquier sensación pueden ser representados por la imagen en ausencia del excitante, no solamente en cuanto a la modalidad o cualidad del objeto, sino también en cuanto a la viveza, intensidad y demás maneras de ser de la sensación. Esta conclusión, que fué admitida ya por Aristóteles y por los Escolásticos (Cfr. Santo Tomás, Q.III, *De malo*, Art. III, Res.a la Obj. 9ª) puede verse justificada con numerosos hechos experimentales en la *Psicología experimental* de La Vaissière-Palmés, núm. 28.

2ª *Criterios de distinción entre las imágenes y las sensaciones.*

Varios son los indicados por distintos autores. El de la menor intensidad fue indicado por Hume, por Spencer, por Binet...; y es realmente el que indicaría uno a primera vista, si no atendiese a los hechos. La imagen se distinguiría de la sensación por presentarse siempre en un grado menor de intensidad que ésta. Aunque muchas veces nos servimos de este criterio, sin embargo, no es universal; puesto que se dan sensaciones más tenues que las imágenes; e

imágenes tan intensas como la sensación más fuerte. Nada explica la opinión que recurre a cierto carácter de realidad que presentarían las sensaciones y no las imágenes: pues precisamente se trata de explicar esta impresión de realidad. Tampoco es siempre aplicable el criterio de la mayor o menor complejidad propuesto por Janet, según el cual la imagen presentaría siempre menor número de pormenores que la sensación; porque este criterio no serviría para las representaciones simples, por ejemplo, la nota dada por un diapasón, fuera de que se dan sensaciones simples e imágenes muy complejas. El verdadero criterio que sirve para todos los casos parece ser que la imagen no se compagina con el estado que debe tener la realidad presente de conformidad con la experiencia pasada. En efecto: *a)* los objetos imaginados son percibidos sin el auxilio de los órganos periféricos; así un sol imaginado no ilumina ni calienta; *b)* la representación carece de aquella estabilidad y fijeza que caracteriza el estado primario; *c)* los elementos representados son menos intensos y menos complejos que los del objeto al cual los referimos en virtud de nuestra experiencia pasada; *d)* las sensaciones musculares, táctiles y cenestésicas que acompañan el estado primario, faltan en mayor o menor escala en el estado secundario, como lo confirmaron algunos experimentos de Cheves West Perky; *e)* los objetos percibidos, a causa de nuestros movimientos, son modificados conforme a leyes conocidas más o menos por nuestra experiencia, mientras que los objetos imaginados no guardan estas leyes; *f)* finalmente, las imágenes, por manera contraria que las sensaciones, no son las mismas para todos los individuos puestos en las mismas condiciones. Todos estos caracteres permiten al adulto distinguir prácticamente en la vida ordinaria la imagen de la sensación, los cuales por esta razón pueden llamarse *reductores de la imagen*, usando una metáfora tomada de la Química. Pues, así como en esta ciencia se llaman cuerpos reductores los que sirven para separar el oxígeno de los otros elementos con los cuales está combinado; así también en Psicología todas aquellas impresiones o fenómenos psíquicos que, al ser comparados con la imagen, que de sí está como *oxidada de realidad*, sirven para quitarle este aspecto de objetividad con que se presenta a la conciencia, pueden con razón llamarse *reductores de la imagen*. Contra lo que, con poca consideración, ha escrito recientemente un autor contemporáneo, esta doctrina era también en lo esencial conocida y aceptada por Aristóteles y los Escolásticos (Cfr. La Vaissière-Palmés: *Psicología experimental*, núm. 29).



## II. LA VIDA DE LAS IMÁGENES

Las fases de la vida de las imágenes, o sea de la evolución por que pasa una imagen, desde que quedó fijada por la sensación correspondiente hasta su mayor grado de organización, pueden resumirse en las siguientes: 1ª fijación y conservación; 2ª reviviscencia; 3ª reconocimiento, y 4ª localización en el tiempo. Estas fases forman el proceso de la memoria sensitiva; y las principales cuestiones y teorías acerca de ellas pueden verse indicadas en el artículo MEMORIA de esta ENCICLOPEDIA.

## III. MOTORICIDAD DE LAS IMÁGENES

Es ya muy conocido el poder motor de las imágenes, y se admite generalmente que toda imagen tiende a su realización en movimientos. Si las acciones exteriores no siempre revelan todas las imágenes que aparecen a la conciencia, es porque otras imágenes antagonistas vienen a neutralizar el efecto de las que no aparecen exteriormente. No es preciso que las imágenes motoras sean siempre conscientes, y gran parte de nuestros movimientos habituales corresponden a imágenes que escapan por completo a nuestra conciencia personal, siendo solamente subconscientes. La motoricidad específica de las imágenes, por lo demás, no parece sino un caso particular de la fuerza motriz que tiene todo fenómeno psíquico sensitivo. El poder de la sugestión fúndase en gran parte en esta motoricidad de los fenómenos sensitivos. V. SUGESTIÓN en esta ENCICLOPEDIA.

>IMAGEN COMPUESTA. *Psicol.* Es la imagen resultante de la combinación o fusión de dos o más imágenes simples. Desde el punto de vista psicológico, las imágenes llámense simples o compuestas, según que su contenido objetivo ofrezca una sola cualidad de las que pueden percibirse por los sentidos (por ejemplo, un color, un sonido, que psicológicamente deben considerarse como simples); o bien dos o varias cualidades distintas. Tanto las imágenes memorativas o sea propias de la imaginación reproductiva (V.), como las de la fantasía (V.), o imaginación creatriz (V.), suelen ser además imágenes compuestas. Imágenes compuestas son también las llamadas *imágenes*

*genéricas*, o sea las imágenes que resultarían de la fusión de muchas imágenes de objetos semejantes, como podría llamarse una fotografía compuesta la que se obtuviese impresionando una misma placa con las líneas del rostro de los varios individuos parecidos de una familia, o de los varios retratos de una misma persona. No son pocos los autores que pretenden explicar la naturaleza del concepto o idea universal, que es el acto de pensamiento más simple, recurriendo a estas imágenes genéricas o compuestas: única solución a la que pueden recurrir los que, ignorando las profundas teorías ideogénicas de los antiguos, no aciertan a salir de los dogmas apriorísticos y experimentalmente mal fundados del sensismo. V. los artículos PENSAMIENTO y SENSISMO de esta ENCICLOPEDIA.

>IMAGEN CONSECUTIVA. *Psicol.* La expresión *imagen consecutiva*, que, en alemán recibe los nombres de *nachempfindung* y de *nachbild*, y en inglés los de *after-image* y *after-sensation*, puede tener dos significados: 1º se aplica a la persistencia de una sensación cuando ha cesado ya el excitante, haya o no entre los dos estados una laguna de tiempo apreciable; y 2º especialmente se dice de ciertas imágenes consecutivas de la vista, que presentan el carácter de un negativo (las partes blancas son sustituidas por negras, y los colores por sus complementarios). En este caso el fenómeno viene a reducirse al del *contraste sucesivo*. El contraste sucesivo consiste en las inmutaciones que se observan en la visión de un color por efecto de haberse estado mirando anteriormente un color de un modo fijo por algún tiempo. Como quiera que la inmutación fisiológica que se produce en la retina por la acción de una luz cualquiera persiste por algún tiempo, y, consiguientemente a ella persiste también la sensación, es natural que la visión actual de un objeto coloreado sea modificada por la que inmediatamente le precedió, si su color era distinto. Un estudio experimental de este hecho, que escapa muchas veces a la experiencia ordinaria, puede verse en Gruender, *Curso de introducción teóricopráctica a la Psicología experimental* (Subirana, Barcelona).

>IMÁGENES EIDÉTICAS. *Psicol.* Nombre impuesto por E. R. Jaensch, profesor de psicología en la Universidad de Magburgo, a una cierta clase de imágenes visuales subjetivas, que en claridad, riqueza de detalles e índole y propiedades intuitivas, nada o muy poco difieren de las sensaciones externas, y que se han comprobado en Alemania en

gran número de jóvenes normales en estado de vigilia y en momentos de perfecta normalidad psíquica.

El padre Antonio Encinas, S.J., profesor de psicología en la Universidad de Comillas, repitió los experimentos en 1924 y pudo cerciorarse de que el eidetismo se da también en la juventud española; pues llegó a comprobar en sus alumnos casi todas las propiedades de las imágenes eidéticas.

Las principales propiedades de estas imágenes, que por falta de espacio no haremos más que mencionar, son su riqueza de pormenores, su intensidad, su colorido, su plasticidad, su duración, su carácter intuitivo, el influjo que en ellas tienen el sentimiento y la imaginación y el que ellas ejercen en la percepción y principalmente en la macropsia o engrandecimiento del objeto percibido.

La diferencia fundamental entre las imágenes eidéticas y las imágenes ordinarias de la fantasía, proviene del carácter intuitivo del eidetismo.

En las imágenes eidéticas la atención va hacia fuera, y el acto se presenta siempre a la conciencia del vidente como acto de visión. Trabajan los ojos lo mismo que en la visión externa de un objeto presente que actuase sobre el órgano externo de la visión, siendo así que el objeto no se halla actualmente presente, excitándole; los movimientos de dirección, acomodación y convergencia y las sensaciones de tensión y de fatiga de los órganos visuales son los mismos que cuando se miran objetos de fuera.

El lugar que estas imágenes ocupan, por razón de sus propiedades, en la serie de las percepciones sensitivas, parece ser el siguiente: fantasmas ordinarios no proyectados, fantasmas ordinarios proyectados, fantasmas proyectados de índole alucinatoria, *imágenes eidéticas*, imágenes consecutivas visuales (V.), visión externa.

Más detalles acerca de la naturaleza y propiedades de estas imágenes, la técnica de su experimentación y la bibliografía ya bastante copiosa acerca de esta materia, pueden verse en el artículo *Imágenes eidéticas* del mencionado padre Encinas publicado en *Razón y Fe* (t. 69, pág. 273, 1924).

## VI. 3.-Gilles Deleuze

### VI.3.1. GLOSARIO (5)

#### IMAGEN-MOVIMIENTO:

Conjunto acentrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otros.

#### CENTRO DE IMAGEN:

Desviación entre un movimiento recibido y un movimiento ejecutado, entre una acción y una reacción (intervalo).

#### IMAGEN-PERCEPCIÓN:

Conjunto de elementos que actúan sobre un centro y que varían con respecto a él.

#### IMAGEN-ACCIÓN:

Lo que ocupa la desviación entre una acción y una reacción, lo que absorbe una acción exterior y reacciona por dentro.

#### IMAGEN-PERCEPCIÓN

(la cosa)

*Dicisigno*: término creado por Peirce para designar sobre todo el signo de la proposición en general. Aquí empleado con relación al caso especial de la “proposición indirecta libre” (Pasolini). Si una percepción dentro del *cuadro* de otra percepción. Es el estatuto de la percepción sólida, geométrica y física..

*Reume*: no confundirlo con el “rema” de Peirce (palabra). Es la percepción de lo que atraviesa el cuadro o fluye. Estatuto líquido de la percepción misma.

*Gramma (engrama o fotograma)*: no confundirlo con una fotografía. Es el elemento genético de la imagen-percepción, inseparable como tal de ciertos dinamismos (inmovilización, vibración, parpadeo, bucle, repetición, aceleración, aminoración, etc.). Estatuto gaseoso de una percepción molecular.

### IMAGEN-AFECCIÓN (la cualidad o la potencia)

*Icono*: utilizado por Peirce para designar un signo que remite a su objeto por caracteres internos ( semejanza). Empleado aquí para designar el afecto en cuanto *expresado* por un rostro, o por un equivalente de rostro.

*Cualisigno (o potisigno)*: término creado por Peirce para designar una cualidad que es un signo. Aquí empleado para designar el afecto en cuanto expresado (o expuesto) en un *espacio cualquiera*. Un espacio cualquiera es, bien un espacio vaciado, bien un espacio donde el empalme de las partes no es fijo o fijado.

*Dividual*: lo que no es ni indivisible ni divisible, sino que se divide (o se reúne) cambiando de naturaleza. Es el estatuto de la entidad, es decir, de lo que se manifiesta en una expresión.

### IMAGEN-PULSIÓN (la energía)

*Síntoma*: designa las cualidades o potencias referidas a un *mundo originario* (definido por pulsiones).

*Fetiché*: pedazo arrancado por la pulsión a un medio real, y correspondiente al mundo originario.

### IMAGEN-ACCIÓN (la fuerza o el acto)

*Synsigno (o englobante)*: corresponde al "sinsigno" de Peirce. Conjunto de cualidades y potencias en cuanto actualizadas en un estado de cosas, constituyendo desde ese momento un *medio real* alrededor de un centro, una situación con respecto a un sujeto: espiral.

*Binomio*: todas las formas de duelos que constituyen las acciones de uno o varios sujetos en el medio real.

*Huella*: vínculo interior entre la situación y la acción.

*Indice*: utilizado por Peirce para designar un signo que remite a su objeto por un vínculo de hecho. Aquí empleado para designar el vínculo de una acción (o de un efecto de acción) con una situación que no está dada, sino que es solamente inferida, o que permanece equívoca y reversible. En este sentido se distinguen *índices de falta* e *índices de equivocidad*: los dos sentidos de la elipse.

*Vector (o línea de universo)*: línea quebrada que une puntos singulares o momentos señalados en la cúspide de su intensidad. El espacio vectorial se distingue del espacio englobane.

### IMAGEN DE TRANSFORMACIÓN (la reflexión)

*Figura*: signo que, en lugar de remitir a su objeto, refleja otro (*imagen escenográfica* o *plástica*); o que refleja su propio objeto pero invirtiéndolo (*imagen invertida*); o que refleja directamente su objeto (*imagen discursiva*).

### IMAGEN MENTAL (la relación)

*Marca*: designa las relaciones naturales, es decir, los aspectos bajo los cuales ciertas imágenes están ligadas por un hábito que hace pasar de unas a otras. La *desmarca* designa una imagen arrancada de sus relaciones naturales.

*Símbolo*: utilizado por Peirce para designar un signo que remite a su objeto en virtud de una ley. Aquí empleado para designar el soporte de *relaciones abstractas*, es decir, de una comparación de términos con independencia de sus relaciones naturales.

*Opsigno y sonsigno*: imagen óptica y sonora pura que rompe los lazos sensorio-motores, desborda las relaciones y ya no se deja expresar en términos de movimiento, sino que se abre directamente al tiempo.

VI. 4. LARA, ANTONIO-PEREA, JOAQUÍN

VI. 4. 1. "MEMORIA SOBRE IMÁGENES:  
(Elaboración de un modelo básico  
de la comunicación visual")

INDICE de los Autores

Prefacio

Indice

◆ Introducción

Reconocimiento Académico

Una Teoría de la Imagen

Imágenes contemporáneas

El placer icónico

Metodología de trabajo

Notas

◆ Capítulo I

Imagen y realidad

La luz, factor fundamental

Espacio y color

El problema del movimiento

Notas

◆ Capítulo II

Historia de la representación icónica

Primeros intentos

Lo sacro y lo profano

Las imágenes múltiples

La sátira gráfica

El espectáculo teatral

La imagen en movimiento

El sonido en el cine

La fuerza de la TV

Expresión y reproducción

El futuro perfecto

Notas

◆ Capítulo III

Elementos de la comunicación  
Objetos comunicativos  
Objetos artísticos  
Técnica y civilización  
Energía y actividad  
Modelo icónico  
Modelo sincrónico y diacrónico

◆ Capítulo IV (6)

**Clases de imágenes**

**Atributos icónicos**

**Medios icónicos**

**Atributos externos:**

Voluntariedad  
Coste  
Energía  
Soporte y conformante  
Sistema de registro  
Tiempo  
Dimensionalidad  
Originales y copias  
Formato  
Tamaño  
Lectura  
Tipo de receptor

**Atributos internos:**

*Generales*

Puras y mixtas

Complejidad

Iconicidad

Individuales y secuenciales

Perspectiva, angulación

Ritmo

Equilibrio, estructura, composición

***Particulares***

Contraste, tono, línea

Punto, plano, textura

Mancha, profundidad

Color {*aspectos físicos*: matiz, brillo, saturación

{*aspectos estéticos, psicológicos, emotivos*}



## **Tablas de clasificación de imágenes**

Notas a las Tablas

Notas

### ◆ Capítulo V

Comunicar

Generar información

Proyectar

Transmitir

### ◆ Capítulo VI

Definir objetivos

Buscar recursos

Hacer esquema

Codificar

Preparar la escena

Componer

Ejecutar

### ◆ Capítulo VII

Transmitir

Preparar matriz y hacer copias

Trasladar

Distribuir, repartir

Difundir

Notas

### ◆ Capítulo VIII

Decodificar

Traducir, relacionar, interpretar

Jerarquizar, almacenar, modificar

Modelo de la comunicación visual

### ◆ Capítulo IX

Modelo de la película 'Citizen Kane'

### ◆ Capítulo X

Conclusiones

Bibliografía General

### ◆ Apéndices

## Memoria docente

### Presentación

La enseñanza como compromiso

Rebeldía universitaria

Movimientos pendulares

Catedráticos, ¿una nueva clase?

Universidad de ayer, de hoy y de mañana

La ascensión de los PNNs

La Universidad institucional

Distintos modelos de universidad

La universidad de nuestro tiempo

Autonomía universitaria

Facultad CC. Información

Esquema organizativo

Acción docente

Definición y límites de la disciplina

Un modelo básico de la comunicación visual

Tres disciplinas en una

Métodos pedagógicos

Lección magistral

Sistemas de trabajo

Sistemas de evaluación

Control de la investigación

Conclusiones

Notas

Bibliografía sobre temas de educación y universidad

Programa de 'Teoría, Historia y Técnica de la Imagen'

Glosario

## CAPÍTULO IV

### CLASES DE IMÁGENES

En su trabajo inédito, “Elaboración de un modelo básico de la comunicación audiovisual”, los profesores Lara y Perea (7) aportan un muy elaborado y meditado análisis sobre la clasificación de las imágenes. Nada menos que 25 páginas y cuatro tablas dedican en su Capítulo IV a este fascinante problema. Y decimos problema con toda intención, ya que cualquier intento de clasificar imágenes quedará incompleto, tal como con su probada experiencia reconocen ambos autores.

Hemos invertido el orden de presentación de los Atributos, pues siempre son mencionados los *externos* en primer lugar. A continuación los autores proponen 4 tablas que esquematizan su propuesta de clasificación. Conforme al orden expuesto, hemos situado las tablas de los Atributos externos en primer lugar.

3ª y 4ª: Atributos externos

1ª y 2ª: Atributos internos generales

El descifrado del contenido esquemático de las Tablas es sencillo y práctico. Lo configuran dos grandes bloques, los denominados ‘atributos o rasgos objetivos’, que se clasifican en dos apartados: Externos e Internos.

Los Atributos Externos pertenecen a las imágenes, independientemente de lo que representen y de su composición, dependiendo cabalmente del soporte y de los materiales de que constan. Los Internos son los referidos a las características propias de imágenes concretas, y se dividen a su vez en dos clases: Generales y Particulares.

La columna de la izquierda resume e ilustra sobre clases formales de producción de imágenes, a excepción de las consideradas naturales –no sujetas a manipulación– y del encuadramiento más abstracto de imágenes pertenecientes a la *cultura*. Los atributos están explicitados en la parte superior, y los correspondientes recuadros categorizan sobre

la condición de cada sistema de producción o género, adjudicándoles sus rasgos precisos.

Al analizar el concepto que los autores consideran ‘crucial’ de los medios audiovisuales o de comunicación de masas (icónicos), destacan cómo esos medios ‘se convierten en núcleos productivos de imágenes homogéneas... al ser a la vez causa y resultado de la existencia de estos medios’... Y razonan la composición de tablas de doble entrada, cuyas ordenadas recogerán ‘un muestrario representativo de los principales medios, tanto de comunicación como de expresión.’ Y conscientes de la dinámica evolutiva del tema mediático, subrayan que ‘no están todos los que son –pues sería imposible traer a colación todos los posibles– pero sí son todos los que están’.

Ya en el Índice del Capítulo IV se ve la división de las dos clases de Atributos. Y conforme al desarrollo del texto, hemos previsto el orden de las tablas, según la división establecida, Externos primero y después, Internos.

#### Atributos externos:

##### –Voluntariedad

Imágenes conseguidas por la decisión humana, distinguiéndose por su intencionalidad, de las naturales.

##### –Coste

Imágenes conseguidas mediante presupuestos previstos y utilización de las correspondientes tecnologías, que han exigido también inversiones.

##### –Energía

Factores energéticos en su dualidad mental y física.

–Soporte y conformante

‘Soporte’ es para los autores ‘un componente real de la imagen’, plasmada sobre el mismo mediante algún elemento denominado ‘conformante’ (8).

–Sistema de registro

Soportes y conformantes se ajustan a 3 sistemas de registro: por adición, transformación y modelación.

–Forma del registro

Complemento del anterior apartado, en el que se puntualiza la intervención humana en los sistemas anteriormente enunciados. Importante la diferencia entre adición-modelación –energía manual– y transformación. En este último, al poner como ejemplo la fotografía y el cine, se pueden delimitar ya comparativamente imágenes registradas con las manuales, distinción que se considera ‘crucial’.

–Tiempo

El factor tiempo está en función directa de la complejidad del procedimiento de producción de imágenes. Se ha de distinguir entre un tiempo ‘libre’ a voluntad del receptor y otro ‘fijo’, que impone un plazo improrrogable. Los autores ponen como ejemplo una película, cuyo tiempo fijo de proyección sólo sería modificado por su lectura en la moviola.

–Dimensionalidad

Las imágenes se dividen en bidimensionales y tridimensionales (holografía, escultura, arquitectura).

-Originales y copias

Esquema tradicional roto con la aparición de la fotografía.

-Tamaño

Como referencia tipo, la figura humana. Así se pueden considerar pequeñas, medianas y grandes. Dependen de la distancia de apreciación y se han acuñado términos tales como primer plano, plano medio, plano general, etc, dependiendo de la convención de encajar las imágenes en un cuadro.

-Formato

Término empleado principalmente a la relación de las dos dimensiones de una imagen, e importante en las imágenes registradas y de muy diferente apreciación en las manuales, de tradición más antigua..

-Lectura

Pueden ser de lectura directa o diferida.

-Tipo de receptor

Ya sea individual o colectivo, siendo este último modelo una de las características esenciales de la cadena comunicativa actual.

## Atributos internos:

### *Generales*

#### –Puras y mixtas

Imágenes aisladas o asociadas, éstas últimas cada vez más frecuentes, merced a las modernas tecnologías aplicadas, en mixtura con el lenguaje sonoro.

#### –Complejidad

Dimensión relativa, cuyo modelo es la imagen natural, de riqueza excepcional.

#### –Iconicidad

Sobre este factor de la imagen, los autores citan a Moles (9), que estableció una escala de iconicidad con ejemplos elocuentes, conforme a su definición: ‘grado de coincidencia o similitud entre un signo y lo que ese signo representa’.

#### –Individuales y secuenciales

Imagen sola, única y fija contrapuesta a la asociada, generalmente móvil o dinámica.

#### –Perspectiva, angulación

Citando a Panovsky, los autores distinguen esta cualidad, de la forma de mirar la imagen manual o la transformada, teniendo ‘la perspectiva su apoyo en un punto de vista único desde el que se observa la realidad y sirve de centro organizador de los elementos espaciales.’

-Ritmo

Es una noción que supone una relación espacio-temporal. Muy fácil de percibir en las imágenes secuenciales y más complejo de analizar en las aisladas o individuales.

-Equilibrio, estructura, composición

Elementos que aportan equilibrio a la elaboración de la imagen. Integran la composición icónica, con estructuras a veces claras y otras más difusas y geoméricamente menos comprensibles.

Particulares

-Línea, mancha, punto, profundidad

Contraste, tono, línea, textura, plano, profundidad, mancha, color, son elementos que suelen formar parte del 'código propuesto de cada obra y habitualmente de su marco de referencias'. Los autores subrayan la importancia de estos atributos internos *particulares* capaces de configurar cada imagen concreta. Y sobre el color, resaltan aspectos físicos (matiz, brillo, saturación) y también aspectos estéticos, psicológicos, emotivos.



	NATURALEZA		REGISTRO	COSTE PRODUCCION	ENERGIA APORTADA	TIEMPO REGISTRO	TIEMPO PRODUCCION	DIMENSIÓN ESPACIAL
	VOLUNTARIA	MANUAL						
NATURALES	NO	NO	NO	NO	NO	CONTINUO	—	3
PINTURA	SI	SI	NO	MEDIO	VARIABLE	VARIABLE	ALTO	2
GRABADO	SI	SI	NO	MEDIO	MEDIA	VARIABLE	MEDIO	2
ESCRITURA	SI	SI	NO	ALTO/MEDIO	VARIABLE	VARIABLE	ALTO	3
FOTOGRAFÍA	SI	NO	SI	BAJO	MEDIA	VARIABLE	VARIABLE	2
CINE	SI	NO	SI	ALTO	ALTA	VARIABLE (STANDARD) (24-25 FOTOGRAFÍAS) (POR SEGUNDO)	ALTO	2
TV	SI	NO	SI	ALTO	ALTA	FEO (25 IMÁGENES PS)	ALTO	2
COMIC	SI	SI	NO	MEDIO	MEDIA	VARIABLE	MEDIO	2
IMÁGENES DE LA CULTURA	SI	SI	SI	VARIABLE	MEDIA	VARIABLE	VARIABLE	2/3
PRENSA ILUSTRADA	SI	SI	SI	MUY ALTO	MUY ALTA	—	VARIABLE	2

ATRIBUTOS EXTERNOS I

**BANCOS DE IMÁGENES**  
(INVESTIGACIÓN, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL)

SISTEMA		SOPORTE	FORMANTES	TAMAÑO	FORMATO	ÚNICAS	COPIAS	LECTURA	TIEMPO OBSERVACIÓN
NATURALS								DIRECTA	FIJADO POR RECEPTOR
PINTURA	ADICION	LENZO	PIGMENTOS	VARIABLE	VARIABLE	SI	NO	DIRECTA	FIJADO POR RECEPTOR
GRABADO	MODELACION ADICION	PAPEL	TINTA	VARIABLE	VARIABLE	NO	SI (TIRADAS (ESCASAS))	DIRECTA	FIJADO POR RECEPTOR
ESQUELETO	MODELACION	VARIABLE	VARIABLE	VARIABLE	VARIABLE	SI		DIRECTA	FIJADO POR RECEPTOR
FOTOGRAFIA	TRANSFORMACION	TRIACETATO CELULOSA	PLATA/ COLORANTES	VARIABLE	VARIABLE	NO	SI (TIRADAS ESCASAS)	DIRECTA	FIJADO POR RECEPTOR
CINE	TRANSFORMACION	TRIACETATO CELULOSA	PLATA/ COLORANTES	FIJO EN CADA FORMATO (58-70)	FIJO	NO	SI	MEDIANTE PROYECTOR LECTOR	FIJADO POR EMISOR
TV	TRANSFORMACION	PANTALLA RAYOS CATÓDICOS	RAYOS ELECTRONICOS PARTICULAS MAGNÉTICAS	FIJO	FIJO	NO	SI	APARATO LECTOR	FIJADO POR EMISOR
CÓMIC	ADICION	PAPEL	TINTAS	VARIABLE	VARIABLE	NO	SI	DIRECTA	FIJADO POR RECEPTOR
IMÁGENES DE LA CULTURA	ADICION TRANSFORMACION MODELACION	VARIABLE	VARIABLE	VARIABLE	VARIABLE	NO	SI	DIRECTA	FIJADO POR RECEPTOR
PRENSA ILUSTRADA	ADICION TRANSFORMACION MODELACION	PAPEL	TINTA	VARIABLE	VARIABLE	NO	SI	DIRECTA	FIJADO POR RECEPTOR

	2		SECUENCIAL.				TIPO DE PLANO		RITMO	
	PURAS	MIXTAS COMPLEJIDAD	ICÓNICA	INDIVISIBILIDAD	ESPACIAL TEMPORAL.	PERSPECTIVA	ÁNGULO	TIPO DE PLANO	ESPACIAL.	TEMPORAL.
NATURALES	SI	NO	TOTAL	---	SI	SI	SI	VARIABLE	SI	SI
PINTURA	SI	SI	ALTA	SI <sup>3</sup>	NO	NO	SI	VARIABLE	SI	NO
GRABADO	SI	SI	MEDIA	SI	NO	NO	SI	VARIABLE	SI	NO
ESQUELURA	SI	SI	MEDIA	SI	NO	NO	SI/NO <sup>4</sup>	VARIABLE	SI	NO
FOTOGRAFÍA	SI	SI	ALTA	SI	SI	NO	SI	VARIABLE	SI	NO
CINE	SI	SI	MUY ALTA	NO	NO	SI	SI	VARIABLE	SI	SI
TV	SI <sup>1</sup>	SI	MUY ALTA	NO	NO	SI	SI	VARIABLE	SI	SI
COMIC	NO	SI	MEDIA	NO	SI	NO	SI/NO	VARIABLE	SI	SI
IMÁGENES DE LA CULTURA	SI	SI	VARIABLE	SI	NO	NO	SI	VARIABLE	SI	SI
PRENSA ILUSTRADA	NO	SI	VARIABLE	SI	SI	NO	SI/NO	VARIABLE	SI	SI

**CLASIFICACIÓN DE IMÁGENES**  
(ATRIBUTOS INTERNOS GENERALES)

	1		2		EQUILIBRIO
	ESTRUCTURA (CRITERIO DE ORDEN)	COMPOSICIÓN	FIGURA FONDO	MOVIMIENTO	
NATURALES	SI		SI	SI/NO	SI PERSPECTIVA AÉREA
PINTURA	SI/NO	SI	SI	SI/NO	SI TONOS Y FORMAS
GRABADO	SI/NO	SI	SI	SI/NO	SI LINEAS
ESQUELETO	SI/NO	SI	SI	SI/NO	NO
FOTOGRAFÍA	SI/NO	SI	SI	SI/NO	SI
CINE	SI/NO	SI	SI	SI/NO <sup>3</sup>	SI
TV	SI/NO	SI	SI	SI/NO <sup>4</sup>	SI
CÓMIC	SI/NO	SI	SI	SI/NO	SI
IMÁGENES DE LA CULTURA	SI/NO	SI	SI	SI/NO	SI
PRENSA ILUSTRADA	SI/NO	SI	SI	SI/NO	SI

ATRIBUTOS INTERNOS GENERALES **II**

## VI. 5. LEGISLACIÓN:

A continuación se enumeran otras disposiciones legales que complementan la información del apartado III. 1.

- Ley de Enjuiciamiento Criminal: Real Decreto de 14 de septiembre de 1882, modificada básicamente por la ley de 16 de julio de 1949.
- Orden 21 de septiembre de 1978 sobre prestación a terceros de los fondos audiovisuales de RTVE. (BOE nº 230 de 26 de septiembre).
- Ley 62/1978, de 26 de diciembre (BOE nº 3, de 3 de enero de 1979), de protección jurisdiccional de los derechos fundamentales de la persona (10).
- Real Decreto 2332/1983, de 1 de Septiembre (Presidencia), por el que se regula la venta, distribución y la exhibición pública de material audiovisual. (BOE nº 215, de 8 de septiembre de 1983, Ap.11).
- Orden de 14 de Enero de 1984, en orden a la identificación y etiquetaje de material audiovisual.
- Ley Orgánica 2/1984, reguladora del dercho de rectificación (BOE 74/84, p. 8387).
- Ley 26/1984, de 19 de julio, General para la Defensa de los Consumidores y Usuarios (BOE nº 176, de 24 de julio).
- Real Decreto 448/1988, de 22 de Abril (Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno), por el que se regula la difusión de películas cinematográficas y otras obras audiovisuales recogidas en soporte videográfico. (BOE nº 116, de 14 de mayo de 1988. Ap. 13).
- Orden de 3 de Abril de 1991 (Cultura) de desarrollo de lo dispuesto en el Real Decreto 2332/1983, de 1 de Septiembre, por el que regula la venta, distribución y la exhibición pública de

material audiovisual. (BOE nº 110, de 8 de mayo de 1991, Ap. 12).

-Orden de 4 de Mayo de 1992 (BOE nº 117, de 15 de mayo) sobre la calificación de obras o producciones audiovisuales a cargo del Instituto de la Cinematografía y Artes Audiovisuales.

-Ley de Seguridad Ciudadana 1/92, (BOE de 22-2-92).

-Reglamento de Seguridad Privada, 2364/1994, de 9 de diciembre. (BOE 10-1-95).

### CRONOLOGÍA de DISPOSICIONES LEGALES del DEPÓSITO LEGAL:

-Decreto del 23 de diciembre de 1957, por el que se establece el Reglamento del Depósito Legal de Obras Impresas. (BOE del 20 de enero de 1958).

-Decreto 642/70 (BOE 16 de marzo de 1970): Se crea el Instituto Bibliográfico Hispánico.

-Orden de 30 de octubre de 1971 (Educación y Ciencia) por la que se aprueba el Reglamento del Instituto Bibliográfico Hispánico. (BOE nº 276, de 18 de noviembre de 1971).

-Orden del 20 de febrero de 1973, que modifica la anterior.

-Real Decreto 565/1985, de 24 de abril por el que el Instituto Bibliográfico Hispánico se integró en la Biblioteca Nacional.

-Orden de 10 de junio de 1986 (BOE nº 148, de 21 de junio), por la que se desarrolla la estructura básica de la Biblioteca Nacional.

-Real Decreto 1581/1991, de 31 de octubre (BOE nº 268, de 8 de noviembre de 1991), que aprueba el Estatuto de la Biblioteca Nacional.

## VI. 6. FOTOGRAFÍA

### VI.6.1. EXPOSICIONES

A lo largo de varios meses hemos ido visitando y documentándonos en el contenido de las exposiciones fotográficas celebradas en la capital de España y en otros lugares de la geografía nacional. Relacionar algunos de estos recorridos nos ha parecido que puede ilustrar sobre el brillante momento que vive la fotografía en nuestro país.

#### 1.- MADRID 1898

Exposición conmemorativa del centenario de la emblemática fecha. José María Díez Borque escribió un sabroso comentario en el programa de mano sobre aquel Madrid popular y también burgués. Con una selección de textos de obras literarias que comentaban la ciudad de fin de siglo. Y hermanadas la pintura y la fotografía.  
Centro Cultural de la Villa. Madrid, 1998.

#### 2.- KASHI, LA CIUDAD LUMINOSA.

Fotografías de Juan Ramón Yuste realizadas en Benarés (India)  
Círculo de Bellas Artes, c/ Alcalá, 42. Madrid, 1998

#### 3.- PICASSO, LEYENDA DE UN SIGLO. LA MIRADA DE ANDRÉ VILLERS.

Villers, vecino, amigo, colaborador y confidente de Picasso durante su estancia en Vallauris muestra aspectos inéditos del lado humano del genial pintor malagueño.  
Espacio para el arte "Eloy Gonzalo", Obra social Caja Madrid, 1999.

#### 4.- WORLD PRESS PHOTO 1999 (foto premiada)

Galería EFTI (Escuela de Fotografía Centro de Imagen). Madrid, 1999.

Descripción de la fotografía premiada:

*Un usuario, con unas gafas y unos guantes especiales, unidos ambos aparejos por cables a (no se ve en la foto) un generador de imágenes, contempla el interior de un automóvil 'virtual: el salpicadero, el volante, etc., en tres dimensiones.*

*42º Concurso. Holanda /Patrocina SAR el Príncipe Bernardo. Apoyan Canon, KLM, Eastman Kodak Company –División de Kodak.*

Esta fotografía aporta los datos y comentario siguientes:

Stephan Elleringmann. Alemania/Stern Magazine  
Especialidad: Premio Ciencia y Tecnología. Sección: Fotografías individuales

"Un empleado del Instituto Frannhofer para el procesamiento de información gráfica de Darmstadt (Alemania) examina un automóvil 'virtual' en CAVE, una sala de cine interactiva con cinco proyectores e igual número de pantallas. CAVE les permite a los usuarios entrar por completo en un ambiente virtual, caminar en una ciudad, desplazarse en un auto y observar las cosas desde todos los ángulos posibles. Este aparato les permite a los fabricantes realizar ajustes a sus productos sin tener necesariamente que construir prototipos."

#### 5.- PHOTOESPAÑA 99

PH **E** 99

Más de 90 exposiciones forman la segunda edición de PhotoEspaña, el festival internacional de la fotografía que convierte Madrid en un escaparate de imágenes bajo el lema de 'Sangre Caliente'. Una cita donde más de 5.000 instantáneas de fotógrafos de todo el mundo se reparten entre museos, centros culturales, andenes e interiores de trenes de cercanías. Hay dos grandes bloques, por llamarlos así, divididos en secciones, –Sección Oficial y Festival Off–, más un apéndice de Otras Actividades':



## SECCIÓN OFICIAL:

### 1. Eje Castellana

- ◆ Centro Cultural de la Villa:
  - Weegee (Arthur Felling): “Nueva York” (USA)
  - Luis González de la Palma: “Mestizaje” (Guatemala)
  
- ◆ Círculo de Bellas Artes
  - Ramón Masats (España)
  - Seis artistas: “Premio Marc Ferrez de Fotografía 1994” (España)
  
- ◆ Museo de Colecciones ICO
  - André Kertész: “Instantáneas parisinas” (Francia)
  
- ◆ Museo Reina Sofía
  - José Ortiz Echagüe: “España rural 1900” (España)
  
- ◆ Casa de América
  - Diez fotógrafos peruanos: “Fotografía experimental” (Perú)
  - Marcelo Brodsky: “Buena memoria” (Argentina)
  
- ◆ Real Jardín Botánico
  - Seydou Keita: (Malí: Africa)
  - Malick Sidibé: (Africa)
  
- ◆ RENFE
  - Colectivo 37 fotógrafos: “Imágenes para la dignidad” (En el interior de los trenes de cercanías: “El arte a la vista de todos”)

### 2.-Salas invitadas

- ◆ Centro Cultural del Conde Duque
  - Fotógrafos de Italia: “Neorrealismo italiano”
  
- ◆ UCC Cine Cité
  - Tazio Secchiarolli: “Instantáneas de rodaje” (Italia)

- ◆ Fundación Telefónica
  - Photo League: "Visión de Nueva York" (USA)

### 3.-La Fábrica

- Javier Vallhonrat: (España)
- Miguel Trillo: (España)

## FESTIVAL OFF:

### 1.-Galerías de Arte

- ◆ Carmen de la Guerra
  - Jóvenes fotógrafos: "Carnaza" (España)
- ◆ Estudio Fuentes
  - Miguel Zavala: "El coleccionista" (España)
- ◆ Helga de Alvear
  - Mitsuo Miura: "Qué vida tan maravillosa" (Japón)

### 2.-Otros Foros

- ◆ Sala Fotosíntesis
  - Luis de las Alas: "Especies en peligro de extinción" (España)
- ◆ Sala Digital Foto
  - Rosa Muñoz: "Personajes" (España)
- ◆ Sala Efti
  - World Press Photo 99 (Holanda)  
(*reseñada anteriormente*)

## OTRAS ACTIVIDADES:

- ◆ Maratón de fotografía
  - El 27 de junio en el Retiro
  
- ◆ Ciclo de Cine
  - Proyección de películas relacionadas con los fotógrafos de la sección oficial.
    - ◆ Talleres de Fotografía
    - ◆ Encuentros
    - ◆ Por amor al arte
  - Bar La Huerta: (España)  
C/ Lavapiés, 9.

### 6.- ¡QUE SE BESEN!

Con la exposición *Bodas, 1979-1999*, Juan de la Cruz Megías recorre 20 años de la historia de España. El ojo de este fotógrafo murciano reconstruye una secuencia prolongada de cuatro lustros que da a cada imagen un sentido diferente. Racial y emotiva muestra de los novios casamenteros en la transición.  
Galería H2O. Barcelona. 1999

### 7.- SÍ, PERO ACOMPAÑADOS

Esta exposición es una muestra completa, con material inédito en España, de un total de 135 imágenes del maestro de la iconografía erótica, Mappthorpe.  
Centro Cultural de la Beneficencia, Sala Parapallo. Valencia, 1999

### 8.- LOS SENTIDOS DE LA IMAGEN.

De la imagen documental y el cine a la conquista del imperio de los sentidos en el mundo multimedia. El brasileño Miguel Río Branco,

fotógrafo de la Agencia Magnum, presenta sus últimos ocho trabajos entre series de fotografías e instalaciones  
Fundación La Caixa. Barcelona, 1999.

#### 9.- EL ALMA DEL PUEBLO.

El Neorrealismo italiano a finales de la Segunda Guerra Mundial encontró en el cine la medida justa de su lenguaje. Pero también en la fotografía. Esta exposición reúne lo mejor de aquel momento. Fotos de Biasi, Donzelli, Petrelli y Sellerio.  
Valladolid, Sala San Benito. Valladolid, 1999.

#### 10.- A SANGRE Y FUEGO”.

Cinco creadores estadounidenses, un francés, un chileno, un sudafricano, una australiana y un español ofrecen huellas pictóricas, escultóricas, fotográficas y videográficas, trazando una panorámica realista comprometida con el esteticismo.  
Espai D’Art Contemporani de Castellón de la Universidad de Valencia.  
Castellón, 1999.

#### 11.- IMAGEN DEL SUR

William Eggleston (Memphis, EEUU, 1939) es el fotógrafo del sur de Estados Unidos por excelencia. La exposición recorre sus imágenes desde 1970.  
Aula de Cultura de la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa. Bilbao, 1999.

#### 12.- CIEN ESTRELLAS DE CINE EN EL RETIRO

Unos *dioses* terrenales, de esos que durante años han poblado los sueños de millones de personas de todo el mundo, se asoman desde esta

noche a los madrileños en forma de fotografías hechas durante 40 años por Angel Frontoni.

Centro Cultural Casa de Vacas, Parque del Retiro. Madrid, 1999.

### 13.- SACANDO COLORES

Johan Van der Keuken (Amsterdam, 1938) se ha internado en la exploración sobre la potencialidad del color para recoger la realidad que el fotógrafo, y no la cámara, ve. Con este criterio ha recorrido Amsterdam, Sarajevo, La Paz, Jaipur y Nueva York.

Centre de Cultura Contemporànea. Barcelona, 1999.

### 14.- RECUERDOS

Fotografías de Nicolás Muller sobre la realidad social de las personas desfavorecidas, así como sobre la alta burguesía madrileña de los años 40.

Centro Asturiano. Madrid, 1999.

### 15.- LA INFANCIA PERDIDA

Para su primera exposición Elena Criado ha elegido un álbum de 18 imágenes de su entorno familiar.

Galería Efti. Madrid, 1999.

### 16.- LA GUERRA CIVIL.

Agustí Centelles recorrió con su cámara los frentes de combate de la guerra civil española desde su comienzo hasta el éxodo republicano. Estas fotografías son testimonio de aquella tragedia.

PhotoGalería de La Fábrica. Madrid, 1999.

## 17.- EL PARAÍSO PERDIDO

Exposición colectiva. Café La Unión. Madrid, 1999.

## 18.- DESDE ASIA CON AMOR

Fotografías de Esteban Oliver sobre recónditos rincones de países como Nepal, India, China o Vietnam.  
Mercado de Fuencarral. Madrid, 1999.

## 19.- EVA AL DESNUDO

Carente de todo prejuicio, el holandés Erwin Olaf (1959) ha explotado el lado más artificioso de nuestra sociedad para convertirlo en una colección de atrevidos retratos.  
Galería 'Espacio Mínimo'. Murcia, 1999.

## 20.- JÜRGEN KLAUKE

Uno de los artistas más representativos del siglo expone en una sala su última obra y en otras, series anteriores –*Masculino-Femenino* (1974), *Estudio del aburrimiento* (1980-81) y *Pensamiento vertical* (1990-92)— con lo que se ofrece una muy amplia trayectoria de su obra.  
Galería Helga de Alvear. Madrid, 1999.

## 21.- CARTELES Y MENSAJES

El fotógrafo francés Raymond Haines –del grupo Nuevos Realistas— expone sus famosos carteles desgarrados, en un recorrido fascinante por la obra de este artista ajeno a las modas.  
Barcelona, 1999.

## 22.- MUCHAS DIOSAS

El fotógrafo Sebastián Navarro presenta 21 imágenes que plasman la anatomía femenina sin velos.

Café Moderno. Salamanca, 1999.

## 23.- YANKI FOTO POP

El fotógrafo californiano Todd Merrill presenta todas las caras de América en una ambientación claramente pop.

Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1999.

## 24.- INSTANTÁNEAS DE RODAJE

En el histórico edificio de las Atarazanas recientemente restaurado, Carlos Saura expone 26 fotografías de sus rodajes, seleccionadas por el Centro Andaluz de la Fotografía.

Las Atarazanas. Sevilla, 1999.

## 25.- GAUDÍ, ARTE Y TÉCNICA

Subtitulada esta exposición como ‘Una propuesta didáctica’, ha sido una de las muestras más importantes sobre la figura del arquitecto catalán. Y la selección de fotografías del período 1950-70 debidas a la cámara de Joaquín Gomis (1920-1991), gran reivindicador de su figura y su obra, ofrecen una visión inédita –hasta aquel momento– de la obra del arquitecto.

Ha sido producida por el Espai Gaudí, del Centre Cultural Caixa Catalunya.

Residencia de Estudiante. Pabellón Transatlántico. Madrid, 1999.

## 26.- FOTOS TEXMEX.

Una nueva generación de artistas mexicanos reinventa la génesis de la cultura hispana desde dentro. Más allá de los carteles, los murales y la colectividad de hace 30 años. *Aztlán hoy* recoge, a través de 70 imágenes fotográficas, distintas nociones de la identidad de México. Un viaje visual guiado por gentes que experimentan el ir y venir entre culturas.

Sala Canal de Isabel II. Madrid, 1999.

## 27.- CONTRAVISIONES

Joan Fontcuberta, Premio Nacional de fotografía 1998, ha pasado de manipular lo fotografiable a fotografiar lo manipulable. Dos son los temas de las dos exposiciones presentadas –*Zonas de penumbra* y *El artista y la fotografía*– en contraste de su actividad creadora y de su carácter de comisario-coleccionista.

Sala de Exposiciones Millares, del M<sup>o</sup> de Educación y Cultura. Madrid, 2000.

## 28.- LA INDIA DESCONOCIDA

Exótica suele ser la imagen que los accidentales guardamos de la India. El fotógrafo Miguel Parra, muestra además una cara más amarga y menos turística, pero de una sublime belleza y profundidad, en las instantáneas recogidas en tres viajes a ese enorme país imposible de calificar.

Sede Social de Cogam. Madrid, 2000.



## 29.- DESCUBRIR ESPAÑA CON NATIONAL GEOGRAPHIC

Esta exposición ofrece 94 excepcionales imágenes estructuradas en dos partes, seleccionadas entre las 3.500 fotografías incluidas en la obra del mismo título editada por la prestigiosa sociedad científica y RBA editores.

Casa de Vacas. Parque del Retiro. Madrid, 2000.

## 30.- IDENTIDADES FUTURAS. REFLEJOS DE UNA COLECCIÓN.

A comienzos de los años 90, Patrizia Sandretto (Roma 1965), licenciada en Economía y Comercio, sintió una gran atracción por el arte contemporáneo. Su mecenazgo se concentró en la producción de los años 80 y 90, creando en 1995 la fundación privada "Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte" y en su colección dedicó un importante espacio a la investigación del arte fotográfico. 14 son los artistas seleccionados en esta exposición, entre ellos tres de los grandes, Matthew Barney, Gabriel Orozco y Sarah Lucas.

Canal de Isabel II. Madrid, 2000.

## 31.- 'GAUCHE DIVINE'

Exposición temática e histórica que recoge el fenómeno cultural que se desarrolló en Barcelona entre 1963 y 1971. Retratan tres grandes: Xavier Miserachs, Oriol Maspons y Colita.

Sala Millares. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid, 2000.

## 32.- LUIS BUÑUEL. EL OJO DE LA LIBERTAD.

Conmemoración del centenario del genial cineasta aragonés. Simultáneamente se expone en dos salas toda su trayectoria humana y profesional, en la que la fotografía es peculiar protagonista.

Residencia de Estudiantes y Museo Colecciones ICO. Madrid, 2000.

## I. 7. Centro Documentación RTVE

### VI.7.1. FICHAS

UMSE30	Radiotelevisión Española	16/02/94
BNR	BASES DE DATOS DOCUMENTALES	09:19:29
REF	CDEPA008293	
FENT	19901011	
CONTROL	CDEP N CMB CSR	
SIG	1B8456	
TIT	UN DIOS EN BRITANIA. (OTRO TIT. UN TEMPLO PARA CLAUDIO). (TIT ORIG: A GOD IN GLODESTER)	
TICAT	DIOS EN BRITANIA; UN * TEMPLO PARA CLAUDIO; UN * GOD IN GOLDESTER; A <TIT ORIG>	
SERIE	YO CLAUDIO. (TIT ORIG: I CLAUDIUS)	
SERCAT	YO CLAUDIO * I CLAUDIUS <TIT ORIG	
DIR	WISE; HERBERT	
INT	JACOBI; DEREK * PHILLIPS; SIAN * WHITE; SHEILA * HOWARD; CHARLOTTE * CATER; JOHN	
DUR	00:52:00	
DEFIS :	1PULG. COL. 52MIN	
PROD	REINO UNIDO; BBC <1>; 424PH6; 1976; LONDON FILM <DIST>	
FEPROD	1976	
LUGPROD	REINO UNIDO	
EMI	PRIMERA CADENA 3ENE79 2230H, GRANDES RELATOS <2>	
FEMI	19790107	
CUATEC	WISE; HERBERT (DIR) * LISEMORE; MARTIN (PRO) * PULMAN; JACK (GUI) <3>	
DER	: CONTRATO N685	
NOTAS	<1> EN ASOCIACIÓN CON LONDON FILM (REINO UNIDO) <2> OTRAS EMISIONES: 1CAD, 4SEP80, 2230H. GRANDES RELATOS; 2CAD, 16ENE90, 23,35H <3> BASADO EN LA NOVELA 'YO, CLAUDIO' DE ROBERT GRAVES	
GEN	: GUIÓN TV BIOGRÁFICO	
CONT	MIENTRAS CLAUDIO SE ENCUENTRA FUERA DE ROMA, EN LA INVASIÓN DE BRITANIA, SU ESPOSA MESSALINA PASA EL TIEMPO EN BRAZOS DE CONTINUOS AMANTES. ANIMADA POR EL ACTOR GRIEGO MNESTER, INICIA UNA COMPETICIÓN SEXUAL CON UNA FAMOSA PROSTITUTA LLAMADA SCILA. NADIE INFORMA AL CÉSAR SOBRE LOS DEVANEOS DE SU ESPOSA. MIENTRAS TANTO, HERODES PREPARA UNA REBELIÓN CONTRA EL IMPERIO ROMANO.	

PROGRAMA DE FICCIÓN (SÍNTESIS)

UMSE30 Radiotelevisión Española 16/02/94

BNR BASES DE DATOS DOCUMENTALES 09:11:08

REF CDEPA008374

FENT 19910111

CONTROL CDEP V CMM CSR

SERIE ARTESANOS \* (TIT ORIG: HAENDE WERKW KUENSTE).  
CARACTERÍSTICAS GENERALES.  
NÚMERO DE PROGRAMAS 08

SERCAT ARTESANOS \* HAENDE WERKW KUENSTE <TIT ORIG>

DIR BOEHM; GERO VON

DUR 00:30:00

DEFIS 1PULG, COL, 30MIN

PROD ALEMANIA REP FED; INTERSCIENCE FILM GMBH HEIDELBERG  
<1> 1985 - 1986; TELEPOOL <DIST>

FEPROD 1985 1986

EMI PRIMERA CADENA COMIENZA EL 5ABR89 Y TERMINA EL  
28MAY89,  
HORA Y PERIODICIDAD VARIABLE

FEMI 19890405 19890528

CUATEC BOEHM; GERO VON (DIR) <2> \* DUTTE; ECKERHARD (PROD) \*  
KREMP; UWE (PRO)

DER CONTRATO M875

NOTAS <1> EN COPRODUCCIÓN CON SUDWESTFUNK (ALEMANIA REP  
FED) Y TRANSTEL (ALEMANIA REP FED) <2> LA SERIE CUENTA  
CON VARIOS DIRECTORES ESPECIFICADOS EN CADA  
PROGRAMA

COD: 21EX, 21GE

GEN PROFESIONES Y OFICIOS DOCUMENTAL

CONT SERIE DOCUMENTAL SOBRE LA ARTESANÍA, ARTE POPULAR  
EN SUS DIFERENTES MODALIDADES: CESTERÍA, HERRERÍA,  
BORDADO, ETC. CON UN LENGUAJE PEDAGÓGICO SE  
MUESTRAN LAS DIFERENTES TÉCNICAS, MÉTODOS, PROCESO  
Y UTENSILIOS EMPLEADOS EN LA ELABORACIÓN DE LAS  
PIEZAS DE ARTESANÍA. ADEMÁS DE UNA BREVE HISTORIA DEL  
OFICIO, SE INCLUYEN PL DE ARTESANOS TRABAJANDO, DE  
PIEZAS ARQUEOLÓGICAS REPRESENTATIVAS Y DE CIUDADES O  
PAÍSES DE LAS QUE DICHA ARTESANÍA ES ORIGINARIA, ASÍ  
COMO LOS MERCADOS, BAZARES O SUBASTAS PARA SU  
COMERCIALIZACIÓN.

FICHA GENERAL DE SERIE (SÍNTESIS)

**BANCOS DE IMÁGENES**  
(INVESTIGACIÓN, CONSERVACIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL).

UMSE30	Radiotelevisión Española	16/02/94
BNR	BASES DE DATOS DOCUMENTALES	09:10:42
REF	CDEPP006002	
FENT	19870715	
CONTROL	CDEP V ASL AMR	
SIG	S38838	
TIT	LA NOCHE DEL CINE ESPAÑOL (850603)	
SERIE	LA NOCHE DEL CINE ESPAÑOL	
SERCAT	NOCHE DEL CINE ESPAÑOL; LA	
DIR	MÉNDEZ LEITE; FERNANDO	
DUR	01:22:00	
DEFIS	IPULG. COL. 82MIN	
PROD	TVE; 789PC11; 1985	
FEPROD	1985	
LUGPROD	ESPAÑA	
EMI	SEGUNDA CADENA 3JUN85 2030H	
FEMI	19850603	
CUATEC	MÉNDEZ LEITE; FERNANDO (DIR) * BARRACHINA; FRANCISCO (REA) * PINZONES; MANUEL (PRO) * FERNÁNDEZ; JOSÉ MARÍA (MON) * NIETO; JOSÉ (MÚSICA)	
GEN	CINE ANTOLOGÍA	
LUG	ESPAÑA	
TEM	CINE	
CONT	(MIN CINTA). 5,15 MÉNDEZ LEITE COMENTA LAS PELÍCULAS MÁS DESTACA-DAS PRODUCIDAS 1949. 7,01; 9,48; 13,25 Y 15,35 PL DE 'MARÍA ANTONIA LA CARAMBA' DE ARTURO RUIZ CASTILLO. 8,29 Y 10,50 ENTREVISTA A ARTURO RUIZ CASTILLO. 11,41 ENTREVISTA A PACO RABAL Y 13,58 A ALFREDO MAYO. 17,13 Y 23,13 PL DE 'UN HOMBRE VA POR EL CAMINO' DE MANUEL MUR OTI. 20,02 ENTREVISTA A FERNANDO NOGUERAS. 21,13 ENTREVISTA A ANA MARISCAL. 26,07; 29,36; 31,49; 33,37; 36,03 Y 37,34 PL DE 'NEUTRALIDAD' DE EUSEBIO FERNÁNDEZ ARDAVÍN. 30,50 ENTREVISTA A ÁNGEL FALQUINA. 36,27 ENTRE-VISTA A GERAD TICHY. 39,49 Y 41,32 PL DE 'HA ENTRADO UN LADRÓN' DE RICARDO GASCÓN. 41,16 ENTREVISTA A RICARDO GASCÓN. 43,58 Y 48,46 PL DE 'LUNA DE SANGRE' DE FRANCISCO ROVIRA BELETA. 44,54 ENTREVISTA A ROVIRA BELETA. 49,17 ENTREVISTA A PAQUITA RICO Y 51,18 A PACO RABAL. 52,00 MÉNDEZ LEITE PRESENTA UN BLOQUE DE 'ARREPENTIMIENTO' EN EL QUE SE RECOGEN ALGUNAS DE ESTAS ESCENAS. 53,46 PL DE 'LAS ÚLTIMAS HORAS' DE SANTOS ALCOCER. 54,45 'CERCA DEL CIELO' DE DOMINGO VILADOMAT. 56,18 'EL AMOR DE LOS AMORES' DE JUAN DE ORDUÑA. 57,41 'ALMA DE DIOS' DE IGNACIO FARRÉS IQUINO. 58,29 'VUELO 971' DE RAFAEL J. SALVIA. 59,15 'AMA ROSA' DE LEÓN KLIMOVSKY. 60,05 'CIELO NEGRO DE MANUEL MUR OTI. 60,51 'MARÍA ANTONIA LA CARAMBA' DE ARTRUO RUIZ CASTILLO. 62,09 'MALVALOCA' DE RAMÓN TORRADO. 62,42 'PARSIFAL' DE DANIEL MANGRAME. 63,24 'AMAYA' DE LUIS MARQUINA. 64,27 'MISIÓN BLANCA DE JUAN DE ORDUÑA. 65,25 'LA CAZA' DE CARLOS SAURA. 65,57 'LOS ÁNGELES DUERMEN' DE RICARDO GASCÓN. 66,30 'HOY NO PASAMOS LISTA' DE RAÚL ALFONSO. 66,59 'NOCHE DE REYES' DE LUIS LUCIA. 68,02 'EL FRENTE DE LOS SUSPIROS' DE JUAN DE ORDUÑA. 69,29 'LA RUEDA LA VIDA' DE EUSEBIO FERNÁNDEZ ARDAVÍN. 70,22 'CURRITO DE LA CRUZ' DE LUIS LUCIA. 71,02 'ISABELA DE CAMBADOS' DE RAMÓN TORRADO. 72,04 MÉNDEZ LEITE PRESENTA LA PELÍCULA A EMITIR 'PEQUEÑECES' <1> DE JUAN DE ORDUÑA, QUE RECUERDAN AURORA BAUTISTA, FORTUNATO BERNAL, SARA MONTIEL, MARÍA ASQUERINO Y PEDRO MIGUEL LAMET.	

PROGRAMA INFORMATIVO (ANÁLISIS SECUENCIAL CON MINUTACIÓN MIXTA)



# HOJA INFORMATIVA

12 / 96

(11)

SINDICATO UNIÓN DE TÉCNICOS Y CUADROS DE RTVE Y EMPRESAS PARTICIPADAS  
Edif. Social - Dpcho. SS-02 Prado del Rey 28223-Madrid Telf: 581.69.79 Fax: 581.69.80

## ERE-CONVENIO-DOCUMENTACIÓN

Madrid, 3 de noviembre de 1998

### DOCUMENTACIÓN:

Por primera vez, desde hace años, se ha conseguido que todos los sindicatos con representación en RTVE -haciendo suyas las reivindicaciones de los trabajadores afectados- lograsen un compromiso en torno a lo que en un futuro inmediato deba ser la categoría de DOCUMENTALISTA y OFICIAL DE ARCHIVO y DOCUMENTACIÓN. Por su carácter histórico nos permitimos reproducir los sellos y las firmas de apoyo a la propuesta UNITARIA. También desde aquí UTC quiere hacer un reconocimiento expreso a la labor y dedicación de los integrantes de la Comisión de Afectados, un esfuerzo que puede servir de pauta y ejemplo a otros colectivos y/o sub-grupos en la defensa de sus derechos e intereses. Recordamos que siguen pendientes de "redefinición" otros subgrupos como el de producción, administración, diseño gráfico, ayudantes de redacción, etc. etc. y convendría que la Empresa [RTVE] se decidiera a tirar del ovillo por algún lado y no esperar a que sea el Comisario Europeo de la Competencia, Karel van Miert el que nos diga cómo y cuándo hay que hacer las cosas...

### DEFINICION DEL SUBGRUPO PROFESIONAL

Pertencen a este subgrupo aquellos profesionales que llevan a cabo y se responsabilizan de la selección, investigación, tratamiento, ordenación, conservación, custodia y difusión de la documentación en Radiotelevisión Española.

#### 1.19.1 Documentalista

Es el profesional que realiza las actividades específicas para las que la titulación le faculta. Sus actividades profesionales son las áreas referidas a la selección, análisis, clasificación documental, gestión de bases de datos, los depósitos y los lenguajes documentales por medio de los cuales se utilizan las nuevas tecnologías permitiendo a tales fines el uso de los sistemas de usuario en la búsqueda de la información y elaboración de informes y documentos de apoyo. Efectúa, además, aquellas tareas que puedan considerarse imprescindibles para la actividad productiva de esta categoría profesional.

#### FORMACION ESPECIFICA

Licenciatura en Biblioteconomía y Documentación.

#### FORMACION OPCIONAL

Titulación superior reconocida por el MEC y Curso de Documentación de Postgrado.

## VI. 8. ALMACENAMIENTO Evolución tecnológica

### VI.8.1. DE LA MONOGRAFÍA “BANCOS DE IMÁGENES”(12) (Fuinca, Madrid 1986)

#### Recensiones

##### VI.8.1.1. Almacenamiento de la imagen. (p. 6)

La digitalización de una imagen engendra un número considerable de bits. Ello plantea posiblemente el primer problema a la hora de almacenar esta información. Hay que reducirla. Para ello se han creado los “algoritmos de compresión”. También en los modernos sistemas de almacenamiento repercuten las innovaciones más recientes en el registro y grabación de imágenes, tanto visuales como sonoras, cuyo último hallazgo es el DVD (Digital Versatile Disk).

Los “algoritmos de compresión” son recursos informáticos usados en el procesamiento de imágenes que, a partir de un documento digitalizado, analizan la ordenación de unos y ceros, almacenando series de los mismos. Hay que distinguir entre la imagen en B/N y en color.

##### VI.8.1.2. Evolución de las técnicas de almacenamiento: hacia los archivos digitales (p. 42)

En un principio se almacenaban los dibujos del diseñador en el propio papel que usaba. Ello planteaba el problema de que al cabo del tiempo el deterioro que sufrían estos documentos los hacía inservibles para cualquier uso posterior. El desarrollo industrial del cine sirvió para utilizar la película de 35 mm. como un medio de almacenar imágenes complejas, de poder archivarlas en laboratorios o cinematecas y de disponer de las moviolas para la selección de secuencias de imágenes o imágenes aisladas. Algunas industrias ajenas al medio cinematográfico encontraron en el celuloide la posibilidad de registrar en película sus diseños industriales, invirtiendo en la compra de cámaras y material cinematográfico. Las hemerotecas y grandes centros bibliográficos

utilizaron para los documentos impresos la técnica del microfilmado y de las microfichas. Pero no tardó en surgir la tarjeta perforada, según el código Hollerith. Estas tarjetas se utilizaron para números de dibujos, clasificaciones y revisiones, así como otros importantes identificadores de documentos, que se perforaban según una clave, almacenándose en un ordenador. Es el comienzo del sistema de archivo informático. Los clasificadores de documentos seleccionaban uno o varios dibujos en un tiempo récord. Las tarjetas perforadas presentaban la doble ventaja de almacenar como lo hacía la película, y de seleccionar documentos y recontar información. Como consecuencia de esta combinación de ventajas, aún hoy hay registrada mucha información en este formato.

Los sistemas más actuales CAD/CAM (Computer Aided Design/Computer Aided Manufacturing) usan formatos no compatibles con la tecnología de tarjetas perforadas. Generan imágenes gráficas y datos de ingeniería no gráficos (tensiones, vibraciones, color, dureza, etc.) y se basan en una combinación de técnicas gráficas de imágenes tridimensionales con un análisis exhaustivo de los datos no gráficos ya mencionados. Las tarjetas perforadas no son capaces de captar más que imágenes estáticas y no son eficaces a la hora de almacenar datos "inteligentes" relativos a un diseño CAD/CAM.

En los últimos años se han creado más sistemas CAD almacenados digitalmente, mientras que los datos almacenados en soporte filmado prácticamente han desaparecido. Hay un peligro, que es del llegar a perder información debido a la evolución de los formatos de almacenamiento. Por ello se ha de elegir el sistema más fiable, sin desatender la aparición de nuevas tecnologías, tales como el DVD ya mencionado.

Lo cierto es que la adaptación a todo nuevo sistema lo suelen contemplar las grandes empresas y organismos con cierto recelo, a la hora de modernizar sus tecnologías, ya que las inversiones suelen ser costosísimas, en sí mismas y en la readaptación de sistemas anticuados. Es habitual encontrarse en los grandes centros de documentación con bastante más de un sistema reproductor de la información almacenada, ya que resulta casi imposible —no sólo exigiría grandes inversiones sino también mucho tiempo— poner al día los ficheros más antiguos.

## VI.8.2. DE "THE DIGITAL FACT BOOK" (13) (Quantel, 1997)

Artículo Compresión (video) y Editorial Compresión ¿La técnica del futuro?, (Pp. 46–50).

### VI.8.2.1. Compresión (video)

Proceso que consiste en reducir el ancho de banda o la velocidad de la señal de video. Las normas que se utilizan en la actualidad, PAL, NTSC y SECAM son sistemas de compresión de video analógico. En los sistemas digitales se analizan las imágenes para detectar la redundancia y la repetición y eliminar así los datos innecesarios. Las técnicas se desarrollaron inicialmente para transmisión digital pero han sido adoptadas como medio para manipular el video digital en ordenadores y reducir las necesidades de almacenamiento.

### VI.8.2.2. Compresión ¿La técnica del futuro?

Las técnicas de compresión digital se utilizan para reducir las grandísimas necesidades de almacenamiento y velocidad de datos definidas por ITU-R 601 (norma estándar de televisión digital aceptada mundialmente). Sus aplicaciones incluyen permitir a un PC la manipulación de video (como en el caso de la edición off-line), transmisión digital y en algunos VTRs digitales se utiliza como medio tanto para reducir la velocidad de datos requerida como para aumentar la capacidad. La calidad de los resultados varía mucho.

En los equipos digitales, basarse en la ITU-R 601 se ha convertido en un signo de máxima calidad, hasta el punto de acallar la polémica sobre la calidad, pero dicha polémica ha vuelto a aparecer debido a la compresión. El usuario actualmente necesita entender que se compromete, o mejor dicho, qué calidad de resultado se puede esperar cuando se utiliza la compresión.

La compresión no es nueva en TV. Los sistemas de color PAL, NTSC y SECAM fueron diseñados para comprimir el ancho de banda total de



las señales R, G y B de las cámaras y los telecines en un único canal de 5,5, o 4,2 Mhz. La experiencia con dichas señales muestra que suelen resultar buenas para grabación y transmisión razón por la que fueron diseñadas) pero tienen un uso más limitado en postproducción. Igualmente, las imágenes comprimidas digitalmente sufren alguna pérdida o degradación hasta el punto de quedar inutilizadas para la postproducción.

Ahora se ha introducido MPEG (Moving Picture Experts Group) como sistema de compresión digital para transmisión. Sin embargo, con la introducción del MPEG de "estudio", la historia parece repetirse ya que ahora también se va a utilizar más en producción y postproducción.

La compresión de imagen digital es relativamente nueva. Los rumores prematuros de que técnicas innovadoras, siempre a la vuelta de la esquina, traerían consigo una calidad cada vez mejor llevaron a algunos a creer que se podía alcanzar la perfección pero, al igual que la mayor potencia de los ordenadores y las técnicas avanzadas siempre fracasarán en conseguir un pronóstico del tiempo 100% exacto, ocurrirá siempre lo mismo con la compresión.

La compresión digital analiza las imágenes de la misma forma que el meteorólogo las hace sobre el tiempo, cuando tanto las imágenes como el tiempo atmosférico son aleatorios.

En algunas aplicaciones la calidad de las imágenes no tiene demasiada relevancia. Por ejemplo, en edición off-line muchos lo consideran sólo necesario para reconocer las imágenes con objeto de poder tomar decisiones de edición. En otras, sobre todo en aquellas que forman parte del proceso principal que sigue la imagen desde el origen al espectador final, la calidad se supervisa cuidadosamente. Así que ¿cómo se puede medir la calidad de las imágenes comprimidas?

Generalmente, los efectos son subjetivos. Es cuestión suya y de su ojo mirar las imágenes y decidir si son suficientemente buenas. Pero eso no es todo. Como las imágenes son aleatorias y la compresión no lo es, imágenes diferentes producirán resultados de calidad diferentes. Así, donde un sistema puede producir resultados bastante aceptables con imágenes poco contrastadas y limpias, con material más nítido y ruidoso puede resultar mucho peor.

Por otra parte, la compresión de primera generación puede ser aceptable pero ¿qué ocurre si se utiliza compresión de segunda, tercera y cuarta generación? Si las mismas imágenes se someten a más de un tipo de compresión, ¿cuál es el resultado? Algunos pretenden que sea de 'calidad Betacam', pero de lo anterior queda claro que esa afirmación no puede tomarse al pie de la letra.

No se han desarrollado técnicas para procesar directamente imágenes comprimidas. Con la compresión intra-trama, utilizando sólo los datos de un cuadro, como en JPEG (Joint Photographic Experts Group), se puede editar por corte directamente pero un fundido, DVE (Digital Video Effects) o cualquier otro efecto exige descomprimir la imagen y volver a comprimir el resultado. Si la compresión es inter-trama, cogiendo datos de varios cuadros, como en MPEG, entonces incluso los cortes requerirán descomprimir los datos y recomprimirlos. Esto no sólo plantea la cuestión de la calidad de la multi-generación. Como lo hizo con los VTRs analógicos, sino que implica que el codificador y decodificador apropiados deben estar disponibles.

Está claro que utilizar la compresión añade gastos significativos de equipos así que debe haber fuertes razones para usarlo... y la hay. En las primeras aplicaciones la compresión ofrecía un medio para que los PC manipulasen vídeo. Son incapaces de manejar la velocidad de transferencia de datos de 21 Mbytes/sg. Que exige el vídeo ITU-R 601, la norma de televisión digital mundial. El coste de almacenamiento en disco sin compresión lo convierte en una opción poco atractiva para el uso off-line en una edición ni lineal. En este tipo de aplicaciones se utilizan relaciones de compresión intra-trama entre 10:1 y 100:1. En algunos casos sólo se presentan unos pocos campos de TV por segundo.

El Betacam Digital utiliza compresión, o relación del flujo binario, para reducir la cantidad de datos de vídeo que se graban en una cinta. Aquí la reducción es bastante suave, alrededor de 2:1, y se obtienen resultados excelentes, pero el sistema no es instrumentalmente perfecto.

Ahora el usuario tiene la posibilidad de elegir desde la calidad absoluta de los grabadores sin compresión D1 o D5 (14) en cinta, o sistemas basados en disco como Henry, Editbox o Hal (15), hasta varios niveles de compresión para adecuarse a todas las aplicaciones y presupuestos. Por ejemplo, el material de noticias se suele grabar con cámaras de formato pequeño y en las condiciones disponibles en el momento.

'Newsbox' (16) utiliza un poco de compresión para facilitar la edición on-line no lineal para las noticias, donde la rapidez y flexibilidad son especialmente importantes.

Según se desarrolla la tecnología, los dispositivos de disco de aún mayor capacidad están disponibles a menor precio. Así que la necesidad de comprimir para ahorrar capacidad de disco irá desapareciendo, permitiendo más sistemas de compresión en el futuro.

El único área para apoyarse en la compresión es la transmisión de TV, bien sea por cable, fibra, u ondas por satélite o enlaces terrestres. Aquí hay ventajas considerables ya que varios canales comprimidos digitalmente se pueden transmitir en el ancho de banda de un canal analógico. Para la TV de alta definición la compresión se utilizará para llevar las imágenes a nuestros hogares. Como la compresión se utilizará en este campo, hay una razón para evitarla en los procesos de producción de programas de calidad.

Las imágenes comprimidas jugarán un papel protagonista en la explosión de los productos multimedia que ahora se avecina. Almacenar las imágenes, enviarlas por la autopistas de la información y hasta nuestros PCs depende absolutamente de la compresión. Mientras que hay fuertes razones para pensar que el uso de la compresión puede disminuir en el ámbito de la producción de TV, se convertirá en un estándar en el campo de la transmisión y la multimedia.

### VI.8.2.3. Diccionario

Se pueden también consultar las siguientes voces relacionadas con el *almacenamiento*:

–Acceso aleatorio real (p. 19)

–A/D o ADC (Analogue to Digital Conversion, p. 25)

–Archivo (pp. 26-27)

- Arquitectura de Almacenamiento en Serie (SSA: Serial Storage Architecture, p. 27)
- Capacidad de almacenamiento (pp. 42-43)
- Clipbox (p. 44)
- Codificación de longitud de series (p. 45)
- Compresión (vídeo) ( desarrollado en la p.42 de este Anexo))
- DD2 (p. 58)
- Discos duros (discos fijos) (pp. 61-62)
- Discos ópticos (pp. 62-63)
- Disco Winchester (p. 63)
- Dylan (p. 67-68)
- Gestión de disco Chatter (pp. 75-76)
- Memoria de cuadro (Framestore) (p. 91)
- NFS (p. 97)
- Picturenet Plus (pp. 103-104)
- RAID (pp. 108-110)
- Servidor (fichero)(p. 122)
- Servidor (vídeo) (pp. 122-123)
- TBC (pp. 129-130)
- Tiempo de búsqueda (pp. 130-131)
- Unidades de disco AV (p. 132)
- Visualización en miniatura (Browse) (p.133)
- WORM (p. 134)

## VI.8.3. Del Cyberpaís (22-4-99)

## VI.8.3.1. 'PERIFÉRICOS' (p. 4)

## UNIDAD DE ALMACENAMIENTO DE 1,3 GB.

Fujitsu y Sony han dado un nuevo paso en la tecnología magnetoóptica de almacenamiento al desarrollar una unidad que permite grabar y leer cuantas veces se quiera discos de 3,5 pulgadas de diámetro y 1.300 millones de bits (1,3 GB) de capacidad, el doble que en un disco compacto convencional. La unidad de almacenamiento *Gigamo* está disponible tanto en versión interna como en interfaz de conexión SCSI.

La velocidad de transferencia de datos es de 5,9 Mbits por segundo, lo que hace que un disco de 1,3 GB esté totalmente grabado en cuatro minutos. Además de los discos de 1,3 GB, Gigamo es capaz de leer y grabar los discos magnetoópticos de las anteriores generaciones de 120, 230, 540 y 640 MB.

La compatibilidad se ha logrado al mantener constante la longitud de onda del rayo láser y duplicar la densidad de almacenamiento. Los discos magnetoópticos se pueden reescribir más de 10 millones de veces y la integridad de los datos está garantizada por un período mínimo de 30 años. Los discos de 1,3 GB, que cuesta cada uno 4.400 pesetas, son resistentes a los golpes, los campos magnéticos y las vibraciones. La tecnología magnetoóptica no tiene limitación física de densidad de almacenamiento, como ocurre con la tecnología magnética

Producto: Gigamo. Empresa: Fujitsu. Precio: 98.000 ptas.

#### VI.8.4. De GLOBAL NEWS (17)

##### VI.8.4.1. ALMACENAMIENTO: UN ACTIVO ESTRATÉGICO

*Data General anuncia importantes inversiones en el activo mercado de redes de área de almacenamiento.*

Los principales analistas de la industria predicen un crecimiento explosivo de las redes de área de almacenamiento (SANs: Storage Area Networks), el nuevo planteamiento de la informática empresarial para desplegar soluciones de almacenamiento. La tecnología SAN permite a las organizaciones construir redes de sistemas de almacenamiento independientes de los servidores, lo que permite gestionar por primera vez el almacenamiento como un activo estratégico independiente.

Data General reveló recientemente su estrategia de ofrecer la primera familia de la industria de soluciones SANs basadas en Canal de Fibra y anunció planes de inversión para aprovechar al máximo el crecimiento esperado de la demanda de estas soluciones.

“Como el único proveedor de almacenamiento que actualmente suministra sistemas de almacenamiento basados de extremo a extremo en Canal de Fibra, Data General es el líder en esta tecnología que permite el despliegue de redes de área de almacenamiento”, afirmó Ron Skates, presidente y director general de Data General Corporation. “Nuestro objetivo es convertirnos en el primer proveedor de soluciones de redes de área de almacenamiento”.

"La tecnología de Canal de Fibra es un elemento fundamental del mercado de SANs y Data General es pionera en soluciones de almacenamiento totalmente Canal de Fibra"

**John McArthur, director de investigación de sistemas de almacenamiento de ICD.**

#### VI.8.4.2. NUEVA VENTANA PREPARADA PARA SAN

*El Navisphere 4.0 de CLARiiON situado como el paquete de gestión para el mercado emergente de SANs.*

El reciente anuncio del Navisphere Manager 4.0 de la división CLARiiON de Data General abre una nueva ventana a la gestión del almacenamiento a nivel de toda la empresa, aumentando la facilidad de uso, las prestaciones y la escalabilidad.

##### Nueva interfaz de usuario

La nueva característica más evidente es la interfaz de usuario del tipo Windows NT que está basada en las librerías Microsoft Foundation Class. Este refinamiento simplifica las tareas de gestión y aumenta la productividad porque los administradores trabajan en el entorno familiar de Windows.

##### Opciones de visualización flexibles

El Navisphere Manager 4.0 permite a los usuarios seleccionar el tipo de visualización deseado para sus entornos de almacenamiento. Un administrador de almacenamiento puede organizar lógicamente los elementos de almacenamiento de acuerdo con el servidor al que está conectado o de acuerdo con los propios conjuntos.

##### Arquitectura del procesamiento mejorada

CLARiiON ha aumentado las prestaciones del Navisphere Manager 4.0 con una arquitectura multivía mejorada que mejora los tiempos de respuesta y admite grandes comunidades de conjuntos de discos. Las posibilidades de consulta también se han mejorado, permitiendo el procesamiento simultáneo de múltiples solicitudes de estado. Por consiguiente tiene una mayor capacidad y está evidentemente "preparado para SAN".

##### Mayor capacidad

## NOTAS Anexo:

- (1) VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la Imagen*, Ediciones Pirámide. S.A., Madrid, 1985, pp. 11-17. Prólogo de Antonio LARA.
- (2) El subrayado es nuestro.
- (3) Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, 70 tomos. © Espasa-Calpe, Madrid, 1925. S/nº de edición, se ha consultado el tomo 28, publicado en 1979. Artículo "Imagen", pp. 1042-1045.
- (4) Esta "V." es la referencia de la Enciclopedia para remitirse a otro artículo de la misma ("véase"...).
- (5) DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1984, pp. 301-303.
- (6) Los subrayados son nuestros.
- (7) LARA, Antonio y PEREA, Joaquín. *Memoria sobre Imágenes (Elaboración de un modelo de la Comunicación Visual)*, Fundación March, Madrid, 1974, pp. 182-217.
- (8) Los autores subrayan siempre sus argumentaciones con ejemplos clarificadores. En este caso citan la pintura, con variado soporte, -tela o madera preferentemente- al que se le agregan diversos tipos de conformantes, pigmentos orgánicos o minerales sintéticos, 'diluidos en un líquido que permite su aplicación y adelgazamiento'.
- (9) MOLES, Abraham, *La Comunicación y los 'mass media'*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1975, artículo "Imagen", (pp. 335-336).
- (10) CORRAL, Manuel, *La documentación audiovisual en programas informativos*, Citada en el epígrafe 'Limitaciones en el uso de la Documentación Audiovisual de Informativos', (p. 22), Unidad didáctica 114, Ediciones IORTV, RTVE, Madrid, 1989.  
-*Ley de Propiedad Intelectual*, Colección Textos Legales nº 56, ediciones BOE, Madrid, 1996, (Nota 1, p. 142).
- (11) Transcripción de la definición de la categoría de Documentalista propuesta en la Hoja Informativa 12/98 del sindicato UTC:  
"Es el profesional que desempeña las tareas específicas para las que su titulación le faculta: realizar sus actividades profesionales en tareas referidas a la selección, análisis y difusión documental, gestión de las bases de datos, los depósitos y los lenguajes documentales, por cuantos procedimientos las nuevas tecnologías permitan utilizar a tales fines a cualquier usuario en la búsqueda de la información requerida y elabora fichas y documentos de apoyo. Efectúa, además, todas aquellas tareas que puedan considerarse imprescindibles para la custodia de la actividad productiva de esta categoría profesional".
- (12) Informe FUINCA, *Bancos de Imágenes*, Ediciones Fuinca, Madrid 1986.
- (13) *The Digital Fact Book en español (Un manual de referencia para la industria de la teledifusión y Post Producción)*, 8ª edición, Quantel España, S.A., Madrid, 1997.
- (14) 'D1' es un formato de grabación digital en cinta de video según la norma ITU-R 601, 4:2:2, que utiliza una cinta de 19 mm. de ancho, permitiendo grabar hasta 94 minutos en una cassette. 'D5' es un formato de VTR que utiliza la misma cassette que D3, pero graba señales en componentes muestreadas según las recomendaciones ITU-R 601 con 10 bits de resolución. Al tratarse de un grabador de video digital por componentes sin compresión, el D5 ofrece las mismas prestaciones que el D1.
- (15) Henry: el editor de efectos Quantel.  
Editbox: el editor no lineal *on-line* de Quantel.  
Hal: el compositor digital de Quantel.
- (16) Newsbox: el editor de noticias. Todas las capacidades de edición Quantel, acceso aleatorio real, e intuitivo interface de tableta y lápiz óptico, manejando hasta una hora de señal comprimida 5:1. Además puede integrar un Paintbox Express.
- (17) *Revista Global NEWS*, editada por DATA GENERAL, número 2 s/a 1999.  
"Almacenamiento: un activo estratégico" (nº 2, p. 1) y "Nueva ventana preparada para SAN" (nº 2, p. 2)



## BIBLIOGRAFÍA

## I.-IMAGEN

- A.A.V.V., *Diccionario de Ciencia y Técnicas de la Comunicación*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1991.
- BLOM, Chr. A. y ANDERSEN, Dahl, *Principios generales de la comunicación visual. (La visión y su ámbitos: Cósmico, Cerebral y Cinematográfico)*, Colección Hora H, Seminarios y Ediciones S.A., Madrid, 1975.
- CASASÚS, J. M<sup>a</sup>, *Teoría de la imagen*, Colección Grandes Temas, Editorial Salvat, Barcelona 1973.
- COMITÉ REGIONAL FRANCÉS DE TURISMO, *Guía turística de la región Poitou-Charentes*, Edición 1997.
- CONTRERAS, José Miguel, *Vida política y televisión*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1-La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona 1984.
- DONDIS, D. A., *La síntesis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1973.
- ECHEVERRÍA, Javier, *Los señores del aire: Telépolis y el Tercer Entorno*, Colección Áncora y Delfin, volumen 870, Destino, Barcelona, 1999.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Editorial Lumen, (7<sup>a</sup> edición), Barcelona, 1984.
- La estructura ausente*, Colección Palabra en el Tiempo n<sup>o</sup> 76, Editorial Lumen, (5<sup>a</sup> edición), Barcelona, 1994.
- EIRÓS, Esther y CORDERO, Bárbara, "Futuroscope, el parque de la imagen que se adelantó al futuro", *Niños del Mundo*, n<sup>o</sup>2, pp. 44-46, Barcelona, mayo 2000.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA, (70 tomos), © Espasa-Calpe, Madrid, 1925.
- EQUIPO FUINCA, *Bancos de Imágenes y sus sistemas de gestión*, Colección Tecnologías de la Información y Bases de Datos, Ediciones Fuinca, Madrid, 1986.
- FINKELSTEIN, Sidney, *El antihumanismo de McLuhan*, Akal Editor, Madrid, 1968.
- FONT, Doménec, *El poder de la imagen*, Salvat Editores S.A., Barcelona, 1981.
- GALLOTTI, Alicia, *El ABC de la fotografía*, Colección Popular Práctica, Editorial Bruguera, Barcelona, 1980.
- GARCÍA BLÁNQUEZ, Luis A., "Sistema electrónico de dibujo arqueológico (Un nuevo método de representación gráfica)", *Revista de Arqueología*, n<sup>o</sup> 200, pp. 6-11, Madrid, diciembre 1997.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Comunicación, imagen y sociedad*, Colección Imagen, edita Departamento de Perfeccionamiento Profesional y Publicaciones de TVE, Madrid, 1969.
- GUARDIA CIVIL, *Técnicas de Comunicación* (Clases impartidas en el I Curso de Especialización titulado "Enfoques y Técnicas de Comunicación Institucional", celebrado en la Universidad Carlos III, en Octubre de 1999), Instituto Universitario "Duque de Ahumada" de Estudios de Seguridad, Dirección General de la Guardia Civil, Madrid, s/Depósito Legal, (Cortesía del Stand de la Guardia Civil en la Feria del Libro, Madrid, mayo 2000).
- GUBERN, Román, *La imagen y la cultura de masas*, Ediciones Bruguera, Colección El Libro Blanco, Barcelona, 1983.
- El eros electrónico*, Ediciones Taurus, Madrid, 1999.
- "El simio informatizado", *Mensaje y Medios*, n<sup>o</sup> 4, Nueva época, pp. 49-56, RTVE, Madrid, dic./ene., 1989.
- GUILLIEN, Robert, *La televisión en color*, Colección ¿Qué sé? Ediciones Oikos-Tau, S.A. Barcelona, 1971.
- KEIM, Jean-A., *Historia de la fotografía*, Colección ¿Qué sé?, Ediciones Oikos-Tau S.A., Barcelona, 1971.
- LANGFORD, Michael J., *Advanced Photography*, Editorial Focal Press de Londres, Edición española, *Tratado de fotografía (un texto avanzado para profesionales)*, Ediciones Omega S.A., Barcelona, 1976, 2<sup>a</sup> edición.
- LARA, Antonio y PEREA, Joaquín, *Elaboración de un modelo básico de la Comunicación Visual*, (Memoria de investigación), Fundación March, Madrid, 1974.

- LARA, Antonio. Artículo "Imagen", *Diccionario de Ciencias y Técnicas de Comunicación*, pp. 731-738. Ediciones Paulinas, Madrid, 1991.
- MARTÍN, James, *La sociedad interconectada*, Colección Hermes. Fundesco Publicaciones, Madrid, 1980.
- MATILLA, L. y ALONSO, M., *Imágenes en libertad*, Nuestra Cultura, Madrid, 1980.
- MC LUHAN, Marshall y FIORE Quentin. *The Medium is the Massage, (An Inventory of Effects)*, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex, England, made and printed in Great Britain by Taylor Garnett Evans, Watford, reprinted, 1971 (first published in the USA, 1967).
- Understanding Media: The Extensions of Man*, Routledge & Kegan Paul Limited, London, 1964.
- MC LUHAN, Marshall y R. POWERS, Bruce, *La aldea global. (Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI)*, Colección El mamífero parlante. Editorial Gedisa, Barcelona, 1995, (3ª edición).
- MILLER, Jonathan, *McLuhan*, Colección Maestros del pensamiento contemporáneo nº 3. Ediciones Grijalbo, Barcelona-México, D.F., 1973.
- MOLES, Abraham, *La comunicación y los "mass media"*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1975.
- MONTES, Santiago, *Claude Levi-Strauss (Un nuevo Discurso del Método)*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, San Salvador (El Salvador), 1971.
- NEGROPONTE, Nicholas, *El mundo digital*, Ediciones B, Barcelona, 1995.
- PANCORBO, Luis, *Los signos de la esfinge (Preguntas semióticas a la televisión)*, IORTV (Instituto Oficial de Radio y Televisión), RTVE, Madrid, 1983.
- PEIRCE, Charles S., *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Juan Carlos, *Imago mundi (La cultura audiovisual)*, Fundesco Publicaciones, Madrid, 1996.
- PRINET, Jean, *La Photographie*, Colección Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1973.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, (2 tomos), Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1994. (Vigésimo primera edición).
- SARTORI, G., *Homo videns: La sociedad teledirigida*, Editorial Taurus, Madrid, 1998.
- SCHÖTTLE, H., *Lexikon der fotografie*, Colonia, 1978. Edición española, *Diccionario de la fotografía: Técnica, Arte-Diseño*, Editorial Blume, Barcelona, 1982.
- SEMPERE, Pedro, *La Galaxia McLuhan*, Fernando Torres - Editor, Valencia, 1975.
- TELOS: "10 años de la revista Telos". (CD-Rom), Fundesco Publicaciones, Madrid, 1995.
- TERCEIRO, José B., *La sociedad digital. Del homo sapiens al homo digitalis*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- THIBAUT-LAULAN, Anne Marie, *El lenguaje de la imagen. Estudio psicolingüístico de las imágenes visuales en secuencias*, Ediciones Marova, Madrid, 1973.
- TORAN, L. Enrique, *El espacio en la imagen (De las perspectivas prácticas al espacio cinematográfico)*, Colección Interdisciplinar, Editorial Mitre, Barcelona 1985.
- TVE. "El descubrimiento de las Cuevas de Altamira", (documental en tres episodios emitido en TVE2, realización de Daniel Herranz), Prado del Rey, Madrid, 1990.
- USCATESCU, Jorge, *Fundamentos de estética y estética de la imagen*, Editorial Reus, Madrid, 1979.
- VILLAFANE Justo, *Introducción a la Teoría de la Imagen*, Ediciones Pirámide, Madrid, 1985.
- VILLAFANE, Justo y MINGUEZ, Norberto, *Principios de Teoría General de la Imagen*, Editorial Pirámide, Madrid, 1996.
- YERRO BELMONTE, Marino, *Sociología de la imagen*, Organización Sala Editorial S.A., Madrid, 1974.

## II.-PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

- AA. VV., *Difusión del Patrimonio Histórico*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), Consejería de Cultura, Junta de Andalucía Sevilla, 1996.
- ALVAREZ, José Luis, *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*, Espasa-Universidad, Madrid, 1992.

- CUENCA, Lola. *Bancos de Imágenes: Proyecto de Gestión del Patrimonio Cultural*, (inédito), Máster. UCM, Madrid, 2000.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, Eduardo. "Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural", *Civitas*, (revista Española de Derecho Administrativo), nº 39, Madrid, 1983.
- GARCÍA GUATAS, Manuel. "Protección, conservación y difusión del patrimonio cultural". *Aragón Cultural*, Zaragoza, junio 1987.
- GÓMEZ, María Luisa, *La restauración*, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Mº de Educación y Cultura, Madrid, 1998.
- MAS-GUINDAL LAFARGA, Antonio José, *Métodos informáticos en el diagnóstico de Edificios antiguos: el Acueducto de Segovia*, Dirección Gral. de Bellas Artes y Archivos, Mº de Cultura, Madrid, 1992.
- MORALES, Ambrosio de (1513-1590), "*Relación del viage de Ambrosio Morales, cronista de S.M. El Rey Phelipe II A los Reynos de León, Galicia y Principado de Asturias. El año de MDLXXII. (Para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Cathedrales y Monasterios)*", Edición facsímil de la editada en Madrid por Antonio Marin en 1765, Guillermo Blázquez, colección "El Bibliófilo", Madrid, 1985.
- ORDIERES, DÍAZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Dirección. Gral. de Bellas Artes, Mº de Educación y Cultura, Madrid, 1995.
- La Memoria Selectiva 1835-1936 (Cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid)*, Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones de la Comunidad en la Plaza de España, Dirección. Gral. de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1999.
- PONZ, Antonio (1725-1792), "*Viaje de España*", (18 volúmenes, 1772-1794).
- PRIETO, María Gemma, "Derecho Internacional y Bienes Culturales", *Patrimonio Cultural y Derecho* nº 2, pp. 9-20, editan BOE, Fundación AENA, Fundación de los Ferrocarriles Españoles y Asociación Hispania Nostra, Madrid, 1998.

### III.-BANCOS DE IMÁGENES

#### III.-1. LEGISLACIÓN

- DEBBASCH Charles, Artículo "INA", *Droit del'Audiovisuel* (4ª edición, pp. 248-251), Editions Dalloz, 11 rue Soufflot, 75240 Paris cedex 05. 1995
- DIETZ, Adolf, *El derecho de autor en España y Portugal*, Colección Análisis y Documentos nº 1, Secretaría Gral. Técnica, Mº de Cultura, Madrid, 1992. -
- GENDREU, I., *La protection des photographies en droit d'auteur français, américain, britannique et canadien*, París, 1994.
- GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *El derecho de réplica y rectificación en prensa, radio y televisión*, Instituto Editorial REUS S.A., Madrid, 1981.
- Derecho de la Información (Diccionario jurídico para periodistas)*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1999.
- FERNÁNDEZ-SHAW, Félix, "Derecho de autor y derechos conexos en la radiodifusión española", *Anuario de Derecho Civil*, Tomo XXVIII, Fascículo II, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, Madrid, abril-junio 1975.
- J.O., *Journal Officiel*, 23 de junio 1992, p. 8167 y *Légipresse* (revista), junio 1992, 53. (Para un comentario, ver J.M. Pontier, "Le Dépôt Légal", loi nº 92-546 del 20 de junio 1992 y "Actualité législative Dalloz 1992", 167). (Véase también "Réforme du Dépôt Légal: los temores de la prensa", *Légipresse*, abril 1992-29). Esta ley ha sido puesta en marcha por el decreto de aplicación relativo al Dépôt Légal nº 93-1429 del 31 de diciembre. *J.O.* del 1 de enero 1994, p. 62.
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO, *Legislación básica. Radio y Televisión*, Edita Secretaría General Técnica, Madrid, 1977.

- MINISTERIO DE CULTURA. *Textos Legales. Cinematografía y Medios Audiovisuales*, Edita Secretaría General Técnica, Madrid, 1991.
- MOLES, Abraham y otros, *La comunicación y los 'mass media'*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1975.
- MUSEO: Revista editada por la Asociación Profesional de Museólogos de España. Nº 2, 1997. Actas de las II Jornadas de Museología celebradas en Madrid del 12 al 14 de junio de 1996, bajo el lema *El museo: centro de documentación*.
- RIVERO YSERN, Enrique. *Consideraciones en torno a la Radiodifusión en el Derecho Español*, Instituto 'García Oviedo', Universidad de Sevilla, Sevilla, 1968.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Alicia. "La protección del Patrimonio Cultural en el Código Penal de 1995", *Patrimonio Cultural y Derecho* nº 2, pp. 133-161, editan BOE, Fundación AENA, Fundación de los Ferrocarriles Españoles y Asociación Hispania Nostra, Madrid, 1998.
- ROGEL VIDE, Carlos, *Autores, coautores y propiedad intelectual*, Colección Ciencias Jurídicas, Editorial Tecnos, Madrid, 1984.
- "El video y la Propiedad intelectual", *La Ley*, 27 y 28 marzo 1983.
- RUIZ Y TOMÁS, Pedro, *Ensayo sobre el derecho a la propia imagen*, Editorial Reus, Madrid, 1931.
- SORIA, Carlos, *Orígenes del derecho de radiodifusión en España*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1974.

### III.-2. INFORME FUINCA

- EQUIPO FUINCA, *Bancos de Imágenes y sus sistemas de gestión*, Colección 'Tecnologías de la Información y Bases de Datos', Ediciones Fuinca, Madrid 1986.

### III.-3. APLICACIONES

#### **bibliotecas, fototecas**

- A.A.V.V., *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española 1970-1990 (Tomo II. Libro de referencia)*, Lunwerg Editores S.A., Barcelona, 1991.
- *Manual para el uso de Archivos Fotográficos*. Dirección Gral. del Libro, Archivos y Bibliotecas, Mº de Educación y Cultura, Madrid, 1997.
- *Boletín de la Biblioteca del Ateneo. Segunda época*. Año I, nº 3, Madrid, febrero 2000.
- AGENJO BULLÓN, Xavier y CUESTA DOMÍNGO, Pilar. "La catalogación del libro antiguo en un entorno automatizado", *Boletín de la Anabad*, (Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos y Documentalistas), XXXVII, nº 3, julio-sept., pp. 399-406, Madrid, 1987.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. (Nota sobre la fotografía)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- BERENGUER, José María, *El bibliotecario ante la revolución tecnológica*, Ponencia en las IX Jornadas bibliotecarias de Andalucía en Granada (23-25 marzo 1996), Edición Asociación Andaluza de Bibliotecarios, Málaga, 1996.
- CATÁLOGO Exposición: *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989.
- CATÁLOGO Exposición: *España fin de siglo 1898*, Sala del antiguo MEAC de la Avda. Juan de Herrera, Madrid, 1998.
- CATÁLOGO Exposición *Fotografía pública (Photography in print 1919-1939)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.
- CRUZ ITURZAETA, Concepción, BERNAOLA INGUNZA, Mª Angeles y GUERRA BLASCO, Carmen, "El papel de las Bibliotecas Universitarias ante el futuro de la información científica y técnica", (Congreso de IATUL - International Association of Technological University Libraries), *Boletín de la Anabad* XXXV, nº 4, octubre-diciembre, pp. 473-483, Madrid 1985.

- DESANTES FERNÁNDEZ, Blanca y CLARES MOLERO, José Luis. "Proyecto de descripción de documentación fotográfica en el Archivo Histórico Nacional", *Boletín de la Anabad*, XLVI, nº 11, pp. 281-295, Madrid, 1996.
- EFTI. *Programa Curso 'Master' 1999/2000*. Press-book Escuela de Fotografía Centro de Imagen, Madrid, 1999.
- FERNÁNDEZ ROCA, María del Pilar y GARCÍA MELERO, Luis Angel. "Actualización del formato Ibermarc para monografías", *Boletín de la Anabad*, XXXVII, nº 3, julio-sept., pp. 407-445, Madrid, 1987.
- FONTANELLA, Lee. *La historia de la fotografía española desde sus orígenes hasta 1900*, Editorial El Viso, Madrid, 1981.
- GARCÍA MELERO, Luis Angel. "Puesta en funcionamiento del sistema automatizado de la Biblioteca Nacional (SABINA)", *Boletín de la Anabad*, XXXVII, nº 3, julio-sept., pp. 473-477, Madrid, 1987.
- GUTIÉRREZ, Ana y TEIXIDOR, Carlos. *Fototeca Digital del Patrimonio Histórico*. Madrid, s/a.
- HEREDIA HERRERA, Antonia. "El disco óptico y los archivos", *Boletín de la Anabad* XXXVII, nº 3, julio-sept., pp. 355-360, Madrid 1987.
- "La aplicación de la informática en los archivos administrativos y en los archivos históricos", (Capítulo VII de *Archivística General. Teoría y práctica*), Diputación Provincial, Sevilla, 1987.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos y LÓPEZ-YARTO, Amelia. "El fichero del Arte Antiguo y la Fototeca del Departamento de Arte 'Diego Velázquez' del centro de Estudios Históricos (CSIC)". *Boletín nº 22*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, pp. 110-117, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1998.
- LLORCA ZARAGOZA, Vicente. "La Biblioteca del Senado", Capítulo del libro *El Palacio del Senado*, pp. 213 y ss. Ediciones El Senado, Madrid, 1980.
- LLORENTE GIL, Consuelo. "El IDAE: una biblioteca automatizada", *Boletín de la Anabad* XXXVII, nº 3, julio-sept., pp. 447-453, Madrid 1987.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio, *Alfonso XIII y su época*, Programa de mano divulgativo de las fotografías realizadas por Francisco Gofi en el período 1901-1927.
- LÓPEZ YEPES, Alfonso y SÁNCHEZ GAY, Francisco. "Bancos de imágenes: fototecas en medios de comunicación". En la *Revista General de Información y Documentación*, vol. 4 (2), pp. 227-237, Editorial Complutense, Madrid, 1994.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA, *I y II: Debate en Fotografía*, Secretaría Gral. Técnica, Servicio de Publicaciones, Dirección Gral. de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid, 1999.
- MORENO, María Pilar. "Ensayo de tratamiento informático en una bibliografía", *Boletín de la Anabad* XXXVII, nº 3, julio-sept., pp. 455-465, Madrid 1987.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- NEWTON, Helmut. *Al filo de la imagen (El mundo de un fotógrafo)*, Videotape de 2 horas, Visual Ediciones, Madrid, 1992.
- OLAECHEA LABAYEN, Juan. "Las publicaciones periódicas científicas y la difusión electrónica", *Boletín de la Anabad* XXXV, nº 4, octubre-diciembre, pp. 493-505, Madrid 1985.
- OLMOS, Victor, *Historia de la Agencia EFE (El mundo en español)*, Editorial Espasa, Madrid, 1997.
- PEREA, Joaquín. *Un modelo de Comunicación Fotográfica*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1978.
- PHOTOESPAÑA 99/00, *Festival Internacional de Fotografía*, Catálogos de actividades, La Fábrica, Madrid, 1999/2000.
- PHOTOPRES'97, *Premios de Fotografía*, Fundación La Caixa, Exposición en colaboración con la Fundación General de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1999.
- S/A., *Conservação de Coleções de Fotografia, Luis Pavão*, Ediciones Dinalivro, Lisboa, 1997.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, *A través del espejo (cómicos, trágicos y mitos)*, Fotografías de Calvache, prólogo de Andrés Amorós, Edición Espasa-Calpe, Madrid, 2000.
- TAUSK, Petr, *Historia de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

**museos, colecciones, exposiciones**

- ALBERCH, Ramón, FREIXAS, Pere y MASSANS, Emili. *L'arxiu d'imatges. Propostes de classificació i conservació*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. (Museus Documentació), Barcelona. 1988.
- ALFARO ASÍNS, Carmen. *Museo Arqueológico Nacional: Numismática y Medallística*, Dirección Gral. de Bellas Artes y Archivos, Mº de Cultura, Madrid, 1991.
- Catálogo de Monedas antiguas de oro del Museo Arqueológico Nacional*, Dirección Gral. de Bellas Artes y Archivos, Mº de Cultura, Madrid, 1993.
- APME. *El museo: centro de documentación*, Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, nº 2, Madrid, 1997.
- ASENSIO BROUARD, Gª BLANCO Y POL MÉNDEZ, M., A y E., *La exposición "El Mundo micénico" y sus visitantes: perfil del público, actitudes y comportamiento*, Inédito, 1992.
- BARTHES, Roland. "Semántica del objeto", *Revista de Occidente*, nº 104, pp. 5-18, Madrid, 1990.
- BARTOLOMÉ, M. *Manual técnico de montaje de exposición*, Confederación Cajas Ahorro, Madrid, 1979.
- BARTOLOMÉ ARRIAZA, A., *Sobre la renovación de los museos estatales*, Mº Cultura (mecanografiado), Madrid, 1990.
- BAZIN, G., *El tiempo de los museos*, Daimon, Barcelona, 1969.
- BITGOOD, S., *Evaluation de musées du point de vue de la conception sociale*, Musée de la civilisation, Quebec, 1989.
- BOLAÑOS, María. *Historia de los Museos*, Editorial TREA, Gijón, 1997.
- CACHO-MARTÍ, C. y J., *Informatización y documentación en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1995.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte (El arte contemporáneo y el linde de la historia)*, Paidós, Barcelona, 1999.
- DELCLAUX BRAVO, Ana Luisa. "Otro proyecto piloto en el Museo Arqueológico Nacional: RAMA (Acceso Remoto a las Bases de Datos)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo XII, pp. 145-148, Madrid, 1994.
- Gª GARRIDO, J. L., *¿Cuándo viene el público al museo: cuando quiere o cuando queremos?*, Mº Cultura, Madrid, 1980.
- GARCÍA BLANCO, Angela, *Didáctica del Museo. El descubrimiento de los objetos*, De La Torre, Madrid, 1988.
- Función pedagógica de los museos*, Mº Cultura, Madrid, 1980.
- La exposición: un medio de comunicación*, Colección Arte y Estética, nº 55, Akal Ediciones, Madrid, 1999.
- Mº DE CULTURA, *Sistema Español de Museos*. ( 2 Tomos), Dirección Gral. de Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Subdirección Gral. de Museos Estatales, Madrid, 1995.
- Mº DE EDUCACIÓN Y CULTURA, *Normativa de Museos de Titularidad Estatal*, Dirección Gral. de Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Subdirección Gral. de Museos Estatales, Madrid, 1996.
- Normalización documental de museos: Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid, 1996.
- Museos Españoles: Datos Estadísticos*, Madrid, 1996.
- PRESS-BOOK, *Photographia-Museu "Vicentes" (1846-1982)*, Funchal - Madeira, s/a.
- PRESS-BOOK, *Museo Postal y Telegráfico*, Correos y Telégrafos, Secretaría Gral. de Comunicaciones, Mº de Fomento, Madrid, 2000.
- RUBIO GIL, Luis y ALONSO BARAHONA, Fernando, *Rafael Gil, director de cine*. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Conde Duque, Comunidad y Ayuntamiento de Madrid, 1997.
- SANZ-PASTOR Y FDEZ. DE PIEROLA, Consuelo, *Museos y Colecciones de España*, Mº Cultura, Madrid, 1980.
- SHER, J. A., "L'ordinateur au musée: réalités et problèmes", *Museum* nº 30, pp. 132-138, Cambridge, 1978.
- ZUNZUNEGUI, S., *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Alfar, Sevilla, 1990.

## videotecas

televisiones: rtve

- A.A.V.V., *Estudios sobre televisión*, Colección Imagen. Servicio de Formación de TVE. Madrid, 1967.
- El Estado y la Televisión*. 'Nueva Política', revista trimestral, vol. 1, nº 3, julio-sept., Ediciones Fotoedisa. México, 1976.
- Ponencias de RTVE sobre *Terminología de films y video y Terminología de Documentación*, (Primer Seminario 'Estudios e Investigación de la FIAT', en la Universidad de Verano Menéndez Pelayo, Santander, julio 1979).
- Radiotelevisión Española y la Constitución*, Ponencias del Seminario organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y RTVE (Toledo, 15, 16 y 17 de junio de 1981), Edita la Secretaria de Estado de Universidades e Investigación, Mº de Educación y Ciencia, Guadalajara, 1981.
- El libro del año de Televisión y Radio 82-83*, Editado por Videomedia S.A., Madrid, 1982.
- Dossier*, Revista *Nuestro Tiempo*, pp. 4-58, incluye: "La teleinvasión de Europa. Televisión a la 'carta'. El fin de los monopolios. La Europa del cable. La loca de la casa. Gran encuesta: cómo mejorar TVE", Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, nº 355-356, enero-febrero 1984.
- El archivo sonoro de Radio Nacional de España, S.A.*, Unidad Didáctica 123, IORTV (Instituto Oficial de Radio y Televisión), RTVE, Madrid, 1990.
- ARIAS, Aníbal, *La Televisión Española*, Colección 'Temas Españoles', nº 507, Publicaciones Españolas, Madrid, 1970, (2ª edición).
- El mundo de la Televisión*, Colección Universitaria de Bolsillo 'Punto Omega', nº 125, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971.
- BAGET, José María, *Historia de la televisión en España 1956-1973*, Ediciones Tele-Día, Madrid, 1973-74.
- 18 años de TVE*, Diáfora S.A., Barcelona 1975.
- Historia de la televisión en España (1956-1975)*, Feed-Back Ediciones, Barcelona, 1993.
- Història de la televisió a Catalunya*, Ediciones Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.
- BLOM, Chr. A. y ANDERSEN, Dahl, *Principios generales de la comunicación visual, (La visión y sus ámbitos: Cósmico, Cerebral y Cinematográfico)*, Seminarios y Ediciones, S.A. Madrid, 1975.
- CEBRIÁN HERREROS, M., *Diccionario de Radio y Televisión (Bases de una delimitación terminológica)*, Editorial Alhambra, S.A. Madrid, 1981.
- Siglarlo Internacional de Radio y Televisión*, Colección Manuales Profesionales. Edita Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid, 1980, (2ª edición 1983).
- COLOMBO, Furio, *Televisión: La realidad como espectáculo*, Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1976.
- DAVIS, Desmond, *Gramática de la producción*, Edita: Servicio de formación de TVE, Madrid, 1966.
- DÍAZ, Lorenzo, *La televisión en España 1945-1995*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando *La pantalla chica*, Colección Testigos de España, Plaza & Janés S.A. Editores, Barcelona, 1974.
- FARIAS, Javier, *El mundo de la televisión*, Enciclopedia Ilustrada Atlántida nº 16, Editorial Atlántida S.A., Buenos Aires, (Argentina), 1963.
- FAUS, Angel, *La era audiovisual. Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*. Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1995.
- FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS DE TV (FIAT/IFTA), *Panorama de los archivos audiovisuales: Contribución a la puesta al día de las técnicas de archivo internacionales*, Servicio de Publicaciones del Ente Público RTVE, Madrid, 1986.
- FERNÁNDEZ ASÍS, Vitoriano, *Los Medios Audiovisuales en el Desarrollo Cultural*, Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión, Dirección Gral. de Radiodifusión y Televisión, Mº de Información y Turismo, Madrid, 1968.

- GAITÁN ESTÉVEZ "GAYVEZ", Luis, *La televisión y su mundo*, Colección 'Pequeña Biblioteca'. Ediciones Daimon, Barcelona, 1960.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *Documentación informatizada en los medios informativos*, Editorial Paraninfo, Madrid, 1987.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, *Teoría de los contenidos de la televisión*, Servicio de Formación de TVE, nº 4, Madrid, 1965.
- GECA CONSULTORES, *El Libro de la Tele (Anuario de la televisión en España)*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1995.
- GELICES, Feliciano Lorenzo, *La televisión*, Biblioteca Salvat de Grandes Temas-Libros GT, Salvat Editores, Barcelona, 1973.
- GERIN, Elisabeth, *Televisión amiga*, Colección Navidad, Editorial Nova Terra, Barcelona, 1965.
- GOROSTIAGA, Eduardo, *La Radiotelevisión en España (Aspectos Jurídicos y derecho positivo)*, Colección Ciencias de la Información, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976.
- El Estatuto de la Radio y la Televisión*, Ediciones Forja, S.A. Madrid, 1982.
- GORTARI DRETS, Carlos, *Especificidad del lenguaje televisivo*, Cuadernos de televisión nº 1, Departamento Perfeccionamiento Profesional de TVE, Madrid, 1969.
- GUERRA, Antonio, *Producción audiovisual*, tomo I. (*Partidas presupuestarias unificadas de Cine, Video y Televisión*). ProduSoft, producción por ordenador, (*El primer programa de ordenador para el productor*), Edita M-SOFT, S.L., Madrid, 1994.
- HILLS, George, *Los informativos en Radiotelevisión*, Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV), Madrid, 1981.
- IBM., "El centro de Documentación del Ente Público RTVE: Sistema de Recuperación de la Información", (*En Noticias IBM España*, noviembre 1982).
- KING, G. J, *Introducción a la televisión*, Nuevos Manuales Técnicos, Editorial Labor S.A., Barcelona, 1976.
- LABRADA, Fernando, *La utilización cultural de los archivos de televisión*, Asamblea General de la FIAT, Ottawa, 5-11 octubre 1980.
- "El centro de Documentación del Ente Público RTVE: Sistema de Recuperación de la Información" (*En Noticias IBM España*, noviembre 1982).
- "Los archivos audiovisuales de RTVE", *En Medios Audiovisuales* nº 127, Madrid, marzo 1983, pp. 23-25.
- "Grado de utilización de los ordenadores en la recuperación de la información en los archivos de TV", *Comunicación en la V Asamblea General de la FIAT*, Madrid, octubre 1984.
- LÓPEZ CASTILLO, Santiago, "Robar a TVE una imagen", *En Mensaje & Medios* nº 4, Nueva época, diciembre-enero 1989, pp. 92-94, edita Ente Público RTVE
- LLORCA, Carmen, *Los teleclubs en España*, Colección Temas Españoles nº 511, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.
- MACÍA, Pedro, *Televisión hora cero*, ERISA (Ediciones y Reproducciones Internacionales, S.A.), Madrid, 1981.
- MARTÍN MUÑOZ, J. y LÓPEZ PAVILLARD, J., "La documentación audiovisual en RTVE", *Documentación de las Ciencias de la Información* nº 8, pp. 143-172, Madrid, 1995.
- MENSAJE Y MEDIOS: Revista de los profesionales de la comunicación, periodicidad trimestral, nº 1: octubre 1977. (De aparición irregular, su publicación comenzó con la administración UCD, tuvo una 2ª época de transición y una 'nueva' época en la Administración PSOE).
- MINISTERIO DE CULTURA, *Dirección General de Radiodifusión y Televisión: organización, competencias y objetivos*, Secretaría General Técnica, Gabinete de Estudios y Coordinación, Servicio de Publicaciones, Madrid, 1978.
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO, *Radiodifusión y Televisión, Legislación Básica* nº 2, Secretaría Gral. Técnica, Madrid, 1977.
- MIRANDA REGOJO, Fátima, *La fonoteca*, Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- MUÑIZ, Mauro, *La madre de todas las corrupciones (El felipismo en televisión)*, Ediciones Barbarroja, Madrid, 1995.
- MUÑOZ, Pedro, *RTVE: La sombra del escándalo*, Colección España hoy, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1990.
- PALACIO, Manuel, *Una historia de la Televisión en España: Arqueología y Modernidad*, Consorcio 'Madrid 92', Madrid, 1992.



- PÉREZ CALDERÓN, Miguel. *La información audiovisual*, Ediciones de la Escuela Oficial de Radiodifusión y Televisión. Madrid. 1970.
- PÉREZ PUENTE, Fernando. "El tratamiento documental en RTVE (1964-1985)". (En *Panorama de los Archivos Audiovisuales*, FIAT/IFTA. 1986).
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. *Carta abierta a Televisión Española*, Ediciones 99 S.A., Madrid. 1973.
- Los Teleadictos*, Editorial Estela, Madrid. 1974.
- ROMERO GUALDA, María Victoria. *Vocabulario de cine y televisión*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona. 1977.
- RTVE. *Informe 1978*, Radiotelevisión Española, Madrid. 1978.
- Disposición 2/1991*, de 21 de junio, de la Dirección General de RTVE, en la que se simplifica la estructura del Centro de Documentación de RTVE y se segrega de su área de competencia el Servicio Técnico.
- Disposición nº 4/1992*, de 6 de abril, de la Dirección General de RTVE sobre la Documentación de RTVE y sus sociedades.
- Proyecto Hypermedia*. (Mercado Audiovisual Permanente en Europa), Anexo, Madrid. 1999.
- RUIZ DEL OLMO, Fco. Javier, *Orígenes de la Televisión en España*, Colección 'Estudios y Ensayos', Universidad de Málaga, 1997.
- S/A., *Los peligros de la televisión (Argumentos científicos y esotéricos)*, Ediciones Lectorium Rosicrucianum S.A., (3ª edición, Madrid. 1988).
- SEGADO DEL OLMO, Antonio, *El mundo de la radio y la televisión*, Biblioteca Cultural RTVE, Editorial Planeta en coedición con Magisterio Español, Prensa Española y Editora Nacional, Madrid. 1976.
- SINOVA, Justino, *La gran mentira*, Planeta, Madrid 1983.
- TRULLÁS, Juana, *Prado del Rey, hora cero*, Plaza & Janés Editores S.A., Barcelona, 1987.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *El libro gris de Televisión Española*, Ediciones 99, Madrid. 1973.
- VÁZQUEZ, O. P., Jesús María, *Los niños y la televisión*, Servicio de Formación de TVE, nº 3, Madrid. 1965.
- VILA-SAN-JUAN, Juan Felipe. *La "trastienda" de TVE*, Plaza & Janés Editores, S.A., Barcelona, 1981.
- WAGNER, Fernando. *La televisión. (Técnica y expresión dramática)*, Nueva Colección Labor, Editorial Labor, S.A., Barcelona, 1972.

#### comerciales

- BLOCKBUSTER VIDEO, *Guide to Movies and Videos 1996*, Edited by Ron Castell, Island Books, New York. 1996.

#### filmotecas

##### filmoteca española

- A.A.V.V., SGAE-FUNDACIÓN AUTOR, BORAU, José Luis (director), *Diccionario del Cine Español*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- El cine en 1943*, Editorial Instituto Samper, Madrid. 1944.
- A.A.V.V. y LÓPEZ YEPES, Alfonso (coord.), *Enciclopedia del Cine Español*, Soporte CD-Rom, Micronet, Madrid, 1996.
- AMO, Alfonso del. *Un nuevo sistema de difusión y acceso para series de documentales y noticiarios cinematográficos. (Base integrada de datos e imágenes y sonidos)*. (Ejemplar mecanografiado), Filmoteca Española, Madrid, s/a.
- El Noticiero NO-DO en el archivo*. (Ejemplar mecanografiado), Filmoteca Española, Madrid, s/a.

- Cuadernos de la Filmoteca*, nº 3. *Inspección técnica de materiales en el Archivo de una filmoteca*. Filmoteca Española. Madrid. 1996.
- AMO, Alfonso del. ALBERICH, Ferrán e IBÁÑEZ, María Luisa. *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, Editorial Cátedra, Filmoteca Española. Madrid. 1996.
- CABERO, José Antonio. *Historia de la Cinematografía Española: 1896-1949*, Gráficas Cinema, Madrid. 1949.
- COMISARÍA DE EXTENSIÓN CULTURAL. *Primer Catálogo de películas cinematográficas de la Cinemateca Educativa Nacional*, Ministerio de Educación Nacional. Editorial Magisterio Español. Madrid. 1954.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *30 años de Documental de Arte en España (Filmografía y Estudio)*, Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid. 1967.
- La guerra de España en el Cine*, Colección ‘España en 3 tiempos’, (2 tomos), Editora Nacional, Madrid, 1972.
- GARCÍA ESCUDERO, José María. *Vamos a hablar de Cine*, Biblioteca Básica Salvat, Libro RTV, nº 51, Salvat Editores, S.A. y Alianza Editorial S.A., Madrid, 1970.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T., *Catálogo del Cine Español. Volumen F-2. Películas de Ficción (1921-1930)*, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Mº de Educación y Cultura, Madrid, 1993.
- GUBERN, Román. *El cine sonoro en la II República 1929–1936*. (Volumen II de los nueve volúmenes de la ‘Historia del cine español’), Editorial Lumen. Barcelona, 1977.
- La guerra de España en la pantalla: 1936-1939. De la propaganda a la historia*, Mº de Cultura, 1986.
- LETAMENDI, Jon. *Aportaciones a los orígenes del cine español*, Royal Books, Barcelona, 1996.
- LÓPEZ YEPES, Alfonso. “La documentación cinematográfica en España: Reseña crítica y bases de datos”, *Documentación de las Ciencias de la Información* nº 18, pp. 287-291, Servicio de Publicaciones de la UCM, Madrid, 1995.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina. *Los primeros 25 años de cine en Madrid. 1896-1920*, Filmoteca Española, Mº de Cultura, Madrid, 1992.
- MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis, “La conservación del Patrimonio Cinematográfico”, Entrevista con Antonio del Amo, revista *Secuencias* nº 1, pp. 79-93, Universidad Autónoma de Madrid, 1994.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español*, Rialp, Madrid, 1965.
- MINISTERIO DE CULTURA. *Textos Legales Cinematografía y Medios Audiovisuales*, Secretaría Gral. Técnica, Madrid, 1991.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL. *Instrucciones para la catalogación de obras musicales, discos y películas*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1960.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y R. TRANCHE, Rafael. *Cuadernos de la Filmoteca nº 1. NO-DO. El tiempo y la memoria*, Filmoteca Española, 1993.

la escuela de cine

- ALBERICH, Ferrán y ODRIOZOLA, Lourdes, *50 años de la Escuela de Cine*, Programa de mano del Cine Doré, Filmoteca Española, Madrid, 1997.

### **Empresas**

- A.A.V.V. *TEBEOS: los primeros 100 años*, Catálogo de la Exposición de la Biblioteca Nacional. Ministerio de Educación y Cultura y Ediciones Anaya. Madrid 1996, Comisario de la Exposición: Antonio Lara, Cordinador: Alfredo Arias.

- Formación de técnicos e investigadores en las tecnologías de la información. (Análisis de la oferta y demanda de estos profesionales en España)*, Colección Estudios y Documentos. Fundesco, Madrid, 1986.
- ACEVEDO, Evaristo. *Un humorista en la España de Franco (1951-1975)*, Colección Espejo de España, Editorial Planeta, Barcelona 1976.
- AGUILERA, Miguel de y VIVAR, Hipólito, *La Infografía. (Las nuevas imágenes de la comunicación audiovisual en España)*, Colección Sectores. Fundesco Publicaciones, Madrid, 1990.
- AJENJO, Alberto Domingo, *Tratamiento digital de imágenes*, Anaya Multimedia, Madrid, 1993.
- ALONSO, Jorge, *Historia de la Comunidad de Madrid*, Editorial Roasa S.L., Granada, 1991.
- ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María, *Imágenes de pago*, Editorial Fragua, Madrid, 1997.
- ARIZMENDI, Milagros, *El Cómic*, Colección Biblioteca Cultural, Editorial Planeta y Editora Nacional, Barcelona 1975.
- "AS", Periódico deportivo, *Los mejores carteles de la historia del Real Madrid*, Marzo-abril 2000.
- CARÁTULA CD, *A Vivaldi Festival*, Cover Photo by The Image Bank, Sony Music Entertainment Inc., Holanda, 1993.
- CATÁLOGO Exposición, *El Cartell: 11 anys d'imatges d'art a la Sala Parpalló*, Ed. Diputación Provincial de Valencia, Valencia 1991.
- CATÁLOGO Exposición viñetas dibujantes del inicio de la transición política, *Una historieta democrática*, Dirección Gral. de Bellas Artes y Archivos, Mº de Cultura, Madrid, 1991.
- CATÁLOGO Exposición en la Casa del Monte, *Hologramas*, 2ª edición, Caja de Madrid, 1992.
- CATÁLOGO Exposición Muestra de Humor Gráfico, "*Humor y tolerancia*", Universidad de Alcalá de Henares, Edita La Fundación General Universidad de Alcalá de Henares, Madrid 1995.
- CATÁLOGO Exposición, "*La picaresca desde Quevedo hasta nuestros días*", Universidad de Alcalá de Henares, Edita la Fundación General Universidad de Alcalá de Henares, Madrid 1997.
- CATÁLOGO Exposición, *Los carteles de G. Cain*, Sala de Arte de la Universidad de Alcalá, Colección Luis Gasca, Alcalá de Henares, 1998.
- CATÁLOGO Exposición en el Círculo de Bellas Artes, *Arte y canción*, Madrid, 1998.
- CATÁLOGO Exposición en el Palacio Real, *La fotografía en las colecciones reales*, Fundación La Caixa y Patrimonio Nacional, Madrid, 1999.
- CATÁLOGO Exposición de fotografías en Espacio para el Arte 'Eloy Gonzalo', *Picasso, leyenda de un siglo. La mirada de André Villers*, Obra Social Caja Madrid, Madrid, 1999.
- CATÁLOGO Exposición de fotografías en la Sala polivalente de la Obra Social de Caja Madrid, c/*Eloy Gonzalo, Luis Federico Guirao Girada (1848-1921)*, Caja de Madrid, 1999.
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano, *Fundamentos de la teoría y técnica de la información audiovisual* (2 tomos), Editorial Mezquita, Madrid, 1983.
- CLARK, Gisèle, "Training for the top", *TV Technology Review, Special Supplement 'Televisión tackles World Cup 98'*, p. 10, Editorial Address, London, June 1998.
- COMUNICACIÓN INTERACTIVA, *Desarrollo e integración de Sistemas Informáticos*, Press-Book, Alcobendas (Madrid), 1999.
- COSTA, Joan, "Identidad e Imagen Corporativa en al Europa actual", '*Visual*', *Magazine de Diseño, Creatividad Gráfica y Comunicación* nº 13, pp. 37-46., Barcelona, 1991.
- CUADRADO, Jesús, *Diccionario de uso de la historieta española*, Ediciones Compañía Literaria, Madrid 1996.
- Psicopatología de la viñeta cotidiana (Catecismo neurótico para neoinfantes)*, Editorial Glénat, Barcelona, 1999.
- DE PLAS, Bernard y VERDIER, Henri, *La publicidad*, Colección ¿Qué sé?, Ediciones Oikos-Tau, S.A. Barcelona, 1972.
- DESANTES, José María, *El autocontrol de la Actividad Informativa*, Edicusa, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973.
- DIAMOND, Edwin & BATES, Stephen, *The spot*, Massachusetts Institute of Technology (MIT Press), Cambridge (USA), 1984.
- DÍAZ, Lorenzo F., "Bibliografía básica sobre la historieta", en la revista *CLLJ*, nº 85, julio-agosto 1996.
- DURÁ, Grimalt, *Los video-clips*, SPUPV, Valencia, 1988.
- EFE, *España: la mirada del tiempo*, Agencia EFE, Madrid, 1999.

- EFE/FLASH 1989, *Un año en la vida de España*, Agencia EFE, Madrid, 1990.
- EQUIPO DIORAMA. *Pintadas del referéndum*, Madrid, 1977.
- FUENTES I PUJOL, María E., *Manual de documentación periodística*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995.
- FUNDESCO, *La sociedad de la información (Estudio prospectivo de retos para la España de los años 90)*, Tomo II: *Los medios de información en la década de los 80*, Editorial Tecnos, Madrid, 1983.
- GARCÍA CÓRDOBA, Clemente, *Los Cómics. Dibujar con la imagen y la palabra*, Editorial Humanitas, Barcelona, 1983.
- GARÍ, Joan, *La conversación mural (Ensayo para una lectura del graffiti)*, Los libros de Fundesco, Colección Impactos, Madrid, 1995.
- GIMÉNEZ BLESA, José Antonio, "Video digital en la red", *Cuadernos de Documentación* nº 5, pp. 21-41, Facultad CC. Información UCM, Madrid, junio 1996.
- GONZÁLEZ SEARA, Luis, *Opinión pública y comunicación de masas*, Biblioteca de Sociología, Colección Demos, Ediciones Ariel, Barcelona, 1968.
- GOROSTIAGA, Eduardo, *Información, derechos humanos y Constitución*, Instituto Oficial de Radio y Televisión (IORTV), RTVE, Madrid, 1981.
- GUBERN, Román, *La imagen y la cultura de masas*, Colección Libro Blanco, Editorial Bruquera, Barcelona, 1983.
- Literatura de la imagen*, Biblioteca Grandes Temas, Salvat Editores S.A., Barcelona 1973.
- HOLTZ-BONNEAU, Françoise, *La imagen y el ordenador*, Fundesco Publicaciones y Editorial Tecnos S.A., Madrid, 1986.
- JARDÍ, Enric y MANENT, Ramón, *El cartelismo en Cataluña*, Colección Libros de Arte, Ediciones Destino, Barcelona, 1983.
- LAGNEAU, Gérard, *La Sociologie de la publicité*, Colección Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1977.
- LÓPEZ YEPES, Alfonso, *Documentación Informativa (Sistemas, redes y aplicaciones)*, Editorial Síntesis, Biblioteconomía y Documentación, Madrid, 1997.
- Manual de Documentación audiovisual*, Eunsa, Pamplona, 1992.
- MEYERS, William, *Los creadores de imagen*, Planeta, Barcelona, 1986.
- MINGOTE, Antonio, *Serios, decentes e inmutables*, Colección Mingote nº 2, MYR Ediciones, Madrid 1974.
- PÉNINOU, George, *Semiótica de la Publicidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
- PÉREZ, José María "Peridis" (1982-1995), *Con fianza y sin fianza*, Editorial El País-Aguilar, Madrid, 1995.
- PRESS-BOOK, *Patrimonio 2001*, Proyecto de la Fundación La Caixa, Madrid, 1993
- PRESS-BOOK, *Planetario. Ciencias del cosmos*, CosmoCaixa, Fundación La Caixa, Alcobendas (Madrid), 2000.
- REBOUL, Olivier, *El poder del slogan*, Fernando Torres – Editor, Valencia, 1978.
- RENAU, Josep, *Función social del cartel*, Fernando Torres – Editor, Valencia 1976.
- ROJO CAAMAÑA, Serafin "SERAFÍN", *Humor gráfico español del siglo XX*, Prólogo de Alvaro de Laiglesia, Biblioteca Básica, Colección Libro RTV, nº 46, Salvat Editores S.A., en colaboración con Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- Album Serafin*, Colección "El Arte a la pata coja", Ediciones Marte, Barcelona 1965. (Con un Proemio autobiográfico del 'Marqués de Serafin').
- SABORIT, José, *La imagen publicitaria en televisión*, Ediciones Cátedra, Col. Signo Imagen, Madrid, 1988.
- SEBASTIÁN, Caridad, "Nuevo acceso a las fuentes de investigación publicitaria: la teledocumentación", *Publitech* nº 51-52, pp. 191-212, Madrid, 1979.
- TAUFIC, Camilo, *Periodismo y lucha de clases*, Akal Editor, Madrid, 1976.
- THE IMAGE BANK, *Faces*, Press-Book, The Image Bank, Inc., Dallas, Texas, 1994.
- Imaginese las Posibilidades (Una introducción a un Archivo de Fotografía, Ilustración y Cine)*, Press-Book, The Image Bank, Inc., Dallas, Texas, 1996.

- Perceptions 24*, Catálogo. The Image Bank, Inc., Dallas, Texas, 1999.  
 TVE, *Los extremos se tocan: una visita a Parque 'España'*. Producción de 37' emitida en TVE2 sobre este parque temático japonés. Prado del Rey, Madrid, 1998.  
 VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Informe sobre la información*, Ediciones de Bolsillo (2ª edición), Editorial Fontanella S.A., Barcelona, 1971.  
 VICTOROFF, David, *La publicidad y la imagen*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

#### organismos diversos

- DOSSIERS DE L'AUDIOVISUEL, "L'évolution du système documentaire de l'INA dans Le dépôt légal de la radio et de la télévision". *Revue* nº 54, París, mars-avril 1994.  
 CDRTVE, "Los Archivos del Instituto Nacional Audiovisual de Francia", Dirección Gerencia Comercialización de Programas RTVE, Centro de Documentación, 'Documentos' (nº 520), traducción A. Calle, Madrid, octubre 1996.

#### redes

- CELA, Julia, R. "Internet para periodistas. Estado de la cuestión en España", *Cuadernos de Documentación Multimedia* nº 5, pp. 71-100, Dpto. Biblioteconomía y Documentación, Facultad de CC. de la Información, UCM, Madrid, junio 1996.  
 FUENTES I PUJOL, María E. *La información en Internet*, CIMS, Barcelona, 1997.  
 DE LA CUADRA COLMENARES, Elena, "Internet. Conceptos básicos", *Cuadernos de Documentación Multimedia* nº 5, pp. 43-69, Dpto. Biblioteconomía y Documentación, Facultad de CC. de la Información, UCM, Madrid, junio 1996.  
 DE LA RICA, Enrique, *Marketing en INTERNET. (Marketing en el Ciberespacio)*, Edición Anaya Multimedia S.A. Madrid, 1997.  
 MERLO VEGA, José Antonio y SORLI ROJO, Angela, *Biblioteconomía y Documentación en Internet*, CSIC-CINDOC (Centro de Información y Documentación Científica), Madrid, 1997 (incluye un disquete: BookMarks).  
 RANDALL, Neil. *Aprendiendo Internet en 21 días*, Edición de Prentice-Hall Hispanoamericana, S.A. México, 1995.

## IV.-GESTIÓN

- FROMM, Erich. *¿Tener o ser?*, Editorial Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión, Madrid 1980.

#### almacenamiento

- HERNÁNDEZ RÍOS, Susana, "Los archivos gráficos de publicaciones periódicas: hacia un entorno multimedia", *Cuadernos de Documentación Multimedia* nº 5, pp. 143-151, Dpto. Biblioteconomía y Documentación, Facultad de CC. de la Información, UCM, Madrid, junio 1996.

- QUANTEL. *"The digital fact book"*, Quantel España, Madrid, 1997, (8ª edición).
- RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio Angel y ALAMO FUENTES, Inés del, "Los archivos y las bases de datos documentales con almacenamiento de imágenes", en III Jornadas españolas de documentación automatizada, *DOCUMAT 90*, vol. 2, pp. 23-26, UIB, Palma de Mallorca, mayo 1990.

### perfiles

- BLANCO COHEN, C., *Cómo seleccionar nuestro personal. (Técnicas modernas de selección)*, Editorial Limusa, México, 1975.
- Clasificación de puestos de trabajo*, Colección "Estudios" nº 3, Secretaría General Técnica de la Presidencia del Gobierno, Madrid, 1965.
- BLANCO DE TELLA, Luis, *Técnica y aplicación de los organigramas*, Cuadernos de Organización y Métodos nº 2 (2ª edición), Servicio Central de Publicaciones, Secretaría General Técnica de la Presidencia del Gobierno, Madrid, 1985.
- CORRAL BACIERO, Manuel, *La documentación audiovisual en programas informativos*, Colección Unidades Didácticas. Edición IORTV (Instituto Oficial de RadioTelevisión Española), Unidad Didáctica nº 14, RTVE, Madrid, 1989.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, "El documentalista de museos: una nueva profesión", *Revista General de Información y Documentación*, vol. 5, nº 1, Madrid, 1995, pp. 83-96.
- IRPF, *Clasificación nacional de Ocupaciones*, Delegación de Hacienda, Madrid s/a.
- LÓPEZ QUINTANA, Eugenio, "Información multimedia en el entorno de la imagen: El centro de Documentación de Antena 33 Televisión", *Cuadernos de Documentación Multimedia* nº 4, pp. 69-90, Ed. Facultad CC. Información, UCM, Madrid, junio 1995.
- "Viajeros y habitantes: nuevo perfil profesional del documentalista de televisión", en *DOCUMAT 96*.
- "Sistemas de información: balance de 12 años de jornadas y perspectiva de futuro", pp. 69-80, V Jornadas Española de Documentación Automatizada, Cáceres, octubre 1996.
- LÓPEZ YEPES, Alfonso, *Documentación Informativa: Sistemas, redes y aplicaciones*, Colección Biblioteconomía y Documentación. Editorial Síntesis. Madrid 1997.
- MINISTERIO DE CULTURA, *Perfil y Formación de Gestores Culturales*, Dirección General de Cooperación Cultural, Madrid, 1995.
- OIT, *Clasificación internacional uniforme de ocupaciones (CIUO)*, Organización Internacional del Trabajo, Ginebra, 3ª edición de 1976 y reimpresión por cuarta vez en 1980.
- PÉREZ PUENTE, Fernando, "El Patrimonio Audiovisual de RTVE", *Revista Tele Radio*, Madrid, junio 1994.
- PETER, Dr. Laurence J. y HULL, Raymond, *El principio de Peter*, Colección Tribuna, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1991 (7ª edición).
- PUY HERNÁNDEZ, F., *Análisis de tareas*, Colección 'Qué es y para qué', Editorial INDEX, Valladolid, 1969.
- RENAU PIQUERAS, Juan José, *Administración de empresas. Una visión actual*, Ediciones Pirámide S.A., Madrid, 1985.
- REYES PONCE, Agustín, *El análisis de puestos*, Editorial Limusa-Wiley, S.A. 5ª edición, México, 1966.
- RTVE, *Ordenanza Laboral para Televisión Española*, Madrid, 1971.
- Ordenanza Laboral para Televisión Española*, Madrid, 1977.
- SIERRA PLANA, José Luis, *Valoración y retribución del personal*, Colección Manuales técnicos de gestión de empresas, Serie G, Tomo 3, Ediciones Deusto, Bilbao, 1974.
- VINUESA ALADRO, Alfonso, *La clasificación profesional*, Colección Tesis Doctorales, Servicio de Publicaciones del Ministerio del Trabajo, Madrid, 1978.

## V.-CONCLUSIONES

CURSO *La Socialización Cultural por medio de la Televisión: ventajas e inconvenientes*, Fundación General de la Universidad de Málaga. Abril 1999. Ponencias.

DOSSIERS DE L'AUDIOVISUEL. "L'évolution du système documentaire de l'INA dans Le dépôt légal de la radio et de la télévision", *Revue* nº 54, mars-avril, 1994.

EL MUNDO, diario de Madrid, sábado 9 de octubre de 1999, *ESPAÑA*, p. 20: "Cabanillas ordena una auditoría interna sobre los archivos de RTVE".

