



Una propuesta metodológica de análisis documental de contenido para

data, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by idUS. Depósito de Investigación Unive

Rubén Domínguez-Delgado¹; María-Ángeles López-Hernández²

Recibido: 5 mayo 2017 / Aceptado: 20 de noviembre de 2017

Resumen. El análisis de contenido filmico es una importante tarea documental que ha sido relegada al olvido en nuestro país por parte de los archivos filmicos y de los teóricos de la documentación audiovisual. Mientras que en los principales centros de documentación televisivos españoles los usuarios pueden ya recuperar selectivamente la información audiovisual, satisfacer esta necesidad informativa no es posible en las filmotecas españolas, algo que se debe en parte a la carencia de propuestas analíticas. Para cubrir este vacío, realizamos el esbozo teórico de un método de análisis de contenido filmico, tanto a nivel global como escena a escena, para películas documentales de no ficción, producto de reunir las diferentes contribuciones de los documentólogos audiovisuales españoles de las últimas décadas. Al mismo tiempo, aplicamos el método propuesto al largometraje documental *200 Km.* (Colectivo *Discusión 14*, 2003) y valoramos la utilidad y eficacia del método de acuerdo con los resultados obtenidos tras esta primera aplicación experimental.

Palabras claves: Documentación audiovisual; Documentación filmica; Filmotecas; Archivos filmicos; Análisis documental de contenido audiovisual; Recuperación selectiva de información audiovisual; Metodología

[en] A methodological proposal of content analysis for non-fiction movies at film archives

Summary. Film content analysis is a crucial archival task which has been forgotten in our country by film archives and the theorists in the field of moving image librarianship. While users can selectively retrieve moving images at the main Spanish TV archives, the satisfaction of this informative need is not possible at Spanish film archives, due in part to the lack of analytical proposals. To fill this void, we are sketching a film content analysis methodology, both globally and scene by scene, for non-fiction movies, as a result of collecting the different contributions by the Spanish theorists during the last decades. We are also applying the methodology to the documentary movie *200 Km.* (Group *Discusión 14*, 2003) and valuing the usefulness and effectiveness of our method, according to the obtained results.

Keywords: Moving image librarianship; Film librarianship; Film archives; Film libraries; Film cataloguing; Content analysis; Selective retrieval of moving images; Methodology.

¹ Universidad de Sevilla. Departamento de Periodismo I.
E-mail: rdd@us.es

² Universidad de Sevilla. Departamento de Periodismo I
E-mail: alhernan@us.es

Sumario. 1. Introducción. 2. Objetivos, metodología y consideraciones previas. 3. Desarrollo del método a nivel teórico. 4. Experimentación: ejemplo de aplicación del método. 5. Resultados y discusión. 6. Conclusiones. 7. Agradecimientos. 8. Referencias Bibliográficas

Cómo citar: Domínguez-Delgado, R., López-Hernández, M.A. (2017) Una propuesta metodológica de análisis documental de contenido para películas de no ficción en filmotecas, en *Revista General de Información y Documentación* 27 (2), 527-550.

1. Introducción

Aunque el importante trabajo desempeñado durante años por las filmotecas, la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF), la UNESCO y los diferentes Gobiernos, con sus políticas nacionales y autonómicas, ha venido solventando relativamente el problema de la conservación y catalogación de los documentos filmicos, hay aspectos importantes del proceso documental que han sido totalmente descuidados en las filmotecas españolas. Es el caso del análisis del contenido de los filmes, una etapa documental decisiva para un adecuado acceso a estos documentos por parte de los usuarios.

Estudiantes, historiadores, publicistas, periodistas, investigadores o profesionales del cine dejan de acudir con frecuencia a las filmotecas en parte precisamente por las dificultades de acceso y localización de contenidos filmicos puntuales. Pero el objetivo de las filmotecas no se debe limitar solo al de conservar estos documentos audiovisuales, sino que también es fundamental difundirlos, facilitarse el más amplio acceso a ellos, tal y como recomendara la UNESCO a los Estados ya en 1980 (UNESCO, 1980:169), y hacerlo siempre del mejor modo posible, adaptándose a los nuevos tiempos.

Así, mientras otros sistemas de información audiovisuales como son los principales centros de documentación televisivos españoles sí han venido en los últimos años poniendo en práctica el análisis de contenido de los documentos audiovisuales informativos a nivel plano a plano (mediante un minutaje documental), con resultados muy satisfactorios para sus usuarios (quienes pueden, gracias a este tipo de análisis realizado previamente por los documentalistas, y gracias a las nuevas tecnologías, recuperar de manera selectiva la información audiovisual), los usuarios de documentación cinematográfica continúan a día de hoy, y pese al evidente desarrollo tecnológico, sin poder emplear este mismo tipo de recuperación de información en las filmotecas españolas, con las indudables ventajas que ello supondría en sus investigaciones documentales.

Y es que las metodologías de análisis de contenido fílmico parecen haber sido relegadas al olvido, no solo por parte de las filmotecas y de la FIAF, como hemos mencionado anteriormente, sino también de la disciplina científica de la documentación audiovisual, que ha producido en los últimos años escasa bibliografía sobre análisis de contenido audiovisual, y, cuando lo ha hecho, se trataba en la gran mayoría de los casos de un análisis aplicado a los documentos audiovisuales informativos televisivos en el contexto de los centros de documentación de televisión (Agirreazaldegi, 2007; Caldera-Serrano y Sánchez-

Jiménez, 2009; Rodríguez-Mateos y Pérez-Lorenzo, 2011). Consideramos que la preocupante escasez de propuestas metodológicas analíticas del contenido fílmico a nivel teórico y experimentación con las mismas – más allá de las dos únicas realizadas hasta el momento en nuestro país por Pinto Molina y otros (2002) y por López Hernández (2003) – repercute negativamente en el desarrollo de esta crucial tarea documental en las filmotecas españolas.

2. Objetivos, metodología y consideraciones previas

En este contexto, nos planteamos con la presente investigación tres objetivos fundamentales. En primer lugar, elaborar una metodología de análisis documental de contenido fílmico exhaustiva, tanto global como escena a escena, adaptada al perfil y a las necesidades de los usuarios que acuden en la actualidad a las filmotecas a investigar entre sus fondos fílmicos, a la vez que pueda servir de referencia a los documentalistas de las filmotecas españolas para ser aplicada a las películas de no ficción y que integre las diferentes contribuciones de los teóricos de la documentación audiovisual en nuestro país en materia de análisis documental de contenido audiovisual. En segundo lugar, nos proponemos poner esta metodología a prueba, realizando una primera aplicación en un experimento al largometraje de dicho género *200 Km.* (Colectivo *Discusión 14*, 2003) – muestra de análisis inicial que reconocemos como limitada para poder garantizar unos resultados fiables, pero que ampliaremos de forma considerable en experimentos posteriores en los que apuntamos ya objetivos de consolidación de un método analítico. Por último, valoraremos de forma crítica la utilidad y eficacia de la metodología, en función de los resultados obtenidos en esta primera aplicación.

Siendo conscientes de las dificultades y la envergadura de llevar a cabo un análisis de contenido de todos los fondos fílmicos de una filmoteca, tanto por los cuantiosos que son estos como por la amplia extensión o duración del documento fílmico, la extraordinaria riqueza del lenguaje cinematográfico o los limitados recursos humanos y materiales con los que desgraciadamente cuentan hoy en día las filmotecas en nuestro país, consideramos que, dada la utilidad de este tipo de análisis para una adecuada búsqueda y recuperación de información audiovisual por parte de los usuarios, deben seleccionarse unos fondos fílmicos prioritarios para ser objeto de una primera aplicación de este tipo de metodologías analíticas (teniendo en cuenta criterios selectivos como las necesidades informativas de los usuarios o el valor informativo), aunque con posterioridad se vaya ampliando progresivamente a otros corpus o incluso a la totalidad de filmes (lo que implicaría inevitablemente incorporar una serie de elementos nuevos al análisis, diseñando un nuevo método analítico diferente).

Por ello, hemos decidido delimitar nuestra propuesta metodológica exclusivamente a las películas documentales de no ficción, en base a diversos factores documentales importantes que hemos tenido en consideración. En primer lugar, que el porcentaje de documentos fílmicos cobijados de esta tipología no es muy elevado en las filmotecas españolas (en torno a un tercio del total de fondos

filmicos), lo que haría menos utópica la posibilidad de aplicación de una metodología como la que proponemos. En segundo lugar, que estos tipos de documentos filmicos figuren entre los más demandados por los usuarios que acuden a las filmotecas (Domínguez-Delgado y López-Hernández, 2016a:793). En tercer lugar, la mayor similitud existente (al ceñirse ambos a una realidad reconocible) entre esta tipología de documentos y los audiovisuales televisivos informativos, objetos ya, como hemos apuntado con anterioridad, de este tipo de análisis. En cuarto lugar, los antecedentes de atención prioritaria a dicho género por parte de la FIAF que constituyen el documento *Film Cataloguing* elaborado en 1979 por la comisión de catalogación de esta federación, los resultados de la encuesta sobre catalogación realizada entre 2005 y 2006 a sus archivos miembros, en la que se detecta la necesidad de “*adoptar o sugerir criterios consistentes para la descripción del contenido, especialmente para los archivos filmicos de no ficción*” (Pimpinelli, 2011:2), o el borrador elaborado por la federación en febrero de 2013, como revisión a sus reglas de catalogación de 1991 (actualizadas en 2016), en el que se recomendaba que “*para las películas de no ficción o trabajos no editados, cuando el tiempo y los recursos lo permitan, cada escena debería ser resumida*” (FIAF, 2013:33). Por último, no cabe duda del gran valor informativo, testimonial e histórico que atesoran las películas documentales de no ficción, fuentes de información ricas en datos de muy diversos temas para historiadores, investigadores, periodistas, educadores, estudiantes o cineastas. En este sentido, como afirma Demian Saldaña (2011:10), el cine documental, “*de todos los géneros informativos audiovisuales es el que investiga con mayor profundidad los temas y por tanto, proporciona mayor información para comprender los problemas del mundo histórico*”.

Por tanto, propondremos en el presente estudio la aplicación de una metodología de análisis documental de contenido filmico *escenal*, basada en una ficha de análisis que homogeneice, estructure y ordene los elementos relevantes que se dan en el documento filmico de género documental de no ficción, un documento complejo en sí mismo (como complejo y rico es el lenguaje cinematográfico) al estar constituido por todo un entramado de temas, personajes, tiempos, espacios, objetos simbólicos, etc. interrelacionados. Partimos de la intención de que una metodología de este tipo vendrá a aliviar la incertidumbre que rodea al trabajo diario de análisis documental que se lleva a cabo en las filmotecas españolas, caracterizado por la heterogeneidad de modelos y de criterios empleados por unas y otras instituciones ante la ausencia de normas y de una metodología contrastada y viable (Domínguez-Delgado y López-Hernández, 2016a:793).

Pero antes de explicar el método diseñado, tenemos que realizar algunas aclaraciones o consideraciones previas importantes. Por un lado, tenemos que advertir que el método analítico que propondremos no contempla aspectos formales y técnicos relacionados con las películas documentales de no ficción – los cuales la FIAF sí regula en su manual de catalogación (FIAF, 2016) – sino exclusivamente aspectos relacionados con el contenido filmico. No obstante, hay que tener en cuenta que los campos de análisis de contenido que propondremos se englobarían dentro de una hipotética ficha de análisis documental más amplia (que no

elaboraremos nosotros en su totalidad en el presente trabajo por alejarse de nuestro objetivo central) y que sí incluiría también el análisis formal de las películas documentales de no ficción.

Por otro lado, debemos apuntar que analizar y resumir supone siempre una tarea de gran dificultad, más aún en el caso de las imágenes, caracterizadas por su transparencia o “*aureola de espejo entre la imagen y lo real*” (Smith, 1987:101), por su flexibilidad o cualidad de adaptación a muchos más contextos que en el caso de un texto (Pinto Molina, 1992:124) y por su polisemia. Además, dicha tarea implica siempre una selección y, por tanto, una reducción, por parte del documentalista, de la que debemos ser conscientes tanto analistas como usuarios.

3. Desarrollo del método a nivel teórico

Dividiremos la explicación de la propuesta metodológica analítica en dos niveles: un análisis general de la película en su globalidad como unidad y un minutado documental *escenal* que conciba cada escena del documento filmico como unidad analítica, siguiendo en parte de nuevo las recomendaciones de la FIAF de 1979. Ello permitirá una búsqueda y recuperación de información filmica por parte de los usuarios también a dos niveles: películas completas o escenas puntuales.

3.1. Análisis de contenido global de la película documental de no ficción

Teniendo en cuenta la diversidad de elementos que componen el *hecho filmico*, consideramos que los elementos de contenido más importantes en los que el documentalista debe centrarse para una adecuada descripción del contenido de las películas documentales de no ficción coinciden en gran medida con los elementos a los que los documentalistas de los centros de documentación televisivos prestan atención a la hora de acometer el análisis de contenido de los documentos audiovisuales informativos – sobre todo los de género reportaje en profundidad y documental (Cebrián Herreros, 1992:222) –. De este modo, una adecuada descripción del contenido de películas documentales de no ficción consistirá en una tarea de identificación de temas, acciones, acontecimientos, tiempos, personas, entidades, iconos u objetos, lugares, y la significación que sobre ellos da el conjunto de la película, transcribiendo la información audiovisual a un lenguaje textual que será su sustituto en la ficha de análisis automatizable.

3.1.1. El resumen documental global de la película

La elaboración de un resumen de la película que atienda al contenido general o global de la misma servirá para ayudar al usuario a recuperar selectivamente la información, decidiendo este, gracias a la lectura del mismo, y sin necesidad de visionar fragmento alguno del documento filmico, qué documentos, de entre todos los recuperados en su proceso de búsqueda, se ajustan a su necesidad y demanda informativa filmica global de forma más pertinente.

Y para que el usuario pueda confiar en la validez del resumen documental, este debe tener una redacción adecuada y representar fielmente y sintéticamente los elementos más relevantes del contenido general del filme.

Aunque no existen normativas o estándares internacionales para la elaboración de resúmenes documentales a partir de documentos audiovisuales (ni filmicos ni televisivos), sí existen unas pautas para la elaboración de resúmenes textuales en general, de modo que estos resulten fiables y efectivos: la norma americana ANSI Z39.14-1979 (revisión de la anterior Z39.14-1971) y la norma internacional ISO 214:1976, equivalente a la norma española UNE 50-130-90 (AENOR, 1990). Y dado que el resumen del filme que tenemos que elaborar es de carácter textual, consideramos conveniente apoyarnos en algunas recomendaciones recogidas en estas únicas normativas, como, sobre todo, las siguientes: el resumen debe ser objetivo y evitar valoraciones críticas y ambigüedades; ha de comenzar con una frase significativa; debe evitar el uso de frases largas o redundantes pero también el lenguaje sumamente telegráfico; debe utilizarse la voz activa y la tercera persona (dotando al texto de un carácter impersonal); no deben usarse abreviaturas ni signos; y no debe exceder de 250 palabras.

Además de estas recomendaciones internacionales, consideramos importante también atender a otros consejos para elaborar resúmenes textuales a partir de documentos audiovisuales informativos televisivos (López Hernández, 2003:185), y que creemos igualmente aplicables a las películas documentales de no ficción. Estas pautas son: reparar en las informaciones más relevantes proporcionadas tanto por el canal sonoro como por el canal visual; definir con claridad y exactitud el tema central del documento precisando el punto de vista específico desde el que se aborda, así como la profundidad con que se trata; hacer constar en el resumen, siempre que sea posible, los principales elementos informativos que se tienen en cuenta en la práctica periodística para la redacción de informaciones, de acuerdo con el modelo de la comunicación propuesto por Lasswell (qué acontece, quién provoca y/o sufre la acción, cómo acontece, dónde acontece, cuándo y por qué acontece), como recomienda también Lahoz Rodrigo (2011); y, por último, indicar la forma elegida para presentar la información del documento, lo que significaría, en nuestro caso concreto, hacer constar en el resumen el tipo o (sub) género documental cinematográfico de no ficción, de acuerdo con una clasificación que apuntaremos más adelante.

Más allá de estas recomendaciones y consejos, debemos tener también en cuenta qué tipo de resumen, dentro de la tipología establecida a nivel teórico, es el más adecuado a la hora de redactar la síntesis del contenido global de una película de género documental de no ficción. En este sentido, creemos conveniente para nuestro propósito seleccionar como el más adecuado el resumen de tipo *informativo-indicativo* (Pinto Molina, 1992:251), que se realizaría representando las partes centrales de un modo informativo o al máximo nivel de detalle (en nuestro caso, los temas o aspectos principales de la película documental), mientras que aquellos aspectos de menor trascendencia pero útiles también (temas o aspectos secundarios de la película), serían tratados indicativamente o de forma menos exhaustiva y más telegráfica. Además, como apunta Caldera Serrano

(2014:156) para la elaboración de resúmenes documentales de documentos informativos televisivos (aunque también válido, en nuestro caso, para el documental cinematográfico de no ficción), “*el resumen debe elaborarse en forma de pirámide invertida*”, volviendo de nuevo al símil periodístico que ya iniciamos más atrás en lo relativo al paradigma de Lasswell como referencia a la hora de resumir.

Por otro lado, el resumen se centrará exclusivamente en el plano denotativo (informativo, referencial) del filme, dejando a un lado las connotaciones, sin pretender con ello restar importancia al valor connotativo que las imágenes tienen y sin cerrar la puerta, ni mucho menos, a una futura incorporación de este aspecto en el análisis documental de contenido filmico.

Una razón para este descarte connotativo es nuestra firme intención de crear una propuesta metodológica de fácil, ligera y viable aplicación práctica en las filmotecas españolas en la actualidad, a lo que contribuiría enormemente el dejar a un lado todo el plano connotativo, de una gran complejidad y que implicaría teóricamente un esfuerzo y un considerable tiempo de reflexión por parte del analista. Además, para algunos autores como Hernández Pérez (1992:199) la concesión de los distintos significados de una imagen no sería parte del análisis documental sino “*licencias que se arroga el usuario al realizar una proyección particular sobre los textos resultados del análisis*”.

Por otro lado, en cuanto a cómo representar textualmente y de manera adecuada el contenido audiovisual fundamental de una película documental de no ficción, consideramos que nuestro resumen documental global deberá hacer alusión a los siguientes aspectos filmicos: tipo de documental de no ficción, temas principales y temas secundarios, la hipótesis del autor o enfoque que se da a dicho/s tema/s (siempre que esta sea clara y manifiesta en el filme), actores principales (tanto personas, indicando en este caso, siempre que sea posible, sus nombres completos y el rol o función que desempeñan en el filme, como entidades), objetos e iconos fundamentales, tiempo o tiempos principales del relato, acontecimientos principales, localizaciones principales, acciones principales llevadas a cabo por los actores principales del filme y tipo o tipos de sonido que acompañan predominantemente a las imágenes (monólogos de los personajes, conversaciones entre ellos, entrevistas, locuciones en *off*, música, sonido ambiente o efectos sonoros).

En cuanto al primer aspecto, el tipo de documental de no ficción, hemos considerado de interés apuntar una propuesta clasificadora de tipos o subgéneros, no cerrada y sin pretensiones de universalidad y exhaustividad (dada la complejidad del género y las diversas posibilidades de clasificación atendiendo a distintos criterios), y siendo conscientes de que toda clasificación supone una simplificación. Para ello, hemos estudiado previamente diversas clasificaciones realizadas por distintos autores que han abordado este género cinematográfico (Bill Nichols, 1997; Erik Barnouw, 2005; Vincent Pinel, 2009; Michael Renov, 1993; Michael Rabiger, 2007), para establecer, en un compendio de tales propuestas, y modificando o añadiendo por nuestra parte algunos otros tipos no contemplados en ellas, la siguiente tipología de documentales de no ficción, con nombres, por lo general, bastante descriptivos: biográficos, analíticos (ensayo filmico), de

expedición, de itinerario, científicos, didácticos, compiladores (que reinterpretan material de archivo), de acontecimientos, de desastres, de reportaje – en los que “*el cineasta se convierte en periodista, reportero, para cubrir un acontecimiento verídico a lo largo de su desarrollo, como una competición deportiva, guerra, catástrofe o reunión popular, o para dar cuenta de un tema de actualidad captado en vivo en el lugar donde se produce*” (Pinel, 2009:264) –, de naturaleza, sociológicos, antropológicos, etnográficos, deportivos, educacionales, culturales, de arte, experimentales, musicales, históricos, políticos, laborales, industriales, judiciales, persuasivos, propagandísticos, de compromiso social y diario filmado. Por supuesto, estos tipos de documentales no son excluyentes, pudiéndose consignar más de uno en el análisis de un filme.

Aunque somos conscientes de que la gran mayoría de teóricos y profesionales en el campo de la documentación audiovisual han venido categorizando el género cinematográfico dentro del análisis formal del filme y no del de contenido, consideramos que incluir este aspecto en el resumen da una información bastante útil al usuario del tipo de contenido que hallará en la película y, en algunos casos, de su organización o estructuración interna.

3.1.2. Indización del contenido global de la película

Lo realmente importante para nosotros en la explicación de esta propuesta metodológica es la estructuración de las categorías de descriptores en que dividiremos la tarea de indización general o global de la película documental de no ficción (según el tipo de conceptos a los que estos hagan alusión), en las que iremos consignando, consecutivamente y utilizando el signo de separación del punto y coma (;), cada uno de los descriptores que se consideren oportunos. Estas categorías de indización general de la película serán cinco: *descriptores de género, temáticos, onomásticos, geográficos y cronológicos*.

En cuanto al primero de estos cinco campos de descriptores del área de indización general de nuestro modelo de ficha de análisis filmico, tenemos que apuntar que, aun siendo conscientes, como ya apuntamos con anterioridad, de que la gran mayoría de teóricos y profesionales en el campo de la documentación audiovisual, e incluso la FIAF, han venido categorizando el género cinematográfico dentro del análisis formal del filme y no de contenido, consideramos, no obstante, que en el caso del análisis filmico de un género cinematográfico tan complejo y diverso como el del documental de no ficción, incluir su subgénero no solo ya en el resumen sino también como descriptor, puede ser tremendamente útil para el usuario en búsquedas y recuperaciones de películas documentales de no ficción.

Por otro lado, en cuanto a la categoría de descriptores temáticos, consignaremos en este campo, mediante una indización en un “*grado intermedio*” (Pinto Molina, 1993:211), es decir, mediante un máximo de diez términos de indización (siempre que sea posible), los descriptores que mejor representen el tema o temas principales y, contradiciendo a Rowley (1998:50-51), también el tema o temas secundarios abordados en el filme. Pero cabe apuntar que no todos los conceptos temáticos

extraídos del contenido de la película tienen que estar necesariamente expresados explícitamente en el filme analizado, sino que, en lo que Van Dijk y Van Slype (1972:105) considerarían ya el cuarto y último estadio de la fase de indización (tras el conocimiento del contenido conceptual, la extracción de conceptos en lenguaje natural y la traducción de esos conceptos al lenguaje documental), el documentalista deberá ahora efectuar una búsqueda de otros conceptos pertinentes no expresados por el autor.

En cuanto a la categoría de descriptores onomásticos, consignaremos aquí, con nombres propios y con el formato *DOS APELLIDOS* (si se conocen ambos y si no solo el primero), *COMA* y *NOMBRE*, simple o compuesto y desarrollado (no iniciales), de las personas más relevantes que aparecen en la película documental (apuntando sus pseudónimos entre paréntesis junto al descriptor, si lo tienen y son populares), así como los nombres propios desarrollados de asociaciones, federaciones, instituciones, empresas, organizaciones, clubes, partidos políticos, etc. (entidades en general) que sean relevantes en dicho contenido global del filme. Cabe apuntar al respecto que, siguiendo a Caldera Serrano (2009:293), consideraremos que una entidad es visionada en el documento audiovisual “*cuando se identifiquen más de dos miembros de un colectivo con nombre reconocido en el ejercicio de sus funciones. Este no es óbice para que sean identificados por separado en los campos que identifican a las personas físicas, siempre y cuando tengan el valor suficiente para ello*”. En cuanto a las empresas, indicaremos junto al descriptor y entre paréntesis, que el nombre propio corresponde a una empresa y el tipo de empresa del que se trata (por ejemplo, *empresa de transportes*). Además, consignaremos también en esta categoría de descriptores, siguiendo a Pinto Molina, García Marco y Agustín Lacruz (2002:303), los títulos de obras (literarias, cinematográficas, musicales, televisivas, radiofónicas, etc.) y, cuando se haga alusión a un personaje literario o ficcional, añadiremos, junto al descriptor y entre paréntesis, que se trata de tal tipo de personaje (y no de un nombre de una persona real).

En cuanto a la categoría de descriptores geográficos, consignaremos aquí, con nombres propios oficiales y de forma desarrollada (no con siglas o acrónimos), los lugares geográficos más relevantes representados en la película documental de no ficción: ciudades, pueblos, aldeas, países, comunidades autónomas, regiones, comarcas, continentes, etc. También los nombres propios oficiales de ríos, arroyos, lagos, manantiales, parques nacionales o naturales, monumentos naturales, accidentes geográficos con nombre propio, etc., además de construcciones urbanísticas como puentes, monumentos, edificios o urbanizaciones, etc., indicando, cuando sea necesario, entre paréntesis y junto al descriptor, de qué tipo de lugar, natural o artificial, se trata (sobre todo cuando este dato no se encuentre presente en el nombre oficial de la localización). Además, indicaremos, siempre que se considere necesario por parte del analista (con fines aclaratorios), junto al descriptor y entre paréntesis, la provincia a la que pertenece el lugar representado.

Por último, en cuanto a la categoría de descriptores cronológicos, consignaremos aquí las fechas más relevantes representadas en el conjunto de la película, utilizando el formato “00000000”, en el que los cuatro primeros dígitos corresponden al año, los dos siguientes al mes y los dos últimos al día concreto

representado en el filme, siendo posible consignar estos tres datos, solo el año y el mes (si se desconoce el día exacto) o solo el año (cuando solo se conoce este dato), y siendo posible, en la supuesta base de datos que estamos idealizando, consignar (y buscar) periodos de tiempo utilizando el mismo formato y separando el intervalo con un guion (-). Evidentemente, y siendo conscientes de que este formato que proponemos no encaja con el sistema de búsquedas por fechas mayoritariamente empleado en los sistemas de información españoles sino que procede de la tradición anglosajona, se le deberá indicar al usuario en la pantalla de búsqueda de la base de datos el formato al que debe ajustar sus búsquedas en base a criterios cronológicos. Cabe aclarar que los años de producción y de distribución de la película no serían consignados en este campo, puesto que son datos que tienen más que ver con el análisis formal del filme que con el contenido fílmico, debiendo estos datos aparecer reflejados ya en los campos formales de la ficha de análisis fílmico (y debiendo también ser posible la búsqueda y recuperación de información a través de dichos campos). Por último, deberá ser posible registrar mediante descriptores otras referencias temporales como siglos, que consideramos conveniente consignar de la siguiente forma: término *siglo* seguido de un espacio y el número de siglo del que se trata indicado con números romanos. En caso de tratarse de un siglo antes de cristo (por ejemplo, en un documental sobre una excavación arqueológica en la que aparezcan restos de esta época), le colocaremos inmediatamente antes de apuntar el número de siglo un signo *menos* (-).

Por supuesto, la base de datos de la filmoteca debe proporcionar la capacidad de búsqueda sobre documentos en conjunto, permitiendo que los descriptores consignados en estas cinco categorías de indización que acabamos de enumerar sean combinables a la hora de efectuar búsquedas por parte de los usuarios, tanto dentro de una misma categoría de descriptores como entre categorías diferentes, formando parte todo el sistema de un lenguaje documental de estructura asociativa o combinatoria.

3.2. Análisis de contenido *escenal* de la película: el minutado documental

Una vez expuesto cómo llevar a cabo el análisis de la película documental de no ficción, concibiendo a esta en su conjunto o globalidad como unidad de análisis, explicaremos a continuación, en un segundo nivel analítico, cómo fragmentar dicha película y analizar cada una de las unidades resultantes de forma independiente (para una búsqueda y recuperación de tales unidades, también de forma puntual y aislada, por parte de los usuarios), a través de un minutado documental que nos indique el instante temporal (de inicio y de fin) correspondiente a cada fragmento, dentro del conjunto del metraje de la película.

En cuanto a la unidad analítica mínima para dicho análisis, si bien lo ideal sería, como se hace en algunos centros de documentación televisivos importantes, someter a la película a un análisis documental de contenido audiovisual plano a plano, entendiendo por este la unidad mínima de representación audiovisual de la realidad (Morales Morante, 2013:77), que se compone y registra para formar parte de las escenas y las secuencias, consideramos inviable (a día de hoy) un análisis de

contenido fílmico de este tipo, teniendo en cuenta la difícil situación económica que atraviesan las filmotecas españolas (Domínguez-Delgado y López-Hernández, 2016b:14). Y cabe recordar al respecto que lo que se pretende con nuestra propuesta es, ante todo, y adaptándonos a la realidad actual de nuestras filmotecas, proponer un método de análisis de ágil y viable aplicación práctica, que sea útil al mismo tiempo para los usuarios de documentación fílmica a la hora de investigar entre sus fondos.

Descartado el análisis plano a plano, nos planteamos en un primer momento seleccionar como unidad mínima de análisis documental de contenido fílmico la secuencia, es decir, un *“conjunto de escenas y planos con coherencia dramática, pero que puede desarrollarse en varios espacios físicos diferentes, unidos por el desplazamiento de los personajes o la línea de acción de la historia representada”* (Morales Morante, 2013:76). Pero la elección de la secuencia como unidad mínima para nuestro análisis, nos llevó a plantearnos una serie de problemas que podrían presentárseles a los usuarios que acudieran a investigar a las filmotecas documentales de no ficción, teniendo en cuenta las necesidades informativas de estos usuarios. Así, dado que en una secuencia cinematográfica pueden aparecer multitud de elementos representados, tanto temáticos como onomásticos, geográficos o cronológicos, poco útil sería para el usuario obtener como recuperación informativa (tras efectuar búsquedas a través de descriptores muy concretos) intervalos de tiempo fílmico tan extensos como la secuencia para, a continuación, tener que visionar y buscar en cada una de ellas (en ocasiones, extremadamente amplias) en qué momento exacto se representa el elemento que busca.

Además, al aparecer representados en esa secuencia (que tendría que visionar en su totalidad el usuario para que no se le escapase ninguna representación de su concepto demandado) muchos otros conceptos que también serían mostrados al usuario (y que el documentalista también indizó para el análisis del mismo intervalo temporal fílmico), podemos afirmar que la recuperación de información sería muy poco pertinente. De este modo, el usuario podría sentirse perdido en ese mar de temas, actores, tiempos y lugares que pueden constituir la secuencia, teniendo además, así, que dedicar un considerable tiempo y esfuerzo de búsqueda en el extenso fragmento audiovisual, lo cual no animaría ni mucho menos a investigar entre estos fondos fílmicos.

Por todo ello, tomaremos cada una de las escenas que componen la película de no ficción como unidades mínimas de análisis de contenido en nuestra propuesta metodológica, entendiendo por escena *“un trozo de historia (una unidad narrativa) que sucede en un único lugar y sin discontinuidades temporales”* (Steele, 2014:148). Por tanto, en el momento en que se produzca en el filme una ruptura temporal o espacial, nos encontraremos ante otra escena, aunque esta, a diferencia de la secuencia, y de acuerdo con Morales Morante (2013:76), no posee necesariamente sentido completo (no tiene por qué contar una pequeña historia con planteamiento, nudo y desenlace). Steele (2014:148) sitúa el número de escenas que componen un filme entre las cuarenta o sesenta, algunas de las cuales pueden ser tremendamente breves, debido a que un simple cambio de lugar o de tiempo nos situaría ya en otra, pero también extremadamente amplias, pudiéndose

presentar un caso de coincidencia estructural entre la escena y la secuencia (si la última se desarrollase totalmente en un mismo tiempo y espacio).

Por otro lado, debemos recordar que algunos documentos elaborados por la FIAF, como es el borrador publicado en febrero de 2013 como revisión a sus reglas de catalogación de 1991, se incluye la recomendación de que “*para las películas de no ficción o trabajos no editados, cuando el tiempo y los recursos lo permitan, cada escena debería ser resumida*” (FIAF, 2013:33), decantándose también esta federación por la idoneidad de describir, aunque solo para un determinado corpus de películas, el contenido fílmico de cada escena.

También cabe señalar que los guiones cinematográficos se estructuran por escenas, con extensiones sobre el papel que oscilan en la actualidad entre la octava parte de una página y unas tres páginas (Steele, 2014:149), facilitándose así el rodaje de la película en cada una de las localizaciones. Por tanto, resultará relativamente sencilla la identificación de cada una de estas unidades por parte del documentalista a la hora de su análisis documental.

A continuación, dividiremos este segundo nivel de análisis de contenido fílmico (el *escenal*), al igual que hicimos anteriormente para el análisis global de la película, en dos subtareas: resumen documental o descripción del contenido de cada escena e indización o formación de los descriptores que mejor reflejan el contenido de cada una de estas unidades fílmicas para facilitar la búsqueda y recuperación de las mismas por parte de los usuarios. Esta doble tarea se desarrollará sobre el espacio, dentro de la ficha-modelo de análisis automatizable, reservado para el minutado documental.

3.2.1. Descripción del contenido de las escenas

Teniendo en cuenta gran parte de las pautas comentadas anteriormente para el resumen documental global de la película, desarrollaremos en este punto del análisis, a través de un minutado documental *escenal*, una síntesis del contenido fundamental de cada escena, tras indicar previamente el código de tiempo de inicio y de fin de cada una de estas unidades analizadas (que extraeremos del propio documento fílmico o del cronómetro del reproductor con el que el analista visiona la película), con el formato numérico, habitual en el sector audiovisual, *00:00:00* (correspondiendo los primeros dos dígitos a la hora de metraje en la que nos hallamos, los dos siguientes a los minutos y los dos últimos a los segundos), así como, a continuación, la duración en minutos y/o segundos de cada escena (con el formato *00'00''*).

Pero es importante que, en cada una de estas descripciones, y a pesar de que puedan resultar repetitivas en ocasiones (para el analista o para quien ojea el minutado documental completo), tengamos en cuenta la independencia de las escenas; es decir, debemos describir cada una de estas unidades analíticas como si fuese la primera y la única vez en todo el minutado en la que aparecen tales elementos referenciados (actores, temas, lugares y tiempos) en el filme, aunque ya hayan aparecido y se hayan descrito los mismos en escenas anteriores. Y es que tras la búsqueda de información puntual por parte del usuario, este recuperará solo

aquellas escenas pertinentes de forma aislada y no los minutos completos de las películas en las que se insertan (a menos que decida posteriormente buscar la película en su conjunto), a los que, no obstante, debería dársele acceso desde la o las secuencias recuperadas.

Por otro lado, el tipo de resumen documental que elaboraremos para describir el contenido de cada escena será, al igual que en el caso del resumen global de la película, de tipo informativo-indicativo, debiendo seguirse las mismas pautas que explicamos en el epígrafe 3.1.1. Teniendo en cuenta estas reglas, deberemos hacer alusión en el resumen *escenal* a los siguientes aspectos filmicos, tanto *componentes narrativos visuales* como *sonoros* (Cassetti y Di Chio, 1991): acción o acciones desarrolladas en la escena, tema o temas abordados en la misma, actores principales que intervienen (tanto personas, indicando en este caso, siempre que sea posible, sus nombres completos y el rol o función que desempeñan en el filme, como entidades, especificando en este caso el tipo de entidad), documentos (indicando su título), objetos e iconos fundamentales, tiempo y espacio en que se desarrolla la acción o acciones, acontecimientos a los que se hace alusión y tipo o tipos de sonido que acompañan a las imágenes en dicha escena, pudiendo distinguir, de acuerdo con López Hernández (2003:223-224), tres: la palabra (monólogo o diálogo de los personajes del relato o un locutor en *off*), la música (*in*, *off* u *over*) y los sonidos ambientes (naturales o artificiales), aunque también consideramos importante recoger en la descripción del contenido de la escena el uso del silencio (Rabiger, 2007:59) cuando adquiera relevancia en el conjunto de la escena.

Sin embargo, consideramos que los aspectos técnicos o formales propios de la imagen y el lenguaje audiovisual, como el tipo de plano, movimiento de cámara, inclinaciones de esta, etc. no deberán ser sistemáticamente objetos de análisis en nuestra propuesta metodológica, contradiciendo de este modo a algunos autores como Rodríguez Bravo (2004:37-38), para quien, aunque refiriéndose a los documentos audiovisuales televisivos, “*la descripción de las imágenes debe incluir su descripción formal*”. El motivo de este descarte no es otro que el hecho de que, pese a la importancia que tienen estos elementos en el lenguaje cinematográfico y el significado que puede otorgar a los elementos visualizados en las imágenes, no consideramos que sean fundamentales para el usuario de este tipo concreto de documentos filmicos de no ficción en sus búsquedas informativas (guiándose este mucho más por el contenido visualizado y lo referenciado que por la forma técnica de representarlo). Además, logramos también así aligerar considerablemente el análisis y hacer más viable la aplicación de nuestro método.

Tampoco se deberán incluir sistemáticamente en la descripción de las escenas referencias a aspectos como la iluminación, el vestuario, el decorado o el maquillaje (todo lo relacionado en general con la ambientación), que solo serán descritos en aquellos casos puntuales en los que se consideren relevantes en el contenido de la escena (como pueda ser, por ejemplo, el caso de escenas de fiestas tradicionales en las que los personajes visten con una determinada vestimenta típica de dichas fiestas). Así, una vez más, agilizamos el análisis.

Además, al igual que apuntamos ya en el epígrafe 3.1.1 para la elaboración del resumen documental global del filme, deberemos centrarnos exclusivamente, también

en el caso de la descripción del contenido de cada una de las escenas de la película, en el plano denotativo de las imágenes que componen dichas escenas, obviando del análisis, por las razones ya argumentadas en aquel apartado, las connotaciones.

Por otro lado, teniendo en cuenta los ingredientes con los que, según Rabiger (2007:59), se hace cualquier documental, en lo que solo a la imagen (y no al sonido) se refiere (*escenas de acción, gente hablando, reconstrucciones fieles a los hechos de situaciones, material de archivo, apoyos gráficos y pantalla en negro*), cabe añadir que debemos indicar en la descripción del contenido de cada escena la inclusión en la misma por parte del autor de material de archivo de toda tipología documental (y su procedencia, si se conoce), referencias a fuentes de información como informes estadísticos, censos, bibliografía, etc., así como la existencia de infografías explicativas u otros elementos gráficos, ya que puede resultar útil al usuario-investigador, además de suponer un cierto nivel de profundización o investigación por parte del autor en el tema o temas abordados. Asimismo, en el caso de tratarse de reconstrucciones de hechos que sucedieron en un tiempo pasado (y sin entrar en el complejo debate de si dichas imágenes corresponderían o no al campo de la ficción), deberá recogerse este aspecto en la descripción (aunque aspectos como el nombre de las personas que representan dicha reconstrucción, en este caso, no serían relevantes en nuestro análisis).

Por último, y siguiendo el consejo de Caldera Serrano (2014:154) y las tendencias actuales, propias de nuestra era digital, en los principales centros de documentación televisivos españoles (seguida también ya por la Filmoteca Vasca a la hora de analizar fragmentos puntuales seleccionados de algunos de sus videos familiares conservados), sería conveniente que la base de datos de la filmoteca facilitase resúmenes visuales por medio de *keyframes* o *clips* representativos de las imágenes recuperadas por el usuario, lo que le sería de gran ayuda a la hora de localizar un determinado elemento puntual que busca dentro del conjunto de imágenes que integran el documento.

3.2.2. La indización de las escenas

Al igual que tras la realización del resumen documental global del contenido de la película representamos los conceptos que hacían alusión al contenido fundamental de la misma a través de una serie de descriptores, *extraeremos* ahora, una vez descrito el contenido de cada una de las escenas, sus conceptos más relevantes expresados en descriptores y organizados en cuatro categorías: descriptores temáticos, onomásticos, geográficos y cronológicos. Gracias a esta indización por escenas, el usuario, a través del empleo de estos términos normalizados, podrá buscar y recuperar los fragmentos filmicos puntuales en los que aparezcan los elementos (temas, actores, lugares o tiempos) que le interesen.

A la hora de consignar tales descriptores en sus correspondientes categorías, el documentalista deberá seguir en general los mismos parámetros que explicamos en el epígrafe 3.1.2. Así, por ejemplo, y pese a que en el resumen del contenido de las escenas el uso de los verbos será fundamental para apuntar las acciones desarrolladas por los actores en las imágenes y el de adjetivos para *describir* las

mismas, a la hora de consignar los descriptores, unitérminos o compuestos, tendremos que sustantivar los primeros y acompañar de sustantivos los segundos, respetando las ya citadas *Directrices para el establecimiento y desarrollo de tesauros monolingües* (AENOR, 1995).

Por otro lado, dividiremos cada una de las cuatro categorías de descriptores en dos campos, siguiendo el esquema que proponen para el análisis de secuencias de documentos audiovisuales televisivos informativos Caldera Serrano y Sánchez Jiménez (2009:293), quienes apuntan la conveniencia de realizar “*una doble descripción bipolarizando la labor* (de análisis documental) *en elementos visualizados y referenciados*”. Así, proponemos los ocho campos de indización siguientes para cada escena: *descriptores temáticos visualizados*, *descriptores temáticos referenciados*, *descriptores onomásticos visualizados*, *descriptores onomásticos referenciados*, *descriptores geográficos visualizados*, *descriptores geográficos referenciados*, *descriptores cronológicos visualizados* y *descriptores cronológicos referenciados*.

Con respecto a esta separación, cabe aclarar que la información contenida en la banda sonora – sin obviar que puede suceder, dentro de una misma escena, que el sentido semántico del sonido no sea del todo concordante con la imagen – estará recogida en los campos referenciados y la representada mediante imágenes en los campos visualizados, considerando que cualquier elemento visualizado en la escena estará referenciado de manera implícita (por lo que una vez consignado un descriptor en el campo *visualizado*, no será necesario consignarlo de nuevo en el *referenciado*). Además, las materias que el documentalista pueda vincular a un determinado contenido filmico (por ejemplo, *derechos humanos* en una escena de personas trabajando en condiciones infrahumanas), *se* consignarán en el campo de descriptores temáticos referenciados, aunque no estén presentes en la banda sonora de la película.

En definitiva, en una búsqueda y recuperación de información filmica, el usuario podrá efectuar una doble búsqueda en la base de datos, introduciendo el descriptor concreto tanto en el campo referenciado como en el visualizado.

Por último, y al igual que en el caso de los campos de indización general de la película, es preciso apuntar que los descriptores serían combinables a la hora de perfilar las búsquedas de información, tanto dentro de una misma categoría de descriptores como entre las ocho categorías establecidas.

4. Experimentación: ejemplo de aplicación del método


Una vez expuesta a nivel teórico nuestra propuesta metodológica, experimentaremos ahora en la práctica aplicándola a una película documental de no ficción, paso que se antoja fundamental para culminar nuestro trabajo. Para ello, hemos seleccionado para el análisis el documental *200 Km.* (Discusión 14, 2003) y, en lo que respecta al minutado documental, sus cinco primeras escenas, unidades filmicas correspondientes a los casi diez primeros minutos de metraje. Aunque hemos aplicado el método a las 96 escenas en las que hemos dividido la totalidad del filme, por razones evidentes de espacio mostraremos solo el análisis de las cinco primeras.




Con este ejercicio, pretendemos ejemplificar al lector y/o documentalista cómo poner en práctica en una filmoteca, en las diversas subetapas del análisis documental de contenido filmico (resumen, minutado, indización), las directrices explicadas en el apartado anterior a nivel teórico, tratando que los mismos ejemplos sean útiles para solventar las posibles dudas que puedan surgir en el empeño.

Dividiremos dicho análisis en dos grandes etapas y subapartados: el primero, producto del análisis general del filme, y el segundo, producto del análisis de cada una de las escenas. En la tabla 1, correspondiente a la primera etapa, se recogen, respectivamente, y siguiendo las pautas metodológicas explicadas en el apartado 3.1, el resumen documental del contenido general del filme *200 Km.* y, posteriormente, los descriptores generales resultantes de la indización de la película, divididos en cinco categorías de indización: descriptores de género, temáticos, onomásticos, geográficos y cronológicos.

Tabla 1. Resumen documental e indización general de la película *200 Km*

| |
|---|
| <p>Resumen documental de la película: Recorriendo las seis principales carreteras nacionales que conducen hasta Madrid, centenares de extrabajadores de la empresa de telecomunicaciones <i>Sintel</i> procedentes de toda España, realizan a pie, durante los diez últimos días de abril de 2003, una <i>Marcha de la Dignidad</i> para reivindicar una solución a su situación de desempleo y al conflicto laboral iniciado dos años antes, tras ser despedidos de <i>Sintel</i> en el momento en que la empresa de telecomunicaciones Telefónica, a la que pertenecía la primera, se privatizase en 2001.</p> <p>Dos años después del levantamiento del <i>Campamento de la Esperanza</i> establecido en Madrid, en el que 1800 trabajadores de <i>Sintel</i> acamparon durante seis meses (mostrado en la película <i>El Efecto Iguazú</i> que este filme retoma), los acuerdos por los que el Gobierno y Telefónica se comprometieron a recolocar a estas personas no se han cumplido, de ahí que vuelvan ahora para reclamar el trabajo que les habían prometido.</p> <p>Pero en la celebración del 1 de mayo en Madrid, meta de la marcha, la agresión de uno de los extrabajadores al secretario general de Comisiones Obreras, José María Fidalgo Velilla, empañó la reivindicación y acaparó la atención informativa, produciendo este incidente más cobertura en los medios de comunicación que las propias razones de la marcha.</p> <p>Sin locución y acompañado solo de sonido ambiente y de los testimonios de los manifestantes, representantes sindicales y vecinos de las localidades visitadas, se muestra una crónica del día a día de la marcha y de la solidaridad y rechazo encontrados en el camino.</p> |
| <p>Descriptores de género: documental político; documental laboral; documental de itinerario; documental de compromiso social</p> |
| <p>Descriptores temáticos: conflicto laboral; desempleo; manifestación; Marcha de la Dignidad; despido laboral; trabajo; sindicatos de trabajadores; medios de comunicación</p> |
| <p>Descriptores onomásticos: Sintel (empresa de telecomunicaciones); Telefónica (empresa de telecomunicaciones); Gobierno de España; Comisiones Obreras (sindicato de trabajadores); Fidalgo Velilla, José María (Secretario General de Comisiones Obreras); Jiménez Blázquez, Adolfo (expresidente del comité de empresa de Sintel)</p> |
| <p>Descriptores geográficos: España; Madrid</p> |
| <p>Descriptores cronológicos: 200304; 20030501</p> |

| | | | | |
|---|---------------------------------|----------------|--|---|
| | | | <p>autoridad que le reprocha estar manifestándose sin autorización y le amenaza con detenerles y acusarles de un delito de desobediencia o desorden público. Gritos y abucheos de algunos manifestantes a la Policía y disputas entre algunos asistentes y agentes. Adolfo Jiménez pide con un megáfono a los asistentes marchar de uno en uno con las manos en alto para que no puedan acusarles de actos violentos. Cánticos de los manifestantes de “¡manos arriba esto es un atraco!”. Exterior. Día. Sonido ambiente natural. Sobreimpresión en fondo negro de títulos de crédito: “200 Km.” y “Una película del colectivo <i>Discusión14</i>”.</p> | |
| <p>2</p>  | <p>00:05:35</p> <p>00:08:06</p> | <p>02'31''</p> | <p>Sobreimpresión en fondo negro: “<i>Carretera N-IV. Andalucía-Madrid</i>”. Un hombre circula de noche en un coche el 23 de abril de 2013 mientras escucha en un informativo de radio una noticia sobre la Guerra de Irak. A la llegada a un municipio, aparca y saca del maletero un saco de dormir. A su lado, grupos de desempleados extrabajadores de la empresa de telecomunicaciones Sintel de la Marcha de la Dignidad de 2003 conversan junto a una gasolinera. Un hombre dice, a través del megáfono de un coche, que no piensan abandonar hasta el final, que desenmascararán el engaño del Gobierno del Partido Popular y de la empresa de telecomunicaciones Telefónica y que, por ello, han iniciado su Marcha de la Dignidad a Madrid el 22 de abril de</p> | <p>TV: Marcha de la Dignidad; desempleados TR: Manifestación; trabajo; desempleo; Guerra de Irak OV: Sintel (empresa de telecomunicaciones) OR: Gobierno de España; Partido Popular; Telefónica (empresa de telecomunicaciones) GV: Carretera N-IV (Andalucía-Madrid); GR: Madrid CV: 20030423 CR: 20030422</p> |

| | | | | |
|--|----------------------|---------|--|--|
| | | | 2013. Posteriormente, organiza la reanudación de la marcha por parte de un grupo reducido, que monta en un coche. Exterior. Noche. Sonido ambiente natural. | |
| 3  | 00:08:07 00:08:15 | 00'08'' | Paisaje árido al amanecer tomado desde el interior de un coche en circulación por una carretera. Sonido ambiente natural del motor del vehículo. | TV: paisaje natural; amanecer |
| 4  | 00:08:16 00:08:56 | 00'40'' | Un hombre pone en marcha en un coche un audio que suena a través de un megáfono en una manifestación, por las calles de un municipio, de un grupo numeroso de desempleados extrabajadores de la empresa de telecomunicaciones Sintel de la Marcha de la Dignidad de 2003. Se dice en él que el 21 de abril ha comenzado dicha marcha a Madrid. A través de la megafonía, y a medida que avanza la movilización, suena una canción contra el Gobierno español, se pide disculpas a los ciudadanos y se explica que el acuerdo del 3 de agosto de 2001 parecía haber puesto fin al conflicto de Sintel y que los trabajadores cumplieron con su parte y suspendieron las movilizaciones. Exterior. Día. Sonido ambiente natural. | TV: manifestación; Marcha de la Dignidad TR: trabajo; desempleo; conflicto laboral OV: Sintel (empresa de telecomunicaciones); OR: Gobierno de España GR: Madrid CV: 2003 CR: 20030421; 20010803 |
| 5  | 00:08:57 | 00'55'' | En un grupo numeroso de desempleados extrabajadores de la empresa de telecomunicaciones Sintel de la Marcha de la Dignidad de 2003 que circula a pie en manifestación por una calle, uno de ellos, | TV: manifestación; Marcha de la Dignidad; desempleados; entrevista TR: trabajo; desempleo; conflicto laboral OV: Lozano, Manuel (extrabajador de Sintel) OR: Sintel (empresa de telecomunicaciones) GR: Madrid |

| | | | | |
|--|----------|--|---|--------------------------|
| | 00:09:52 | | Manuel Lozano, es entrevistado por una periodista en directo para un programa de radio, respondiendo que es uno de los 1200 afectados a los que se le acaba la prestación por desempleo y que se dirigen en marcha hacia Madrid y explica que lo que piden es que se cumpla el acuerdo del 3 de agosto de 2001. Exterior. Día. Sonido ambiente natural. | CV: 2003 CR: 20010803 |
|--|----------|--|---|--------------------------|

5. Resultados y discusión

Esta primera aplicación del método de análisis fílmico al que hemos llegado tras reunir las aportaciones de los investigadores que han trabajado en este complicado campo del análisis documental de contenido de documentos audiovisuales, nos lleva a reflexionar que, si bien se trata de una metodología de análisis muy completa (y, por consiguiente, es de esperar que, en caso de implementarse en los archivos fílmicos, sea muy eficaz a la hora de recuperar fragmentos de un filme), no será sencilla, sin embargo, su aplicación en las filmotecas españolas, dada su complejidad y dadas también las circunstancias de escasez de recursos humanos y técnicos que rodean a estos archivos en la actualidad.

De hecho, y a pesar de nuestro esfuerzo por sintetizar los campos de análisis documental, basándolo en las cuatro categorías universales básicas apuntadas por todos los investigadores (esto es, tema, personajes, lugares y tiempos), nos hemos dado cuenta de tres factores que debemos controlar:

En primer lugar, al tratarse de un análisis documental *escenal*, se repiten con excesiva frecuencia determinados descriptores a lo largo de todo el documento audiovisual, pudiendo correrse el riesgo de que, al emplear el usuario alguno de esos descriptores, lo que le devuelva la base de datos sea multitud de escenas del mismo documento. Pensando en positivo, podríamos decir que, de este modo, el usuario puede seleccionar por sí mismo la escena que mejor responde a su demanda de información; pero, pensando en negativo, es muy probable que el usuario abandone la búsqueda ante el hecho de tener que visionar numerosos fragmentos muy similares para encontrar una escena específica, lo que le supondría una pérdida de tiempo y un desgaste que posiblemente no esté dispuesto a pagar. Es verdad que para solucionar los problemas derivados de una consulta excesivamente genérica la mayoría de las bases de datos actuales cuentan con un sistema de *búsqueda avanzada*, aunque también es cierto que no todos los usuarios están habituados a utilizar esta opción, por no decir, que, en ocasiones, hasta el más avezado de los documentalistas puede llegar a tener problemas para comprender y utilizar correctamente el engorroso interfaz de consulta de la *búsqueda avanzada*.

La solución, en tal caso, pasaría, en nuestra opinión, por permitirle precisar más su búsqueda, pero mediante un sistema de preguntas en cascadas basado en los fundamentos de la inteligencia artificial.

En segundo lugar, al tratarse de un documento audiovisual, la mayoría (por no decir todos) los autores consultados apuntan la necesidad de registrar no sólo lo que se ve explícitamente en las imágenes, sino también lo que se infiere y lo que aparece referenciado en el sonido. Al igual que estos investigadores, también nosotros consideramos esencial, para un análisis profundo del documento audiovisual, atender a estos parámetros y así lo hemos hecho constar en la metodología propuesta. Ahora bien, tras nuestros ensayos, y en aras de la aplicabilidad del método en las filmotecas, nos preguntamos hasta qué punto un usuario fílmico desea encontrar documentos audiovisuales en los que un tema, un personaje o un lugar no aparecen visionados, sino tan sólo inferidos o referenciados. No contamos con datos científicos para responder a esta pregunta (lo cual debería ser objeto de otra investigación), pero podemos pensar, partiendo de la experiencia, que, quien busca en un documento audiovisual, lo hace para encontrar imágenes, de lo contrario recurriría a otro tipo de soporte, como el sonoro. Quienes trabajamos con documentos audiovisuales sabemos que la imagen y el sonido conforman un todo indisociable, pero ello no es óbice para que al usuario fílmico sólo le interese del documento audiovisual las imágenes en movimiento, estén o no contextualizadas por el mensaje sonoro. Por tanto, y partiendo de esta reflexión, debemos cuestionarnos la verdadera importancia que tiene en una metodología de análisis documental fílmico atender a los campos de *inferido* o *referenciado*, que, de no detenernos en ellos, supondría un ahorro importante de tiempo a la hora de analizar documentalmente un filme de no ficción.

En tercer y último lugar, si bien pensamos que obviar el resumen de todas y cada una de las escenas del filme, limitándonos a indizarlas mediante palabras clave, supondría aligerar el análisis documental fílmico, también pensamos que fragmentar en palabras clave o conceptos sueltos el texto resultante del análisis audiovisual, le haría perder buena parte de su coherencia y contexto, repercutiendo negativamente en su comprensión y legibilidad. Es, por tanto, necesario indagar más a fondo, en ulteriores investigaciones, en qué es lo más adecuado en una metodología de análisis documental fílmico: si un sistema de representación basado en un resumen en el que, por ejemplo, se destaquen en mayúsculas las palabras claves o descriptores, o si, por el contrario, para la recuperación de información fílmica resulta más efectiva la representación sólo mediante conceptos aislados (asociables entre sí a posteriori), sin atender a la coherencia del texto.

6. Conclusiones

Tras reunir las contribuciones y avances de los estudiosos de la documentación audiovisual de las últimas décadas, nos damos cuenta de que aún queda mucho terreno por descubrir, muchas investigaciones que emprender en materia de metodologías de análisis documental de contenido fílmico y, en general, que ayuden

al necesario desarrollo de la vertiente fílmica de la documentación audiovisual, desarrollo que requerirá del derribo de las propias fronteras de esta disciplina.

Y es que lo que sí nos resulta ya evidente, a la luz de nuestro resultado metodológico, es que poco podemos avanzar si seguimos encerrados en nuestra propia disciplina, la documentación audiovisual. Se hace necesario abrirse a nuevas áreas del conocimiento que, si bien, no estudian nuestro campo de acción, sí pueden aportarnos ideas, procedimientos o técnicas que podamos extrapolar a una metodología de análisis documental fílmico. Metodología que reúna las cualidades, por un lado, de efectividad y precisión en la recuperación de información y, por otro lado, de fácil aplicabilidad en el entorno de las filmotecas.

De hecho, cada día vemos más investigaciones referidas a la indización automática de los documentos audiovisuales televisivos, una indización basada en el reconocimiento de vídeo y de audio; aunque, por el contrario, no hemos encontrado ningún estudio que aplique tales innovaciones expresamente a una metodología de análisis documental fílmico. No obstante, no nos cabe duda de que los avances en indización automática en televisión pueden sernos útiles para nuestros avances en el ámbito fílmico. Así, pues, habremos de familiarizarnos con términos o conceptos poco frecuentes hasta ahora en nuestra disciplina, pero ampliamente utilizados en el campo del aprendizaje automático, como, por ejemplo, reconocimiento de patrones, árboles de decisión, redes neuronales, lógica difusa..., conceptos que apuntan al futuro de la gestión documental, por supuesto también de la fílmica.

Ello, a su vez, incidirá en nuestros métodos de investigación, habiendo de pasar del clásico método deductivo (esto es, de diseñar una metodología de análisis documental fílmico para su posterior implementación en las filmotecas), al método inductivo, es decir, tomar muestras significativas de los fondos conservados en una filmoteca, para encontrar en los documentos audiovisuales patrones comunes, que nos permitan desarrollar una metodología eficaz y eficiente de análisis documental fílmico procesable por máquina, lo que supondrá necesariamente el que las filmotecas colaboren abiertamente con los investigadores de la Documentación Audiovisual Fílmica, facilitándoles sus colecciones o fondos cinematográficos, sin ambages.

Por tanto, reclamamos, para finalizar, que se abran nuevas vías de investigación en esta línea y en un constante diálogo entre investigadores, documentalistas que trabajan en filmotecas y usuarios de documentación fílmica, para lograr que el patrimonio cinematográfico español sea mucho más accesible a los ciudadanos y que se potencie el uso de la documentación fílmica en la investigación, evitando así que las filmotecas se conviertan en almacenes polvorientos y olvidados por la sociedad.

7. Agradecimientos

Este trabajo ha sido financiado por el V Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla.

8. Referencias Bibliográficas

- Agirreazaldegui, T. (2007). Claves y retos de la documentación digital en televisión. *El Profesional de la Información*, 16 (5), 433-442.
- American National Standard Institute (1979). *ANSI Z39.14-1979. American National Standard for writing abstracts*. Nueva York: ANSI.
- Asociación Española de normalización y Certificación (AENOR) (1990). *Documentación. Directrices para el Establecimiento y Desarrollo de Tesoros Monolingües. Norma UNE 50106:1990. Equivalente a ISO 2788-1986*. Madrid: AENOR.
- Asociación Española de normalización y Certificación (1995). *Documentación. Directrices para el Establecimiento y Desarrollo de Tesoros Monolingües. Norma UNE 50106:1995. ERRATUM*. Madrid: AENOR.
- Asociación Española de normalización y Certificación (1990). *Documentación. Preparación de Resúmenes. Norma UNE 50-103-90*. Madrid: AENOR.
- Barnouw, E. (2005). *El Documental: Historia y Estilos*. Barcelona: Gedisa.
- Caldera Serrano, J. (2014). Resumiendo documentos audiovisuales televisivos: una propuesta metodológica. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 9 (2), 147-158.
- Caldera-Serrano, J.; Sánchez-Jiménez, R. (2009). Recuperación de secuencias de información audiovisual con rdf y smil. *El Profesional de la Información*, 18 (3), 291-299.
- Cassetti, F.; Di Chio, F. (1991). *Cómo Analizar un Film*. Barcelona: Paidós.
- Cebrián Herreros, M. (1992). *Géneros Informativos Audiovisuales: Radio, Televisión, Periodismo Gráfico, Cine, Video*. Madrid Ciencia 3.
- Dominguez-Delgado, R.; López-Hernández, M.A. (2016a). Análisis documental del contenido filmico en seis filmotecas españolas. *El Profesional de la Información*, 25 (5), 787-794.
- Dominguez-Delgado, R.; López-Hernández, M.A. (2016b). La documentación filmica: marco contextual histórico. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 39, 13-49.
- Federación Internacional de archivos Filmicos (1979). *Film Cataloguing*. New York: Burt Franklin & Co.
- Federación Internacional de archivos Filmicos (2013). *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. FIAF. <www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/CDC-resources/20160920%20Fiaf%20Manual-WEB.pdf>[Consulta: 30/03/2017].
- Federación Internacional de archivos Filmicos (2016). *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. <www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/CDC-resources/20160920%20Fiaf%20Manual-WEB.pdf> [Consulta: 01/04/2017]
- Hernández Pérez, A. (1992). *Documentación Audiovisual: Metodología para el Análisis Documental de la Información Periodística Audiovisual*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- Lahoz Rodrigo, J.I. (Coord.) (2011). *Promoción del Uso de Estándares Europeos para la Interoperabilidad de las Bases de Datos Fílmicas. CEN TC/372*. Valencia: Filmoteca del IVAC.
- López Hernández, A. (2003). *Introducción a la Documentación Audiovisual*. Carmona: S&C Ediciones.
- Mijailov, A.I. y Guiliarevskii, R.S. (1974). *Curso Introductorio de Informática/Documentación*. Caracas: Instituto Venezolano de Productividad.
- Morales Morante, F. (2013). *Montaje Audiovisual. Teoría, Técnica y Métodos de Control*. Barcelona: UOC.

- Nichols, B. (1997). *La Representación de la Realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1980). *Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento. Actas de la Conferencia General. 21ª Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen I. Resoluciones*. París: UNESCO, 167-172.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1975). *Principes d'Indexation. SC/75/WS/58*. París: UNESCO.
- Organización Internacional de Normalización (1976). *ISO 214-1976. Documentation - Analyse pour les Publications et la Documentation*. ISO: Ginebra.
- Pimpinelli, M.A. (2008). *Report to the Cataloguing and Documentation Commission Meeting on Revising the FIAF Cataloguing Rules*. París: FIAF. www.filmstandards.org/fiaf/wiki/doku.php [Consulta: 29/04/2017].
- Pinel, V. (2009). *Los Géneros Cinematográficos. Géneros, Escuelas, Movimientos y Corrientes en el Cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Pinto Molina, M. (1993). *Análisis Documental: Fundamentos y Procedimientos*. Madrid: EUDEMA.
- Pinto Molina, M. (1992). *El Resumen Documental. Principios y Métodos*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Pinto Molina, M.; García Marco, F.J.; Agustín Lacruz, M.C. (2002). *Indización y Resumen de Documentos Digitales y Multimedia. Técnicas y Procedimientos*. Gijón: Ediciones Trea.
- Rabiger, M. (2007). *Tratado de Dirección de Documentales*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Nueva York: Routledge.
- Rodríguez Bravo, B. (2004). “El documento audiovisual en las emisoras de televisión: selección, conservación y tratamiento”. *Biblios*, año 5, núm. 20, 29-39.
- Rodríguez-Mateos, D.; Pérez-Lorenzo, B. (2011). “Análisis documental de contenidos audiovisuales”, en *Documentación audiovisual. Nuevas tendencias en el entorno digital*. Madrid: Síntesis, 111-134.
- Rowley, J. *Abstracting and Indexing*. Londres: Clive Bingley, 1998.
- Saldaña, D. *La Narrativa en el Documental cinematográfico. Análisis Narratológico de Masacre en Columbine*. Saarbrücken (Alemania): Editorial Académica Española, 2011.
- Smith, J. (1987). A analise da imagen: um primeiro plano. *Análise Documentária: a Análise da Sintese*. Brasilia: IBICT, 99-112.
- Steele, A. (editor) (2014). *Escribir Cine: Guía Práctica para Guionistas de la Famosa Escuela de Escritores de Nueva York*. Gotham Writers' Workshop. Barcelona: Alba.
- Van Dijk, M.; Van Slype, G. (1972). *El Servicio de Documentación frente a la Explosión de la Información*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.