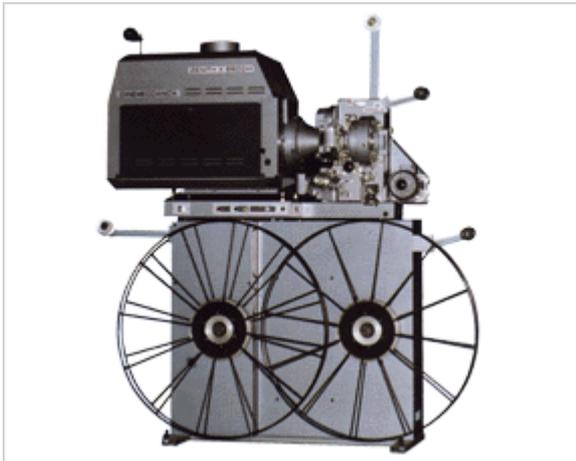


Norma Argentina Para Audiovisuales (NAPA):

Conceptualización de textos audiovisuales para el análisis de contenido



1

**Cuaderno de preservación N°2
Núcleo Audiovisual Buenos Aires
Centro Cultural General San Martín
Mayo de 2009**

1 Imagen lado izquierdo: Proyector de 35 mm Victoria 5. Imagen lado derecho: Proyector de 35 mm Proyecson.

Por

Jorge Gagliardi

Jefe

Núcleo Audiovisual Buenos Aires. Centro Cultural General San Martín

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

jgagliardi@buenosaires.gov.ar

gagliardi.jorge@gmail.com

Colaboradores

Miguel Aquiles Marcellini

Coordinador Indización y Gestión de Base de datos

Núcleo Audiovisual Buenos Aires. Centro Cultural General San Martín

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

María Fernanda Cappa

Integrante del Proyecto UBACYT N° 0047

“Consultas y empleos de la memoria audiovisual en Buenos Aires. Diseño de un esquema de actualización permanente de registros de la producción audiovisual”

Director: Prof. Oscar Steimberg.

Norma Argentina Para Audiovisuales (NAPA) : Conceptualización de textos audiovisuales para el análisis de contenido, es una edición ampliada y actualizada de Norma Argentina Para Audiovisuales (NAPA) : Análisis documental audiovisual 2003/4, ambas publicadas por el Centro Cultural General San Martín, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Sarmiento 1551, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723. El autor se responsabiliza de los contenidos de los textos.

La 1° edición de NAPA ha contado con la colaboración de Ana María Tatarin, de la Cátedra Semiótica de los Géneros contemporáneos, titular Prof. Oscar Steimberg, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Declaraciones de Interés Cultural

Honorable Cámara de Diputados del Congreso de la Nación Argentina

Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires

Auspicios

Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Jefe de Gobierno: Ing. Mauricio Macri

Ministro de Cultura: Ing. Hernán Lombardi

CENTRO CULTURAL GENERAL SAN MARTÍN

Directora General: Prof. María Victoria Alcaraz

Director Ejecutivo: Sr. Enrique Francisco Dacal

Director Administrativo: Sr. Fabián Sánchez

NÚCLEO AUDIOVISUAL BUENOS AIRES

Preservación - Producción - Comunicación

Jefe: Jorge Gagliardi

Equipo de Producción y Análisis conceptual: Jorge De Martini,
Lorena Fidalgo Rypstra, Cecilia Núñez Regueiro, Patricio Fernández
Hand y Fernando Revello

CCGSM.2009
CENTRO CULTURAL GENERAL SAN MARTIN

Prefacio institucional

Esta nueva edición de NAPA intenta satisfacer las necesidades planteadas, proponiéndose como un modelo de análisis factible de ser utilizado en la clasificación y una herramienta que intenta generar el entusiasmo y el profesionalismo de la descripción audiovisual con fines de preservación de la memoria.

La actual combinatoria de diversos modos, estrategias y recursos de producción audiovisual, tanto en el nivel de los lenguajes como de las materias de la expresión utilizadas, ha sido motivo de ampliación y actualización de los contenidos de NAPA. Asimismo, la enseñanza sobre el método de análisis propuesto en NAPA y la clasificación de los contenidos, ha demandado la generación de un nuevo documento en el que se pueda plasmar el modelo de análisis aprendido.

En 2004 el Centro Cultural General San Martín publicaba *Norma Argentina Para Audiovisuales*, que recogía la experiencia y observación sobre análisis, clasificación y gestión de la información audiovisual llevada a cabo por el Núcleo Audiovisual Buenos Aires desde su creación en 1994.

MARIA VICTORIA ALCARAZ
Directora General
Centro Cultural General San Martín
Ministerio de Cultura
Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Agradecimientos

A las autoridades del Centro Cultural General San Martín: profesora María Victoria Alcaraz (directora general), señor Enrique Dacal (director ejecutivo), señor Fabián Sánchez (director administrativo), por el reconocimiento a la labor de preservación audiovisual del Núcleo Audiovisual Buenos Aires.

Al equipo de producción del Núcleo Audiovisual Buenos Aires, del Centro Cultural General San Martín: Jorge De Martini, Cecilia Núñez Regueiro, Lorena Fidalgo Rypstra, Irma Quintero, Patricio Fernández Hand y Fernando Revello por sus ayudas.

A Miguel Aquiles Marcellini, colaborador de NAPA, a quien dedico esta 2º edición publicada luego de su fallecimiento.

A María Fernanda Cappa, cuya colaboración en esta 2º edición ha sido un valioso aporte.

A Oscar Steimberg de la Cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, por su apoyo al proceso de elaboración de NAPA.

A Isabel Piñeiro y Cecilia Pincolini del Sistema Integrado de Documentación de la Universidad Nacional de Cuyo,

y

Leticia Maronese de la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, por sus avales.

A Emilio Cartoy Díaz de TEA Imagen, a quien agradezco, también, su apoyo a todos los trabajos que he emprendido desde 1994 con la Videoteca de Buenos Aires.

A Horacio Ríos del Centro Audiovisual Rosario,

y

Hugo Grosso, realizador rosarino, por su apoyo .

A Norberto Manzanos del Caicyt/CONICET por su ayuda al diseño de la base de datos a partir de los conceptos de NAPA .

A Claudia M. González de la Universidad Nacional de La Plata por su apoyo al desarrollo de contenidos de NAPA .

A los archivos audiovisuales, bibliotecas y otras entidades que trabajan con audiovisuales, por la participación de parte de su personal en los cursos de análisis conceptual de la información audiovisual y utilización del método de análisis de NAPA o ésta en su totalidad en la descripción de sus acervos.

Jorge Gagliardi
Núcleo Audiovisual Buenos Aires
Centro Cultural General San Martín

Índice

PRIMERA PARTE

Introducción

Sobre el sentido del análisis conceptual y la clasificación

Conformación de los archivos audiovisuales y sus especialistas
Hacia un diseño de análisis conceptual acorde con los objetivos de los archivos
Preservador audiovisual

Propuesta NAPA de conceptualización de las obras audiovisuales

Obra-Documento de Archivo Audiovisual
Videorregistro
Imágenes “en crudo” o de archivo

Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos

Lenguaje audiovisual
Textos específicos:
Videorregistro: Puesta en escena o Concierto o Conferencia
Videorregistro: Exposición: Artes plásticas
Puesta para cámara: Teatro
Video clip
Videoarte
Videodanza
Género y estilo
Tema y Motivos temáticos
Operaciones de recreación de obras-documentos:
Remake
Versión
Transposición

Propuesta NAPA para el análisis conceptual de los contenidos audiovisuales

Procedimiento
Referencias a textos:
Circulación de motivos temáticos y temas en *Homero Manzi y Bolivia*
Circulación de un motivo temático de 1º nivel en *Tras los pasos de una época*
Circulación de los mismos motivos temáticos en una construcción de temas distintos en *La república perdida y ¿Ayer, otro país?*
Circulación de motivos temáticos y su significación en los temas en *La televisión*
Marcas clave en el análisis

SEGUNDA PARTE

Sistematización de las referencias de los contenidos

Area de puntos de acceso al contenido

Descriptorios conceptuales del contenido

- 1-Primera expectativa textual
- 2-Medio o dispositivo
- 3-Temas y otras áreas del conocimiento del contenido
- 4-Motivos temáticos

Descriptorios contextuales del contenido

- 5-Geográfico
- 6-Cronológico

Area de identificación de la obra

- 1-Número de obra-documento
- 2-Ubicación topográfica

- 3-Título
- 4-Título uniforme
- 5-Título colectivo
- 6-Obras relacionadas
- 7-Idioma
- 8-Duración
- 9-Ubicación en el soporte
- 10-Formalización

Area de redacción y formalización de las referencias del contenido

- 1-Sinopsis
- 2-Imágenes
- 3-Escenarios naturales y en estudio
- 4-Banda sonora
- 5-Obras ejecutadas

Area de funciones de las instancias de producción

Descriptorios de las funciones

- 1-Funciones de producción audiovisual
- 2-Fechas de producción
- 3-Funciones de producción de la puesta en vivo
- 4-Lugar de representación
- 5-Fecha de representación

Area de descripción de los materiales

- 1-Descripción general

Area de datos anexados de la obra y sus hacedores

- 1-Estreno
- 2-Exhibición
- 3-Calificación
- 4-Historia de la obra-documento
- 5-Datos de los hacedores
- 6-Notas

Area de control de datos

- 1-Fuente de ingreso
- 2-Derechos
- 3-Análisis conceptual y Clasificación
- 4-Catalogación e Indización
- 5-Supervisión
- 6-Análisis y Clasificación de datos de conservación

Anexo

- 1-Reglas generales de puntuación
- 2-De los responsables
 - 2.1-Personas
 - 2.2-Entidades
 - 2.3-Entidades oficiales
- 3-Lista de términos autorizados
 - 3.1-Personas
 - 3.2-Entidades

Citas filmográficas y videográficas

Bibliografía

PRIMERA PARTE

Introducción

Los usos y apropiaciones que la sociedad hace de los medios audiovisuales influyeron en la proliferación de los archivos de imágenes en movimiento a partir de las últimas décadas del siglo XX, constituidos a partir de la incorporación de la amplia producción de obras audiovisuales, dentro y fuera de los ámbitos televisivos. La reutilización de las obras ha crecido a la par de las nuevas producciones, especialmente a partir de la aceptación del valor documental no sólo de la imagen en sí, sino además de la significación otorgada a esa imagen por la obra-documento que la incorpora.

Con los nuevos materiales de guarda y el aumento de la demanda de tales materiales se ha planteado la necesidad de describir los contenidos audiovisuales de una manera exhaustiva y afín a los requerimientos del público consultante, dado que profesionales de diversas áreas de producción y circulación del conocimiento acuden a los archivos audiovisuales en busca de diversos discursos acerca de un mismo tema. Por este motivo los archivos audiovisuales se han propuesto diversos tipos de análisis, más allá de la mera catalogación de los datos de identificación de las obras y los integrantes de sus instancias de producción y la descripción de la información contenida en imágenes específicas, que responden a demandas diferenciadas de las solicitudes con respecto a las construcciones temáticas y sus discursos.

En este sentido, el Núcleo Audiovisual Buenos Aires emprendió en 2001 un análisis conceptual de contenidos audiovisuales producidos por el cine, la televisión y el video independiente, con la intención de detectar los diferentes niveles de significación de los contenidos con relación a los temas tratados. De este modo, al analizar contenidos en sus distintas partes se planteó la necesidad de utilizar un método de análisis con fines de clasificación, dándose a conocer públicamente en 2004 en un libro de definiciones operativas de diversos conceptos audiovisuales y un método de análisis de la información, denominado *Norma Argentina Para Audiovisuales (NAPA): Análisis documental audiovisual 2003/4*.

Esta propuesta incluyó una sistematización de las referencias de los datos de identificación de los textos audiovisuales, en este sentido, con respecto a la catalogación, ha utilizado la misma acepción de los conceptos propuestos por la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF). Por ello, NAPA no es una norma alternativa de catalogación, sino una herramienta con un sentido determinado sobre el análisis conceptual de contenidos audiovisuales, que incluye un tratamiento sistemático de todos los datos a modo de ofrecer ejemplos concretos acerca de la posibilidad de gestionar en una base de datos el volumen de información precisa surgida de la descripción pormenorizada de los contenidos de las obras y responder consultas puntuales acerca de discursos en sus diferentes niveles de desarrollo y elaboración.



2



En la actualidad, esta 2º edición aporta más definiciones de conceptos de obras y contenidos audiovisuales y desarrolla aún más su método de análisis conceptual; redefiniendo Obra-Documento de Archivo Audiovisual, Videorregistro, Imágenes “en crudo” o de archivo, Preservador audiovisual, entre muchos otros.

Su puesta en circulación tiene como objetivo compartirla con los preservadores audiovisuales, bibliotecarios, archivólogos, semiólogos, productores y realizadores de obras-documentos y todo profesional vinculado con los contenidos y los materiales audiovisuales, para enriquecerla con sus aportes o para que pueda ser en sí misma un aporte a sus futuros trabajos y/o para contribuir a la reflexión sobre la preservación de la memoria audiovisual, intentando ser, además, un

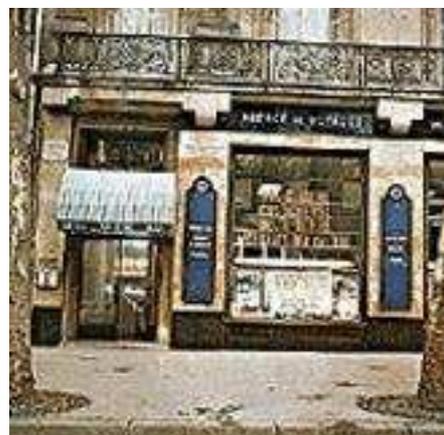
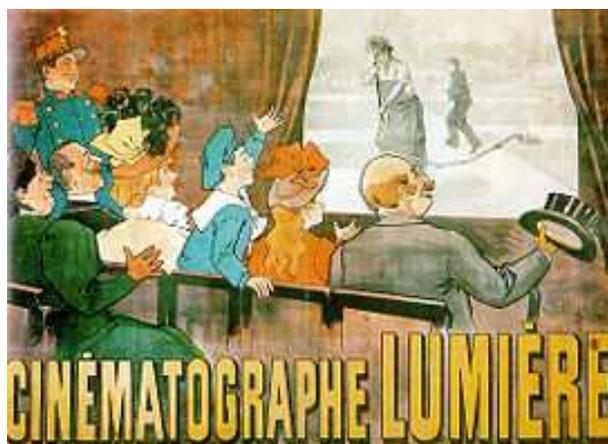
2 Imágenes del ámbito de consulta individual de la Videoteca Pública del Núcleo Audiovisual Buenos Aires, centro Cultural General San Martín.

disparador que nos incentive a generar encuentros colaborativos para el intercambio de experiencias.

Sobre el sentido del análisis conceptual y la clasificación

Conformación de los archivos audiovisuales y sus especialistas

Por primera vez se oyó la idea de crear un archivo audiovisual en marzo de 1898 por parte de Boleslaw Matuszewski. Tres años después de la primera exhibición comercial de una película y como espectáculo el 28 de diciembre de 1895 en París, en el *Salón Indien* del *Grand Café*, en el *Boulevard des Capucines*, con las proyecciones de la *Salida de la fábrica Lumière*, *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat*, *El desayuno del bebé*, entre otros.



3

Matuszewski afirmaba al respecto en *Une nouvelle source de l'histoire* (*Création d'un dépôt de cinématographie historique*), folleto publicado en París:

"La película cinematográfica, cada una de cuyas escenas se compone de mil clisés y que proyectada desde un foco luminoso sobre una sábana blanca hace levantarse y andar a los muertos y a los ausentes, esa simple cinta de celuloide impresionado constituye no sólo un documento histórico sino además una porción de historia, una historia que no ha desaparecido y que no necesita de un genio que la haga resucitar. Ella está allí, dormida apenas, y, como esos organismos elementales que tienen una vida latente y tras algunos años se reaniman gracias a un poco de calor y de humedad, no requiere, para despertarse y vivir nuevamente las horas del

3 Imagen lado izquierdo anuncio del cinematographe LUMIERE. Imagen lado derecho *Salon Indien* del *Grand Café*, en el *Boulevard des Capucines*, Francia.

pasado, sino un poco de luz que atraviesa una lente en medio de la oscuridad... Se trata de dar a esta fuente, quizás privilegiada de la Historia, la misma autoridad, la misma existencia oficial, el mismo acceso que a los otros archivos existentes".

Sin embargo, la creación de los primeros archivos audiovisuales se remonta hacia 1930⁴. Las personas que conformaron esos archivos eran apasionados del cine; en ellos predominaba el deseo de visualizar las películas con propósitos diversos entre los que pueden evidenciarse el entretenimiento, el reconocimiento personal de huellas del pasado y la interpretación o reinterpretación de identidades; y, también, la intención de guardarlas para el futuro para que la sociedad toda pudiera tener acceso a ellas. Sin su dedicación y esfuerzo la mayoría de los filmes hubiesen desaparecido y por ello cada país les debe reconocimiento.

Como un ejemplo de lo excepcional que resultaba la preocupación por la preservación de películas cinematográficas, aún hoy nos sorprende lo señalado por Henri Langlois en *Citizen Langlois*⁵ *"No soy coleccionista. Si lo fuera, sería millonario actualmente, porque entonces nadie creía en el valor de las obras del cine mudo. Sabían que esos filmes representaban algo... pero no creían que valieran nada en dinero. Hubiera podido comprar por un franco los archivos Gaumont y Pathé".*

Los objetivos principales de esas primeras cinematecas y filmotecas eran conservar los materiales y difundir las películas a través de ciclos de cine. La expectación en salas cinematográficas fue el modo de visualización predominante por sobre la utilización como herramientas de estudio o investigación en espacios de consultas individuales.

4 La primera cinemateca pertenece a Estocolmo, la Suenska Filmsamfundet. Poco después, en 1934, se crea el Reichsfilmarchiv en Berlín, y la Cinemateca de la Escuela de Cine de Moscú. En tanto, la Nacional Film Library de Londres, se inaugura en 1935, en el mismo año en que se abren en Nueva York la Film Library del Museo de Arte Moderno y, en Milán la Cinemateca Mario Ferrari, más tarde denominada Cinemateca Italiana. También en esa misma década aparecen en París, la Cinemateca Francesa (1936), en Bruselas, la Cinemateca Belga (1938) y, la Federación Internacional de Archivos de Films, creada en 1938 en París, con actual sede en Bruselas, Bélgica, que por entonces formaban parte los archivos de Berlín, Londres, Nueva York y París. En los países latinoamericanos, por ejemplo en México la Filmoteca de la UNAM, en 1960 y la Filmoteca Uruguaya, creada en 1952 como Asociación Civil sin fines de lucro. En la Argentina, el Archivo Gráfico Nacional, creado en 1939 y absorbido en 1957 por el Archivo General de la Nación que ya funcionaba desde el siglo XIX. También, la Cinemateca Argentina (1949), el Instituto Nacional de Cinematografía Argentina (INCA), en 1957 (actualmente denominado Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, INCAA).

5 (Cozarinsky, Edgardo, 1994)

Una nueva etapa se inicia con el advenimiento de la tecnología del video y la posterior generalización de su utilización, que habilitó técnicas de reproducción de las obras en soportes de pequeño formato con equipamiento de menor costo y en ámbitos más reducidos (inclusive en casas particulares).

A partir de este recurso, desde distintos ámbitos relacionados con la documentación o tratamiento sistemático de la información se fueron formando nuevos espacios para resguardar las memorias de la producción audiovisual, entre ellos: videotecas, mediatecas, centros o núcleos audiovisuales.

En la actualidad existen, al menos:

- **archivos de televisión** dedicados a preservar contenidos de su propia producción;
- **cinematecas, filmotecas, museos del cine** estatales o privados, centrados en la preservación, fundamentalmente, de películas cinematográficas;
- **videotecas, mediatecas, centros o núcleos de gestión o producción audiovisual, áreas de cine y video** (pertenecientes a organismos del Estado o privados) con un recorte de género y lenguaje específico, dedicadas a preservar obras documentales, de ficción, videoarte, videodanza, videoregistros de actividades artísticas y científicas y obras de realización independiente;
- finalmente se puede mencionar también a las **bibliotecas**, ya que si bien se dedican a preservar otros soportes, sus Espacios Multimedia han efectuado un importante aporte en el ofrecimiento de servicios de visualización de contenidos audiovisuales a la comunidad en soportes de consulta, desarrollando así una tarea que en muchas ocasiones no pueden emprender los archivos audiovisuales. Además, en muchos casos, las bibliotecas contienen áreas específicas de preservación audiovisual.

A partir de la constitución de los archivos audiovisuales, la clasificación de los materiales se convirtió en una tarea de enorme importancia, demandando un análisis

que abarca un complejo cuadro técnico que atiende a las situaciones a las que fueron expuestas las obras⁶. De esta manera, las cinematecas y filmotecas fueron creando históricamente un especialista, cuya labor ha surgido de sus propias investigaciones y de la conexión con sus pares en otros archivos y empresas vinculadas con la fabricación de soportes.

Con la ampliación de la oferta de difusión de los contenidos audiovisuales a través de ámbitos especialmente diseñados para operaciones de visualización orientadas al estudio y la investigación, a partir de la creación de la tecnología del video, además de la clasificación de los materiales y la catalogación de los datos de identificación de las obras y sus realizadores, las cinematecas y filmotecas y los nuevos archivos audiovisuales, tomando en cuenta las solicitudes de profesionales de distintas disciplinas, se han abocado a la descripción referencial de los contenidos y su clasificación temática (incluso en algunos archivos se analizan diversos niveles de significación de temas)⁷. La demanda de los consultantes comienza a intensificar e incrementar la búsqueda de temas y hechos puestos en circulación en las películas con diferentes significaciones. Paralelamente, también se incrementa la reutilización de imágenes en las nuevas e incesantes producciones de obras. Este tipo de análisis requiere de un equipo multidisciplinario cuyo fin es describir exhaustivamente la información de los textos audiovisuales sobre el arte, las ciencias y otras áreas del conocimiento.

Analizar contenidos vinculados con temas de la historia social de un país o de las artes plásticas demanda del analista un abordaje diferenciado, basado en herramientas, recursos y conceptos diferentes. Esta demanda puede ser cubierta con diferentes perfiles de analistas con un trabajo colaborativo e interdisciplinario, o atendiendo a la especificidad de las obras, sus campos de desempeño y sus diferentes áreas de incumbencia. De este modo, no existe un único perfil absolutamente determinado de los analistas de contenidos audiovisuales, sino

6 Véase al respecto, por ejemplo: Amo García, Alfonso del: Preservación cinematográfica, Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF), 2004.

7 Se señala al respecto la clasificación de contenidos audiovisuales que efectúa el Instituto Nacional del Audiovisual (INA), Francia, a partir de una descripción interesante de las elaboraciones temáticas.

diversos perfiles vinculados entre sí, de acuerdo con las características propias de la composición textual de cada acervo⁸.

Hacia un diseño de análisis conceptual acorde con los objetivos de los archivos

El creador de la *Cinémathèque* francesa, Henri Langlois, sostenía que sin las obras no se puede escribir la historia⁹. Del mismo modo, sin un análisis conceptual de los contenidos y la creación de referencias de éstos, no se puede ofrecer a los usuarios de los acervos audiovisuales una clasificación precisa de la información contenida en las obras.



Una mera identificación de los soportes, datos elementales de producción y una clasificación por temas no garantizan una correcta documentación de los contenidos elaborados por las obras, y sin ellos comienza a desvanecerse el sentido de la preservación. La descripción completa y correcta de los contenidos desempeña un rol tan importante como el de la conservación de los materiales, incluso puede seguir siendo relevante aún frente a su degradación absoluta: pensemos en obras ya desaparecidas, como las del cine mudo argentino; si se hubiese efectuado un análisis documental completo, en especial el análisis conceptual de la información que circulaba en ellas, hoy en día se podrían conocer a través de los registros. Esos

8 Véase *Preservador audiovisual*.

9 Fragmento de una conversación con Henri Langlois, fundador de la Cinémathèque francesa, en <http://divxclasico.com/modules.php?name=forums&file=viewtopic&t=26967>

10 Imagen del ámbito de consulta individual de la Videoteca Pública del Núcleo Audiovisual Buenos Aires, centro Cultural General San Martín.

datos podrían ser de suma utilidad para diversas investigaciones que contribuyen a la conformación de las memorias del cine argentino y de nuestra propia identidad.

No obstante, en su momento, muy pocas personas consideraron el valor histórico y cultural de esos films, al mismo tiempo que los impulsores de las primeras cinematecas fueron considerados fuera de la lógica de las relaciones sociales de su tiempo: “...todo el mundo consideraba que el cine estaba acabado...”, cuenta Henri Langlois, “nos miraban como si estuviésemos locos. ‘¿Quiénes son estos excéntricos a los que gusta el cine mudo?’”¹¹. Esa idea circuló socialmente aún después de la consolidación del cine sonoro y color; solamente cineastas, teóricos sobre el cine, entre otros, pensaron al cine como dispositivo de memoria.



12

Al respecto, en El Correo de la UNESCO, Paramesh Krishnan Nair sostuvo que en la India, para los intelectuales y los educadores, el cine estaba asociado a prácticas inmorales como la bebida o el juego, por ello no se vio la necesidad de construir una cinemateca. Décadas después de la independencia, cuando se decide recopilar la información cinematográfica, encuentran que la inmensa mayoría de las películas, habiéndoles extraído las sales de plata de la emulsión, habían sido convertidas en pulseras o monederos. “Uno de esos filmes era *Alam Ara* (hindi, 1931), la primera película hablada de la india...” dice Krishnan Nair “Contactado dos años antes de su muerte, Ardesher M. Irani, el realizador de este filme y el hombre que dotó de sonido al cine indio, nos dijo que había guardado alguna bobina de la película en su oficina... Pero su hijo Shapporji nos llevó aparte y nos aseguró: ‘El viejo sigue creyendo que las bobinas están en su oficina; pero yo sé, con seguridad, que han sido tiradas como material de desecho’”¹³.

11 Referencias en nota 9.

12 Henri Langlois (1914-1977).

13 Paramesh Krishnan Nair en *El correo de la UNESCO: Maravilloso y frágil CINE*, agosto 1984.

Asimismo en *Citizen Langlois* de Edgardo Cozarinsky, se hace referencia al destino que han tenido algunas películas cinematográficas, con una graciosa construcción acerca del recuerdo de la cara de una actriz elegida por un espectador, y que luego de que los filmes se hayan volcado a un proceso químico para borrar las imágenes y fundir la película, "con un poco de imaginación [ese espectador] podrá adivinar la sonrisa de su elegida en el brillo de sus zapatos".

En la actualidad una concepción diferente pero análoga determina que en muchos acervos las obras carezcan de análisis completos; agotándose en una clasificación mínima (como la asignación de un Tema), una catalogación de los títulos y de sólo algunos de los integrantes de sus instancias de producción.

Contra ello, el análisis conceptual de la información y su posterior clasificación, la catalogación completa de la información y la descripción de imágenes son operaciones de gran significación para la preservación de las memorias, para aportes a la construcción de las identidades y para la investigación, conservación, restauración y su empleo como insumo para producciones diversas que puedan emprenderse a partir de ellas.

Preservador audiovisual

La misma conformación de los archivos audiovisuales y la conservación de los materiales cinematográficos, televisivos y del video independiente, y las distintas especialidades generadas a raíz de la conformación de diversos equipos de trabajo para garantizar la preservación de las memorias de contenidos audiovisuales, propone definiciones diferenciadas de los archiveros audiovisuales.

Es posible, por lo tanto, enunciar aproximaciones conceptuales que no confluyan en una definición unívoca, ya no sólo por los diversos conocimientos que deben tener las personas que integran los equipos de trabajo, sino además por no existir aún una formación académica completa al respecto.

Inicialmente, **Archivero audiovisual** es para Ray Edmondson y miembros de la AVAPIN¹⁴: “...una persona que ejerce en un archivo audiovisual una actividad profesional consistente en la creación, el perfeccionamiento, el control, la gestión o la conservación de su colección; o bien en facilitar el acceso a ésta, o en atender a su clientela”.

La creación, perfeccionamiento y gestión de los archivos audiovisuales ha sido una labor concretada por profesionales de diversas áreas del conocimiento vinculados especialmente con ámbitos públicos. En este sentido, Edmondson y miembros de la AVAPIN dicen: “Los archivos audiovisuales tienen su origen en muy distintos entornos institucionales. Al no haber otras opciones era natural, y sigue siéndolo, que quienes se encargaban de ellos percibieran e interpretaran su trabajo desde el punto de vista de las disciplinas que habían estudiado y de las instituciones de las que dependían. Estas disciplinas podían consistir en una formación escolar en bibliotecología, museología, archivología, historia, física y química, administración o conocimientos técnicos de sonido, radiodifusión y cine. También comprendían una formación plenamente extraescolar -la de los autodidactas y entusiastas.”.



15

Los **preservadores audiovisuales**, trascendiendo los conocimientos académicos adquiridos, formaron y forman parte de los archivos audiovisuales y son personas que han delineado perfiles, objetivos y criterios a partir de la complejidad

14 Ray Edmondson y miembros de la AVAPIN: *Una filosofía de los archivos audiovisuales*, Programa General de Información y UNISIST, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Canberra, abril de 1998.

15 Imagen de la Casa de la Cultura de Salta, en la que en la actualidad la Directora General de Gestión Cultural, Verónica Ardanaz, está diseñando una estructura para la creación del *Archivo Audiovisual de la ciudad*, que estará integrado por los realizadores y productores audiovisuales: Humberto Martínez, Santiago Álvarez, Mariana Gómez y Daniel Castro.

de sus actividades y horizontes de trabajo. Han sostenido y sostienen en el tiempo la preservación de los acervos. Han llevado a cabo investigaciones, herramientas y métodos de trabajo con excelentes resultados, cuyo alcance ha trascendido las fronteras de sus propias instituciones, integrando en la actualidad la bibliografía acerca de los medios, soportes y textos audiovisuales preservados por los archivos.

Además de la mera actividad administrativa o de guarda, se han volcado a diferentes áreas de desempeño vinculadas con conocimientos artísticos, científicos, educativos, comunicacionales y de gestión cultural; produciendo un nuevo imaginario social acerca de las tareas desarrolladas en los archivos audiovisuales. Entre ellas se encuentra:

- La producción y realización de obras-documentos (videorregistros de producciones artísticas y científicas, realización de documentales y entrevistas a personas de diversas áreas del conocimiento de su sociedad).



16



16 Imagen lado izquierdo arriba: *Alejandro Herrera Quinteto*, en la Sala Enrique Muiño del Centro Cultural General San Martín, ciclo *Jazzología*. Imagen lado derecho arriba una de las primeras imágenes que recorrieron los medios masivos de las Madres de Plaza de Mayo en la búsqueda de su hijos, Se señala a partir de ella la labor de producción de documentos sobre la memoria sobre lo sucedido durante el terrorismo de Estado y sus consecuencias en la sociedad argentina, por ejemplo *Memoria Abierta*, <http://www.memoriaabierta.org.ar>. Imagen abajo: *Pánico Ramírez + VJ Nico Bernaudo en visuales*, en el hall de la Sala A-B del Centro Cultural General San Martín, el 18 de septiembre 2008, en la apertura del tercer encuentro multidisciplinario sobre el uso creativo de las nuevas tecnologías, denominado *Cultura y Media*,



- La producción de ciclos de cine y video, charlas, conferencias y cursos de especialización en todas las dimensiones que componen la producción y la realización de obras cinematográficas y televisivas y la preservación de la memoria de éstas.



17

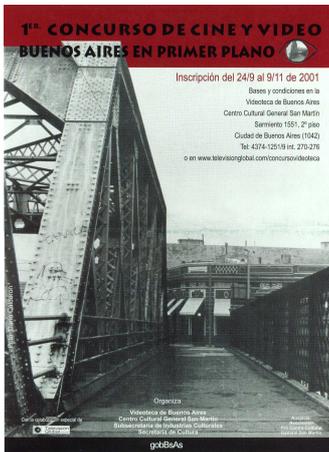


17 Imagen lado izquierdo arriba: Fotografía de la obra *Blanco & Carmín : La murga según Pasión Quemera*, con guión y realización de Daniel Vidal y Paula Horman, estrenada en la Sala Enrique Muiño, del Centro Cultural General San Martín, el 4 de octubre de 2008 en el ciclo *VerDocumentales*, organizado por el Núcleo Audiovisual Buenos Aires, del Centro Cultural General San Martín. Imagen lado derecho arriba: Manuel Antín, en la Sala A-B del Centro Cultural General San Martín, en la temporada 2000 del ciclo *Los cineastas y el siglo XXI*, organizado por la Videoteca de Buenos Aires (actual Núcleo Audiovisual Buenos Aires), del Centro Cultural General San Martín. Imagen lado izquierdo abajo: Portada del programa del *Simposio Internacional Imágenes del cine*, producido por el Departamento de Cine y Video del Archivo General de la Nación y el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Imagen lado derecho abajo: Portada del DVD que contiene la obra *Bolivia para todos*, con realización de Emilio Cartoy Díaz, 2008. La importancia de esta obra, para nuestros propósitos, reside en el sentido y la apuesta constante al fomento de los acervos audiovisuales en los archivos por parte de Cartoy Díaz.

- La producción de concursos y festivales de cine y video que fomenta además el incremento de acervos audiovisuales.



18



19

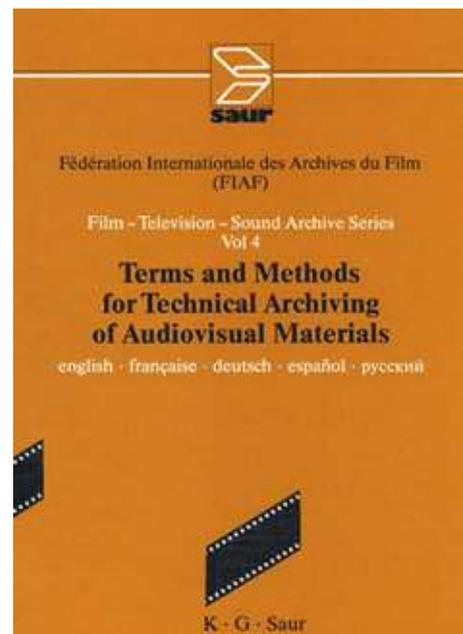
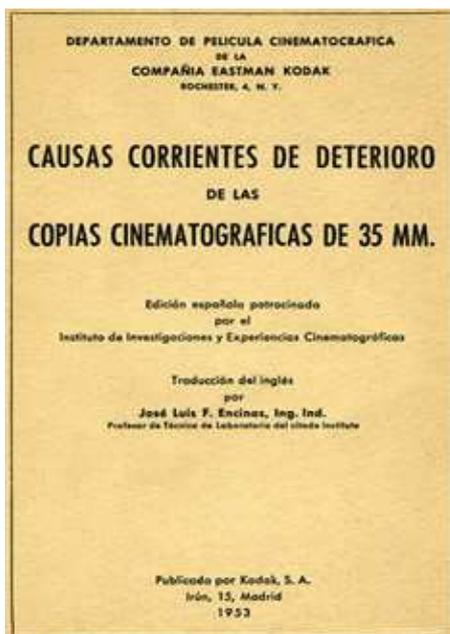


18 Logotipos del *Festival Latinoamericano de Video Rosario* y de la Videoteca creada a partir de las sucesivas emisiones del festival, producido por TEA Imagen y el Centro Audiovisual Rosario.

19 Imagen lado izquierdo: afiche del *Concurso de Cine y Video Buenos Aires en Primer Plano*, del Núcleo Audiovisual Buenos Aires, perteneciente al Centro Cultural General San Martín. Imagen lado derecho: Portada del catálogo del *Certamen de Cine y Video de Santa Fe*, creado y dirigido por el realizador audiovisual Hugo Grosso, para la Subsecretaría de Cultura de Santa Fe. Esta iniciativa fomenta además la creación de una Videoteca de la Ciudad. Abajo: imagen del Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos DerHumALC, que ha logrado la conformación de un importante acervo temático a partir de sus 10 emisiones.



- La investigación sobre las degradaciones de los materiales y las particularidades de su utilización y conservación.



20

- La descripción de la multiplicidad de temáticas, conceptos, géneros, estilos y otras áreas del conocimiento abordadas por las obras y la complejidad del análisis conceptual derivado de ellas vinculado con sus contenidos; y la clasificación de materiales y las diferentes degradaciones producidas en las películas.

20 Imagen lado izquierdo: Portada del libro de Encinas, José Luis: *Causas corrientes de deterioro de las copias cinematográficas de 35 mm*, Madrid, Kodak S. A., 1953. Imagen lado derecho: Portada del libro de la Federación Internacional de Archivos de Films: *Terms and methods for technical archiving of audiovisual materials*, Bélgica, Saur.



21



- La restauración y la remasterización de obras con sus consecuentes nuevos estrenos masivos.



22

De acuerdo con la labor concreta de los preservadores audiovisuales, queda aún por resolver los conocimientos del preservador en la formación académica, en palabras de Edmondson: *“...a diferencia de lo que sucede en los campos afines de la bibliotecología, la museología y la archivología, la capacitación escolar de nivel universitario es apenas incipiente, y aún no existe una calificación o acreditación*

21 Imagen lado izquierdo: Portada del libro de Amo García, Alfonso del: *Clasificar para preservar*, Madrid, Conaculta-Cineteca Nacional, Federación Internacional de Archivos de Films, Filmoteca Española. Imagen lado derecho: Portada del libro de Amo García, Alfonso del: *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*, Madrid, Filmoteca Española.

22 Imagen de un fotograma de *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril (1952). Esta película ha sido restaurada junto a muchas otras, entre las que se hallan *La guerra gaucha*, de Lucas Demare (1942) y *Apenas un delincuente*, de Hugo Fregonese (1949), a cargo de la Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual APROCINAIN, con el apoyo de Malba, Kodak, Cinecolor y el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales.

oficial aceptada internacionalmente, mediante la cual se pueda obtener un reconocimiento profesional en todas partes como "archivero de material audiovisual". (¡Indudablemente, una nueva denominación contribuiría notablemente a crear la percepción de que se trata de una profesión distinta!). Se han elaborado programas de estudios recomendados, pero su traducción en la práctica apenas ha comenzado".

Los archivos audiovisuales además de la actividad propia de una institución de preservación de obras-documentos, se ubican en otros perfiles más orientados a la comunicación social y la gestión cultural. Los preservadores audiovisuales son sus gestores y trabajadores con profesiones y oficios distintos interconectados, logrando de este modo equipos de trabajo multidisciplinarios.

En este sentido, tal vez podamos iniciar en el futuro inmediato un trabajo colaborativo de los preservadores audiovisuales con la intención de crear programas de estudio tendientes a una especialización.

Propuesta NAPA de conceptualización de las obras audiovisuales

Para algunos sectores de nuestra sociedad el cine ha sido desde sus primeras producciones un dispositivo para la memoria e identidad. Parafraseando a Henri Langlois²³, en las películas podemos encontrar “las huellas del pasado y de la propia infancia”.

En este sentido, se hace necesario para el análisis de contenido propuesto por NAPA redefinir *Obra Audiovisual* a los efectos de adecuarnos a una consideración de obra como documento de archivo y como proceso creativo de una instancia de producción, bajo condiciones específicas, compuesta por una dimensión conceptual y otra material.

Obra-Documento de Archivo Audiovisual

La definición de obra-documento audiovisual implica dos aspectos: por un lado la dimensión material (vinculada con su soporte perceptual y los diferentes dispositivos técnicos involucrados) y por otro, la dimensión conceptual. Es por tanto, a la vez:

-Sucesión de imágenes reconocibles en soportes fílmicos, magnéticos y ópticos, con o sin sonido incorporado, perceptibles al utilizar tecnología apropiada para su reproducción, a través de la cual produce sensación de movimiento.

-Constituye una unidad de sentido con un enunciado único en su tipo y con una instancia de producción que remite a sitios, fechas, organización, ideas, funciones y personas que las ejercen, bajo condiciones de producción propias.

A una sucesión de imágenes en movimiento cuyo medio de producción social sea el cine o la televisión, o haya sido realizada con soportes videográficos fuera de éstos, NAPA la considera "texto audiovisual" o “película” u "obra" indistintamente.

23 En *Citizen Langlois*: Cozarinsky, Edgardo (1994).

Una película audiovisual cinematográfica o un programa de televisión o un videorregistro de una puesta en escena en vivo de algún área del conocimiento de las ciencias o las artes, es considerada por NAPA “documento” porque constituye una unidad de sentido referida a los temas, los acontecimientos, los individuos y la sociedad a los que alude. Pero además es documento de su propio proceso de creación y con él de sus instancias de producción y el modo en que su sociedad y su tiempo han condicionado su existencia y su significación.

La memoria de un acontecimiento no queda representada exclusivamente por el registro en imágenes en movimiento de su momento de emergencia, sino también por otras realizaciones audiovisuales que incluyan total o parcialmente esas imágenes o produzcan otras desde la ficción u otros textos, aún otorgándole nuevas significaciones.

El registro del acontecimiento en su momento de gestación y la obra editada posteriormente responden a instancias de producción diferentes, con sus propios dispositivos sociales y culturales de producción, a través de los cuales adquieren significación.

Lo indispensable es atender a la obra-documento en la complejidad de su proceso productivo, sin otorgar automáticamente a la imagen el estatuto de verdad de manera incontrovertida. La grabación original de un acontecimiento a la que se suele categorizar como “copia fiel” de lo acontecido no es más que un posible, un punto de vista más o menos verosímil, pero no menos “real”.

Toda obra o texto audiovisual remite a las formas de socialidad y a la construcción de sentidos vigentes en su momento de producción y, además, a las formas de elaboración del pasado y de proyectar el futuro, convirtiéndose en un valioso insumo para la construcción de las memorias de una sociedad.

Videorregistro

Las grabaciones de puestas en vivo (denominadas por NAPA *Videorregistros*) son también documentos de archivo audiovisual, pero merecen ser definidos atendiendo a sus especificidades.

Por lo tanto, videorregistro es una grabación con una o más cámaras de video de un texto de un área determinada del conocimiento artístico o científico (como una puesta en escena de una obra de teatro o una conferencia) que se comunica en vivo, ligada a prácticas sociales específicas, con un lenguaje propio y una instancia de producción autónoma del registro en video.

A diferencia de una obra audiovisual producida por la cinematografía, por la televisión o por la utilización del video como herramienta, que define sus órdenes retóricos, temáticos y enunciativos²⁴ propios, NAPA conceptualiza al videorregistro como un texto audiovisual surgido de la utilización de dispositivos técnicos videográficos aplicados a la documentación de una obra preexistente que busca preservar, intentando no modificar los órdenes retóricos, temáticos y enunciativos del texto original.

Los videorregistros son documentos de las puestas en escena que llevan implícita una mirada posible de éstas²⁵, asignada por los puntos de vista específicos utilizados en los registros, los diferentes planos escogidos y las particularidades del lenguaje audiovisual para la producción de sentido. Es decir, a pesar de estar dominados en su producción por una obra preexistente (Puesta en vivo), el videorregistro es en sí mismo una obra-documento que no debe considerarse simplemente como "imágenes en crudo". Deben por lo tanto diferenciarse y documentarse ambas instancias de producción: la de la obra en vivo y la de su registro audiovisual.²⁶

24 En el sentido propuesto por Oscar Steimberg para el análisis de Género y Estilo en *Semiótica de los Medios Masivos*, Buenos Aires, Atuel (1992: 1998).

25 Véase *Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos: Textos específicos: Videorregistro: Puesta en escena o concierto o conferencia y Videorregistro: Exposición: Artes plásticas.*

26 Para mayor información, véase: *Área de las funciones de las instancias de producción en Sistematización de las referencias de los contenidos.*

Imágenes “en crudo” o de archivo

Toda toma (grabación o filmación de la cámara que tiene como expresión fotográfica mínima al plano y máxima a la secuencia y su duración es estipulada desde el inicio de la grabación o filmación hasta su corte), que no comporta un sentido asignado por su instancia de producción para ser comunicado socialmente como unidad autónoma.

Se considerará imágenes con valor documental a aquellas con posibilidades de ser identificadas, individualizadas y extraídas de la secuencia en la que están insertas con un sentido autónomo al margen del contenido y temas que contribuyen a elaborar en la obra que las incluye.

Las imágenes son, por ejemplo:

- Tomas del rodaje de una obra audiovisual, sean o no utilizadas posteriormente en su montaje o edición final.
- Tomas registradas en un acontecimiento en vivo (una puesta en escena de una obra de teatro, por ejemplo)²⁷.
- Tomas de objetos, personas o situaciones incluidas en obras audiovisuales con fines referenciales o como índices espacio-temporales, que puedan identificarse y utilizarse como documentos en la construcción de la memoria colectiva. (Por ejemplo: la fachada de un edificio, posteriormente destruido o sin alteración actual; el registro del caminar de una persona; objetos epocales hoy desaparecidos).

Paralelamente todas las imágenes que componen las obras-documentos audiovisuales tienen potencialmente valor documental para casos particulares, de acuerdo con criterios de representatividad, históricos, estéticos o de otro tipo, determinados por cada archivo en función de sus objetivos y necesidades de sus consultantes²⁸.

27 Es importante distinguir el concepto de imágenes “en crudo” o de archivo del concepto de videoregistro. Como se ha aclarado, el criterio fundamental a la hora de determinar si una toma, escena o secuencia pueden ser consideradas “videoregistro” o constituyen “Imágenes en crudo” es evaluar si esas imágenes registran una unidad para ser comunicadas socialmente como tal.

28 Por ejemplo, en documentales que han registrado acontecimientos sociales y que en la actualidad sus imágenes adquirieron valor autónomo para la producción de nuevas obras que los resignifican. Un caso específico es la labor que efectúa el Departamento de Cine y Video del Archivo General de la Nación.

Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos

Con el objetivo de responder concretamente los requerimientos de especialistas con diversos perfiles profesionales que acuden a los archivos audiovisuales en busca de obras-documentos audiovisuales y los sentidos, temas y contenidos que elaboran como discursos, NAPA propone una descripción detallada de los contenidos, creando referencias para cada elemento que los compone y analizando las significaciones que cada uno de ellos tiene en las obras-documentos. A la hora de elaborar una clasificación correcta y completa es importante recuperar referencias de conceptos que contribuirán a desarrollar el abordaje analítico de las obras-documentos audiovisuales. Son especialmente útiles las nociones de Lenguaje Audiovisual, Género y Estilo, Tema y Motivo, y otros textos que se describirán a continuación.

Lenguaje audiovisual

Los lenguajes, en tanto materialidad de la expresión, se definen "por la presencia en su significante, de ciertos rasgos sensoriales y por la ausencia de ciertos otros"²⁹. Es decir, los lenguajes se constituyen a partir de una "específica combinación de muchas materias de la expresión" o materias significantes (fotografía, ilustración, sonido fónico, sonido musical, ruido, gráficos, etcétera). En los distintos lenguajes estas materias se organizan de maneras particulares habilitando la expresión. Por ejemplo, existe un lenguaje propiamente cinematográfico (imágenes fotográficas en movimiento y múltiples, sonido musical, sonido fónico, etcétera), y al mismo tiempo el medio cinematográfico puede incluir otros lenguajes, como el de los dibujos animados (imágenes ilustradas en movimiento y múltiples, etcétera). La especificidad de los distintos lenguajes audiovisuales se define a partir de estar constituidos por materias significantes que trabajan sobre diferentes tipos de imágenes y de sonidos.

29 Metz, Christian: "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", en Revista LENGUA-jes, Nro. 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

Textos específicos

El film tiene un lenguaje y, también, diversos textos incluidos. El discurso de un film está construido por diversos lenguajes, cada uno con su grado de especificidad y sus modos de articulación.

En los archivos audiovisuales resulta pertinente tomar en cuenta en la descripción de los textos una primera categoría surgida del primer horizonte de expectativa que despliegan los contenidos de las obras-documentos, por ejemplo: Ficción, Documental, Animación. Pero, no son éstos los únicos existentes, también circulan otros textos audiovisuales que pueden no ser advertidos de manera espontánea y que en muchas ocasiones no son reconocidos con un estatuto diferencial por el lenguaje natural (especialmente los videoregistros), pero que son de carácter decisivo en algunos archivos audiovisuales.

A continuación se enuncian y definen ciertos textos³⁰.

Videoregistro: Puesta en escena o Concierto o Conferencia³¹

El registro de cámara de la puesta en escena de una obra, por ejemplo de teatro, no implica un enunciado diferente del contenido de ésta, sino una memoria de sus momentos de representación, como una mirada posible. La narración y recursos utilizados en la puesta pertenecen al puestista y director de la obra que se graba. El camarógrafo o realizador audiovisual capta la totalidad de la escena (con un plano general) o se inmiscuye en parte de ella, donde se generan los focos de mayor tensión; en este sentido, toma los sitios y los movimientos donde el espectador - generalmente- dirige su mirada de acuerdo con las marcaciones escénicas de la obra.

No crea un nuevo contenido al grabar la puesta en escena, sino una nueva obra-documento (audiovisual) identificado como el registro de ésta. Todo lo que

30 Los ejemplos proporcionados se efectúan sin discriminación del medio de producción social de las obras-documentos (cinematografía o televisión); asimismo de si son realizadas por el video independiente o con el video como herramienta (como en la producción de videoregistros).

31 Véase la definición de *Videoregistro* en *Propuesta NAPA de conceptualización de las obras audiovisuales*.

debe grabar yace en la escena preparada. Tan sólo documenta lo que ocurre. No obstante, ello siempre implica, como se ha señalado, una mirada posible, pero en este caso se impone el enunciado de la escena en vivo. Por ello, se consigna como “Videorregistro: Puesta en escena”.

Debe tenerse en cuenta que en la documentación de puestas en escena lo más importante es el contenido documentado. Por lo tanto, la edición de tomas de varias cámaras no altera³² los órdenes retóricos, temáticos y enunciativos de la puesta en escena en vivo, sino solo configura el modo de comunicar esa documentación por parte de la instancia de producción audiovisual.

De todos modos, si no grabase la totalidad de la representación, se estaría rompiendo la gramaticalidad de la obra tal cual fue puesta en escena, con lo cual el registro sería considerado “Obra incompleta”³³. La continuidad del contenido de una puesta en escena de una obra de teatro la otorga su puesta en escena en vivo. A su vez, si la puesta en escena se grabase con varias cámaras y luego se editase, la formalización de esa obra-documento variaría, por ejemplo: Edición de la obra completa.

Videorregistro: Exposición: Artes plásticas³⁴

El audiovisual sobre una exposición de artes plásticas no es el documento acerca de cómo estuvo montada ésta, tal cual fue concebida y producida por el artista que expuso. Las obras expuestas representan el motivo por el cual el camarógrafo o realizador audiovisual documenta la exposición. Esta última plantea a un espectador en movimiento o semidirigido; el camarógrafo o realizador toma el punto de vista de un espectador, el cual se propone a sí mismo un recorrido específico por la muestra. En este sentido, registra las obras con criterios propios. Cada plano o secuencia es una unidad de sentido y le otorga por lo tanto a las obras

³² Léase: No debería alterar los órdenes retóricos, temáticos y enunciativos de la puesta en escena en vivo, dado que la instancia de producción audiovisual estaría alterando el contenido tal y como su director y puestista en escena ha planteado para un público en vivo.

³³ Para mayor información véase: *Formalización en Área de identificación de la obra en Sistematización de las referencias de los contenidos.*

³⁴ Véase *Videorregistro en Propuesta NAPA de conceptualización de las obras audiovisuales.*

(ya en el registro audiovisual) una exposición disímil de la que el artista concibió en un lugar y tiempo específicos.

El camarógrafo o realizador dispone de cómo comunicar los distintos textos y lo hace a través de sus propios recursos. Crea una nueva obra con una configuración diferente de la exposición que documenta, a la que se denomina “Videorregistro: Exposición: Artes plásticas” (cuando el contenido que se analiza es el crudo de cámara), o “Documental” (cuando se ha realizado un guión y se ha editado bajo una idea determinada).

Puesta para cámara: Teatro³⁵

Los recursos de una puesta en escena preparada para ser grabada por una cámara y su registro están sincronizados: el director, el responsable de la puesta en escena y el realizador audiovisual trabajan en conjunto. En este sentido, la iluminación es acorde a la de la grabación y los movimientos de la escena están pautados tomando en cuenta al medio por el cual se comunicará la representación. La cámara no está por fuera de la escena, sino que forma parte de la instancia de producción de la obra³⁶.

Video clip

Texto audiovisual nacido en los medios masivos a principios de los años '80, difundido ampliamente para publicitar discos editados por las empresas discográficas. Más allá de sus antecedentes, el primer canal de cable dedicado a la Música (MTV) surgido en 1981, es el primer medio masivo en emitir ese texto tal como hoy se lo conoce.

35 “Puesta para cámara”, cuyo antecedente es el teatro filmado, es un término genérico que hace referencia a las producciones de televisión y, también, institucionales por fuera de los medios masivos, con fines de difusión.

36 A diferencia del videorregistro de una puesta en escena de una obra de teatro en el que se evidencian dos instancias de producción, en una puesta para cámara, dada la disposición de los elementos que componen la escena y la dirección misma de la puesta, existe una sola instancia de producción. Para más información, véase *Videorregistro en Propuesta NAPA de conceptualización de las obras audiovisuales*.

Sus elementos básicos son la música y la imagen; con éstas compone una síntesis audiovisual de una conjunción de artes entre las que la plástica y la danza se combinan de manera particular a través de operaciones de fragmentación y dinamismo, otorgado por la producción de planos cortos y la utilización de éstos en un montaje de sucesión de imágenes breves y fragmentarias. También se caracteriza por la inclusión de recursos como efectos especiales (aceleración, ralentización, efectos visuales), imágenes ficcionales y documentales, entre otros³⁷.

Videoarte

Texto audiovisual surgido en los años '60 como herramienta estética que plantea una manera distinta de utilización de las nuevas tecnologías de la comunicación y una nueva forma de expresión que incluye en una síntesis audiovisual distintos conceptos y elementos artísticos.

Se caracteriza por la ruptura de la linealidad de la comunicación audiovisual, la distorsión de las dimensiones de la pantalla, el color y los cuerpos. Es un arte de innovación y de ruptura con el lenguaje televisivo dominante y los órdenes narrativos clásicos. Borra los límites entre realidad y ficción y lleva un paso más allá la experimentación del lenguaje cinematográfico.

Videodanza

Texto audiovisual que recupera elementos formales de la danza insertándolos en una obra audiovisual que los resignifica. Juega con las posibilidades expresivas del lenguaje audiovisual de modo que danza y tecnología visual se interpenetran y se modifican mutuamente. El resultado es una obra que supera la materialidad y las significaciones asociadas de ambos lenguajes de manera independiente, dando como resultado una obra total, única³⁸.

37 Es importante advertir (por ello se ha incluido esta definición de Video clip) que la técnica utilizada por el Video clip es recurrente en muchas obras, pero no por ello se debe considerar *Video clip* a una sucesión de imágenes que utilice esos recursos con un diseño de musicalización específico.

38 En todos los casos, al momento de identificar un texto audiovisual como primer horizonte de expectativa es fundamental distinguir el carácter de un videoregistro de otra obra-documento cuyo contenido fue producido íntegramente a través de un dispositivo técnico audiovisual, porque eso implica además de instancias de producción diferenciadas, diferentes convenciones y regularidades en producción.

Género y estilo

Como herramientas a utilizar para la clasificación de las obras-documentos audiovisuales son importantes las nociones de género y estilo.

Oscar Steimberg plantea que en todos los medios de comunicación y en cada una de las actividades y las prácticas vinculadas con ellos, existen clasificaciones, agrupamientos de textos, que conforman categorías y ordenamientos relativamente estables. Así, señala: *“los géneros pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social”*³⁹

Precisamente porque los géneros pueden diferenciarse de manera sistemática se presentan como opciones, modos diferentes y mutuamente excluyentes de organización de la comunicación. Su poder clasificatorio resulta evidente para cualquier operador de una cultura, organizando las múltiples expectativas desplegadas por los textos (y garantizando, de este modo, la previsibilidad y la economía de la comunicación). Los géneros, por tanto se manifiestan como una opción viable para organizar cualquier conjunto de textos mediáticos.

Pero como una cultura se nutre tanto de sus permanencias como de los cambios, es importante considerar las maneras diferentes en que un texto puede ser elaborado. Resulta así pertinente recuperar la noción de *estilo* en tanto “conjunto de rasgos que por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permite asociar entre sí objetos culturales diversos”.⁴⁰

El estilo es, como el género, una clasificación social, pero que da cuenta de la movilidad, de las variaciones y las adaptaciones que pueden sufrir los textos, que

39 En *Semiótica de los Medios Masivos*, Buenos Aires, Atuel (1992: 1998).

40 Steimberg, Oscar. Obra Citada.

pueden dificultar su ubicación en una categoría más estable y más estricta como la de género. Estilo se refiere a “maneras de hacer” características que remiten a rasgos particulares de un autor, una región o una época, por ejemplo.

Cada medio o lenguaje alberga un sistema de géneros. Cada género se define por lo que es en sí mismo y, en esta relación sistemática, por oposición a los otros géneros del sistema. Los géneros habilitan campos de previsibilidades, funcionando, según Mijail Bajtín, como "horizontes de expectativas". La noción de género se articula con previsibilidades en el orden de los medios, los dispositivos técnicos y los lenguajes que permiten desplegar las clasificaciones sociales de textos basándose en sus regularidades internas (y a la vez, sociales) de orden retórico, temático y enunciativo⁴¹.

El Género como herramienta de clasificación funciona a partir de la descripción de los rasgos característicos de cada obra en tres órdenes de significación. En primer lugar, se evalúan los rasgos *retóricos*, es decir, aquellos que dan cuenta del modo en que está organizado un texto, sus elementos constitutivos, su configuración (aquí es interesante detenerse en qué tipo de estructuras de relato se despliega, cuál es su configuración visual en cuanto a colores, tipos de plano, tratamiento de la iluminación, el montaje, etcétera). Según el tipo de configuración que una obra trabaje, será más fácilmente vincularla con algunos géneros y no con otros. No son estructuralmente similares aún dentro de la ficción, el western y el policial negro, por ejemplo.

También debe tenerse en cuenta los rasgos *temáticos*. Es decir, el modo particular que una obra trabaja en su contenido, áreas de problemas, temas, situaciones que son elaboradas por la cultura, y están, por lo tanto, disponibles para ser reutilizadas y a la vez transformadas por cada obra-documento en particular. Así la materia elaborada que da cuenta de qué trata una obra es el conjunto de temas y motivos socialmente preexistentes que su contenido particular actualiza.

41 Se retoma de la propuesta de Oscar Steimberg en “Proposiciones sobre el Género”, en *Semiótica de los Medios Masivos*. Obra Citada.

Finalmente, de la articulación de los rasgos anteriores, se detectan los rasgos *enunciativos*. De lo que se trata es de advertir un efecto generado por la obra-documento que transmite las imágenes de un emisor y un receptor “virtuales”, que se vinculan en el consumo de la obra-documento, sin confundirse con el emisor (productor/director) o receptor (público/espectador) reales. Son en realidad construcciones de la propia obra-documento que dan claves para su lectura. Si está en clave seria o humorística⁴², si tiene una intención pedagógica, moralizante, o cómplice; si construye un “dador” del texto con un saber total o un narrador “cero” que descubre la información a la par del espectador. Éste tipo de diferencias enunciativas permitirían distinguir en el nivel de los efectos, las diferencias entre los programas de *El otro lado*⁴³ con *Ser urbano*⁴⁴, aunque este último intente recuperarlo retórica y temáticamente.

La utilización de categorías estilísticas estará reservada a los casos en los que aporte a la definición, permitiendo acotar, circunscribir o describir una obra-documento perteneciente a un género de un modo particular. También es muy útil para obras que tematizan por ejemplo diversos órdenes de realización de las artes plásticas, donde se ha dado un mayor desarrollo de teoría de los estilos (Barroco, Neoclásico, Renacentista, Art-Nouveau, Art-déco, Impresionista, Cubista, etcétera).

Tema y Motivos temáticos

Los temas son, Césaire Segre (1988) “*acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto*”⁴⁵. Es decir, son aquellas acciones y situaciones (podría decirse también asuntos e ideas) que, ya presentes en la cultura, son abordados por la obra-documento analizado.

42 Steimberg, Oscar. Obra Citada.

43 Polosecki, Fabián.

44 Pauls, Gastón.

45 Segre, Césaire: “Tema/motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

Con el objetivo de diferenciar el tema de los motivos temáticos, Segre señala: "*Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado.*" Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos, que sumados y relacionados permiten dar cuenta de un tema, de carácter más general. Siguiendo a Segre, podemos afirmar que los temas son generalmente de carácter "*metadiscursivo*", es decir, exteriores a la obra, ya presentes en la cultura antes que en el texto. Los motivos, en cambio, constituyen "*resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema*". Es decir, los motivos son la forma de manifestación, de "resonancia", de aparición discursiva de los temas, ya previamente elaborados por la cultura y que el nuevo discurso viene a "reactualizar".

Operaciones de recreación de obras-documentos

Es importante distinguir algunas operaciones significativas ligadas con la producción de las obras-documentos. Atenderemos especialmente a las nociones de remake, versión y transposición.

Remake

Rehacer o recrear. Crear sobre algo ya creado. Se trata de una película cinematográfica diferente de otra realizada con anterioridad pero que se vincula con ésta última mostrando cierta fidelidad, a través de su tema y cómo lo ha tratado.

También, se puede considerar *remake* a una película cinematográfica en la que se han agregado escenas, secuencias y/o fotografías; y/o se ha alterado el orden de los planos; y/o se ha restaurado con metraje vuelto a rodar; y, además, ha sido estrenada masivamente.

Versión

El concepto de versión se restringe a los casos en los que una obra determinada ha sido dada a conocer en estrenos masivos con diferencias formales o

de contenido, sea en su banda sonora o en su construcción sintagmática por montaje. Se trata de versiones diferentes de la misma obra (y no de una *remake* propiamente dicha) por ejemplo por motivos de censura.

Transposición

Una obra creada originalmente en un medio, soporte o lenguaje, es retomada en la producción de un nuevo discurso perteneciente a otro medio o lenguaje. El concepto de transposición es utilizado en música, pero es especialmente significativo para obras retomadas o adaptadas en la producción audiovisual que fueron creadas para otros medios. Es frecuente para los casos de obras dramáticas y otras formas literarias llevadas al cine, el video o la televisión.

Propuesta NAPA para el análisis conceptual de los contenidos audiovisuales

Procedimiento

La identificación de los temas de las obras-documentos suele ser una etapa jerarquizada por las actividades de clasificación; sin embargo, en muchos casos, su registro se limita a elaboraciones que indican cierta caracterización general de los textos, ligada a grandes áreas del conocimiento y la praxis humana, o bien a elementos puntuales de los contenidos de las obras en sí. De este modo sólo se recuperan contenidos de manera no exhaustiva, restringiendo el acceso a las expresiones únicas de las obras-documentos y a la información específica solicitada por los usuarios.

Hacer hincapié en el tema entendido de este modo resulta algo así como decir que el texto dice algo pero no *qué* dice y *cómo* lo dice. Como señala Christian Metz (1970)⁴⁶, el cineasta tiene algo para decir y lo dice con el film: "...el tema no es el contenido, no es sino una primera caracterización, muy general, de ese contenido...". Es por esto que NAPA se propone retomar una concepción más amplia y a la vez más específica de "lo temático", partiendo de los conceptos de tema y motivos temáticos⁴⁷, como conceptos de los contenidos, atendiendo a los diferentes niveles de elaboración que dichos contenidos presentan en las obras, generando descriptores de diferentes niveles de abstracción, vinculados tanto con las diferentes áreas temáticas determinadas por el archivo (su estrategia de indización y clasificación), como con la especificidad de los textos.

El acceso a los temas se da a partir del modo en que los contenidos de las obras-documentos incluyen diferentes motivos articulados entre sí; es a partir del análisis de los motivos presentes en la superficie de los textos como es posible reconstruir los temas a los que las obras-documentos aluden. De este modo, no se asignan a las obras rótulos temáticos externos, vinculados exclusivamente a estrategias de indización sino que se atiende a cómo están elaborados los temas en

46 Metz, Christian: "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?" en *Lo verosímil*, publicación de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por Eliseo Verón, Colección Comunicaciones, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

47 Véase *Tema y Motivo temático* en *Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos*.

las obras de modo particular. Se obtiene así datos precisos sobre cada tratamiento temático específico y se los puede vincular con otros referidos a una misma materia o idea, atendiendo a sus diferentes niveles de elaboración. En este sentido, las diversas informaciones puestas en circulación por las obras-documentos pueden ser aprehendidas y volcadas en su descripción para ser expuestas a las consultas de los usuarios.

NAPA busca recuperar la estructura de temas y motivos elaborada por las obras-documentos, en tanto permite dar cuenta de la manera particular en que éstas trabajan con temas y motivos ya presentes en la cultura.

El planteo de la descripción de los motivos temáticos como marcas únicas en la construcción de los temas y elaboraciones definidas de los contenidos no es un mero registro de éstos. No se trata de una descripción textual de las obras-documentos ni de la extracción de sus partes y elementos constitutivos, sino una descripción referencial surgida de un análisis conceptual de la información que las obras ponen en circulación a través de sus contenidos específicos.

NAPA propone, por lo tanto, describir a cada objeto (trátase de ideas, conceptos, situaciones, acontecimientos, personas, etcétera) presente en los textos audiovisuales (aunque contenga un mínimo desarrollo) que tiene un vínculo con el tema o temas tratados y considerar a cada uno de ellos “motivo”⁴⁸.

Algunos motivos conforman los ejes fundamentales con los que se aborda un tema, conteniendo un grado considerable de exposición de sí mismos. Otros, en cambio, se presentan con menor desarrollo o con la simple referencia de su existencia, vinculándose con los motivos principales. Muchas veces ciertos motivos más puntuales o acotados no producen un sentido definido vinculado directamente con un tema, si antes no se los relaciona con otros motivos que representan los conceptos más sobresalientes que definen a éste. En conjunto, cumplen la función de caracterizar al tema o temas tratados en las obras-documentos.

48 Referencia en nota anterior.

Diferenciaremos tres tipos de motivos: los que contienen un grado considerable de desarrollo respecto a sí mismos y al tema o temas de las obras-documentos, denominados "**Motivos de 1° nivel**"; los que contienen escaso desarrollo, denominados "**Motivos de 2° nivel**"; y los que al presentarse con una mínima extensión funcionan como simple cita de su existencia, denominados "**Motivos de 3° nivel**".

Los **motivos de 1° nivel** son las células más extensas que aluden al tema o temas de las obras-documentos, conteniendo un análisis de sí mismos. Cabe aclarar que no se trata de un tratamiento exhaustivo, en la medida en que la obra en que se hallan los pone en circulación como componentes de una estructura mayor.

Los **motivos de 2° nivel** contienen una manifestación de sí mismos, pero siempre con una extensión mucho menor de aquella que se percibe en los motivos de 1° nivel. Los motivos de 2° nivel aportan información que las obras-documentos despliegan para construir sus motivos más desarrollados.

Los **motivos de 3° nivel** representan simplemente la cita de sí mismos, con un desarrollo menor que los motivos de 2° nivel, a modo de llamada de atención sobre su existencia y vinculación directa con los motivos de 1° y 2° nivel.

La división de los tres niveles de motivos propone conocer referencialmente la focalización específica de los objetos determinantes del tratamiento temático de las obras-documentos y en cuáles de ellos han puesto énfasis sus instancias de producción. Ello no presupone develar el sentido de las películas, dado que no se describen los discursos contruidos desde la enunciación, resultantes de los productos puestos en circulación, porque la descripción de esos discursos no sería más que la descripción de la idea del analista en el reconocimiento del discurso. Tampoco se transcriben mecánicamente sus contenidos. Se consignan referencias de los objetos puestos en circulación para tratar el o los temas, a partir de diferentes niveles de significación. El mero ordenamiento de una serie extensa de motivos temáticos en diferentes niveles de elaboración caracteriza particularmente a los temas.

Al establecer tres niveles de motivos se está dividiendo -de acuerdo a su mayor a menor desarrollo- la información contenida en las obras-documentos y estableciendo sus niveles de vínculos con el tema o temas de éstas.

De este modo podrá ofrecerse a los consultantes, por un lado, una descripción de los motivos temáticos que caracterizan exhaustivamente a los temas, recuperando alusiones precisas de los contenidos de las obras-documentos que marcarán las diferencias de los abordajes de aquellos textos que tratan el mismo tema. Por otro, los motivos temáticos indizados⁴⁹ y consignados en una base de datos del mismo modo que los temas permiten recuperaciones más amplias, flexibles y al mismo tiempo más precisas.

Referencias a textos

Tomaremos varios casos concretos e iremos consignando ciertas referencias acerca de los contenidos, a modo de ejemplificar paso a paso el análisis propuesto. En primer lugar, algunos datos de los contenidos de un documental y una ficción; en segundo término, una búsqueda puntual de una parte del contenido de una obra-documento; en tercer orden, varios datos de contenido de dos documentales que al poner en circulación los mismos objetos podría parecer que construyen los mismos temas; por último, el desarrollo descriptivo completo de dos obras documentales.

A su vez, agregaremos al final algunas marcas clave acerca de la descripción efectuada.

49 Una tarea adicional (clave para la recuperación de la información) consiste en la transformación de los motivos de cada nivel del lenguaje natural en descriptores o palabras clave siguiendo una estrategia de indización elaborada por cada archivo.

Circulación de motivos temáticos y temas en *Homero Manzi y Bolivia*

*Homero Manzi*⁵⁰, tematiza la vida y obra de Homero Manzi destacando especialmente su actividad política a través de su militancia en la Unión Cívica Radical, su adhesión a Juan Domingo Perón⁵¹, el contenido social de sus guiones cinematográficos⁵² y la reescritura de la milonga que encaró junto a Sebastián Piana.

En la obra aparece, además, otra información no tematizada con el mismo grado de significación que la citada anteriormente, pero que en su circulación le otorga sentido a ésta. Se trata de menciones a acciones, situaciones, obras y personas. Todos los segmentos de la información representan la particular caracterización que la instancia de producción ha hecho del tema de la obra. Los primeros son los más destacados o desarrollados, en tanto los segundos son marcas del abordaje de los primeros.

Las referencias de la militancia de Homero Manzi en la Unión Cívica Radical se componen de las alusiones a su participación en FORJA y vinculado a éste movimiento a Jorge Luis Borges y Arturo Jauretche, al golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930, su expulsión del partido en 1946, la redacción del documento *Tablas de sangre en el radicalismo*, Hipólito Yrigoyen; las de su adhesión a Juan Domingo Perón a través de la revolución del 4 de junio de 1943, Eva Perón, Hugo del Carril, *Carta de un payador a Eva Perón*, *Carta de un payador a Juan Domingo Perón*; las de la reescritura de la milonga junto a Sebastián Piana a través de *Milonga del 900* y *Milonga sentimental* interpretadas por Mercedes Simone, *El último organito* por Edmundo Rivero, Aníbal Troilo; las del sentido social de sus guiones cinematográficos a través alusiones a películas, tales como: *La guerra gaucha* (1942), *Malambo* (1942), *Pampa bárbara* (1945), etcétera.

50 Con realización de Pablo Reyero y producción de la Secretaría de Cultura de la Nación, perteneciente a la colección *Documento Nacional de Identidad*.

51 Cabe aclarar que los testimonios recogidos por el documental señalan la adhesión de Manzi a Perón, pero no al peronismo; el analista documental debe tener en cuenta esa caracterización y no intentar ubicarla en marcas conceptuales vinculadas a períodos históricos, ya que en la recuperación de la obra se podrían generar confusiones. A fin de garantizar una correcta y eficiente recuperación de información, se deben generar descriptores que restrinjan todo lo posible las ambigüedades y vaguedades conceptuales.

52 Es de tener en cuenta que la obra pone en circulación un componente de los guiones cinematográficos de Homero Manzi: su contenido social. Es a partir de este concepto que se debe definir el descriptor correspondiente para ser recuperado en una base de datos a partir de su campo específico.

Los datos citados en primer orden representan los índices a través de los cuales se aborda temáticamente a Homero Manzi y NAPA los denomina Motivos de 1º nivel. Cada uno de estos motivos tiene un contenido estipulado (designado por los datos consignados en segundo orden: Motivos de 2º y 3º nivel), muchas veces poco desarrollado pero que de cualquier modo puede ofrecer una actuación significativa en sí misma, además de una formalización específica acerca del tema de la obra.

*Bolivia*⁵³, a partir del relato de las historias de vida de varios personajes que frecuentan un bar, tematiza diversas formas de discriminación, intolerancia y violencia social. Además, configura ciertos órdenes de la crisis social y económica, previa a los sucesos de diciembre de 2001.

En esta obra aparecen motivos con diferentes niveles de elaboración y articulación entre sí sobre la crisis económica, la inmigración, los prejuicios, la falta de solidaridad, la soledad, el resentimiento, la lucha por la subsistencia, el desamparo, el desarraigo, el desempleo, el trabajo en negro, los apremios ilegales de la policía y diversas formas de discriminación y violencia contra extranjeros y homosexuales, entre otros. El hecho de que todos estos asuntos estén tratados en la película no implica que deban ser descritos del mismo modo, ni como temas ni como motivos por igual; sino que deben ser ordenados de acuerdo con sus distintos niveles de significación.

Con respecto a la discriminación circulan en la obra varios conceptos, especialmente la xenofobia, y movilizándolo a ésta última aparecen con gran significación diversos prejuicios y fobias. A su vez, la puesta en circulación de acciones y dichos que indican los prejuicios, la falta de solidaridad, la violencia, la soledad, el resentimiento, la lucha por la subsistencia, el desamparo, el desarraigo, el trabajo en negro, entre otros, construye motivos que despliegan un grado propio de desarrollo al tiempo que conforman parte del contenido de esos temas.

53 (Caetano, Adrián, 2001)

Circulación de un motivo temático de 1° nivel en *Tras los pasos de una época*

Pongamos por caso que se buscara información sobre los servicios públicos y el urbanismo de la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Se puede recuperar información de obras-documentos, por ejemplo sobre la primera gran oleada inmigratoria española e italiana en la Argentina a partir de fines del Siglo XIX, que pongan en circulación contenidos vinculados con esas búsquedas, pero para la construcción de otros temas. Independientemente de que el archivo contenga en su acervo documentales y ficciones que tomen como tema al planeamiento urbano de la Ciudad de Buenos Aires, parte de su arquitectura o algún otro ordenamiento estructural, social o cultural.

Por ejemplo, en *Tras los pasos de una época*⁵⁴ se tematiza la política social e inmigratoria de la Generación del '80, poniendo en circulación, entre otros motivos, ciertos índices de la transformación de la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX: construcciones de barrios, la puesta en marcha de algunos medios de transporte⁵⁵ y el uso cotidiano de los espacios de la ciudad por parte de las elites argentinas y las clases populares y los inmigrantes; en especial, el centro, el barrio de Palermo y la Costanera Sur. También, se hace referencia al uso de los conventillos y a una definición de conventillo por Oscar Wilde.

Circulación de los mismos motivos temáticos en una construcción de temas distintos en *La república perdida* y *¿Ayer, otro país?*

Tomemos como ejemplo dos obras-documentos que tematizan la política del peronismo entre 1946-1955: una fracción de *La república perdida*⁵⁶ y *¿Ayer, otro*

54 (Ataniya, Claudia, y Terze, Mariano, 1996).

55 Del mismo modo, aunque no vinculado con las elaboraciones temáticas se puede recuperar información a partir de los escenarios naturales y objetos de las películas de ficción, que adquieren en la actualidad vital importancia para el conocimiento de lugares transformados o desaparecidos.

56 (Pérez, Miguel, 1983).

país?, capítulo 1946-1955⁵⁷. Podrá apreciarse cómo pueden construir sobre los mismos acontecimientos históricos discursos disímiles a partir del despliegue de una serie de asuntos, ideas, motivos, situaciones, asignándoles desarrollos específicos y vínculos determinados entre sí⁵⁸. Ambas obras ponen en circulación las instancias previas al surgimiento público de Juan Domingo Perón con la revolución del 4 de junio de 1943, el 17 de octubre de 1945, Eva Perón como 1º Dama, la acción social, la legislación social del trabajo, la industrialización, el modelo económico de la época, el papel de los sindicatos, la constitución de 1949, los derechos sociales, el IAPI, las relaciones internacionales, la revolución libertadora de 1955, entre otros. Existen, a su vez, ciertos datos distintos puestos en circulación en una y otra obra, pero no son sólo éstos los que marcan las diferencias en los tratamientos temáticos, sino el grado de significación que las obras les otorgan a cada suceso.

La república perdida, pone en circulación variados sucesos vinculados de modo general a la figura de Juan Domingo Perón y el rol de la oposición a éste. *¿Ayer, otro país?*, con los mismos sucesos pone énfasis en la política estatal y laboral del gobierno, los dos planes quinquenales y el movimiento obrero. La información casi en su totalidad –a pesar de que en la mayoría de los casos se trate de citas- tiene diferentes grados de significación temática y están ordenados en las obras construyendo temas diferentes sobre la política.

Circulación de motivos temáticos y su significación en los temas en *La televisión*⁵⁹

Veamos, ahora, dos ejemplos de descripción completa de dos obras-documentos sobre la televisión argentina.

LA TELEVISIÓN. PRIMERA PARTE

57 (Pigna, Felipe, 1997).

58 Debe quedar claro que las diferencias a tener en cuenta no tienen que ver con las opiniones sobre el peronismo y Juan Domingo Perón propias de la instancia de producción de las obras, sino con el modo en que se construyen los temas a partir de la puesta en circulación de determinada información en el propio discurso de la obra.

59 Con realización de Mariano Mucci y producción de la Secretaría de Cultura de la Nación, perteneciente a la colección *Documento Nacional de Identidad*.

Temas	
La constitución de la televisión como medio masivo	
Los modos de la comunicación en la televisión	
Primera expectativa textual y Extensión	
Documental/Medimetro	
1° nivel de motivos	
1) Propulsores y primeros exponentes de la televisión	
2) La televisión como apéndice de la radiofonía	
3) Televisión privada e industrial nacional de los años 60 y principios de los 70 a través de nuevos géneros	
4) Recepción de los años 50 y 60	
El número de cada grupo de motivos corresponde al vínculo con el número del motivo de 1° nivel	
2° nivel de motivos	
1	<ul style="list-style-type: none"> -Juan Domingo Perón -Eva Perón -Maquinaria (antena, torre de transmisión en el edificio de Obras Públicas, primeras cámaras de estudio y exteriores) -Primera imagen = Foto Eva Perón con traje sastre -Primer programa = acto-festejo del 17/10/51 en la Plaza de Mayo con la entrega de la medalla peronista a Evita -Jaime Jankelevich -Gente mirando televisión en negocios de artículos para el hogar
2	<ul style="list-style-type: none"> -Primera televisión artística argentina: orquestas en vivo -Locutores radiales -Radio Belgrano -Popularidad de la radiofonía -Memorización de lo que se dice a cámara: Guillermo Brizuela Méndez -Luis Sandrini -Programas de entretenimiento conducidos por Guillermo Brizuela Méndez -Nelly Prince -Operación 0 (telenovela grabada en vivo) -Viajeros: Blacky

	<ul style="list-style-type: none"> -Utilización de la televisión por el gobierno peronista sin objetivos políticos -Estilo de comunicación de Perón con el pueblo (cara a cara y radiofónica)
3	<ul style="list-style-type: none"> -Canales privados (9, 11 y 13; Alejandro Romay, Héctor Ricardo García, Goar Mestre promotores de nuevos géneros) -Publicidad: Prendas de Nylon Ducilo, Automóvil Torino, Cigarrillos Colorado -Información general: Padre Héctor Grandinetti, Edición 2000, Reporter Esso, Instituto Di Tella, La menesunda -Telecomedia: La familia Falcón, Juan Carlos Torry -Humor: Pepe Biondi, Alberto Olmedo, Juan Carlos Altavista (Minguito), Polémica en el bar -Entretenimiento: Buenas tardes mucho gusto, Doña Petrona, Titanes en el ring -Telenovela (primer género de impacto industrial) -Telenovelas: El amor tiene cara de mujer, Rolando Rivas taxista, Simplemente María, Galanes (Rodolfo Bebán y Claudio García Satur) -Inicio del Rating -Recepción
3° nivel de motivos	
2	<ul style="list-style-type: none"> -The Cisco Kid -Los Pérez García -El Glostora Tango Club -Show tropical -Artistas conocidos por el cine, el teatro y medios gráficos (Radiolandia, Antena) -Periodicidad infrecuente del Cine -Televisión en vivo como en el teatro -Memorización de lo que se dice a cámara: Niní Marshall, Antonio Carrizo
3	<ul style="list-style-type: none"> -Información general: Carpenter en órbita, Enciclopedia TV, Archivo secreto, Hombre a la luna -Humor: Risas y sonrisas con Verdaguer, La tuerca, José Marrone, Los tres chiflados -Teleteatros y técnicos de canal 7 a los canales privados -Telenovelas: Abel Santa Cruz, Celia Alcántara, Nené Cascallar, Miguel de Calasanz, Alberto Migre, Delia González Márquez
4	<ul style="list-style-type: none"> -Gente mirando televisión en negocios de artículos para el hogar

- Popularidad de la radiofonía
- Estilo de comunicación de Perón con el pueblo (cara a cara y radiofónica)
- Inicio del Rating

Sinopsis⁶⁰

Mediometraje documental sobre la constitución de la televisión en medio masivo y sus modos de comunicación. Abordado desde los preparativos técnicos de Canal 7 del Estado, sus propulsores y sus primeros contenidos; la televisión como un apéndice de la radiofonía, siendo los artistas y locutores de la radio que se suman al nuevo medio; y el comienzo de la televisión argentina con carácter industrial en la década del 60 a través de las telecomedias y, fundamentalmente, de las telenovelas, con la aparición de canales privados (9, 11 y 13) y su participación en la puesta en circulación de programas clasificados con nuevos géneros, y contenidos hasta principios de la década del 70.

Realizado con imágenes en movimiento y fotografías fijas en blanco y negro de archivo sobre diversos programas y artistas y opiniones de Enrique Goar Mestre, y entrevistas actuales (1996) a Silvio Soldán, Juan Carlos Torry, Nelly Prince, Carlos Ulanovsky, Guillermo Lázaro, Luis Pedro Tony, Pablo Sirvén, Nora Mazziotti, Luis Clur y Juan Carlos Calabro.

LA TELEVISIÓN. SEGUNDA PARTE

Temas

- Humoristas transgresores que cambiaron la programación de la televisión
- Acartonamiento de la programación de los 50, 60 y 70
- Espontaneidad de la programación de los 90
- La recepción de los 90

Primera expectativa textual y Extensión

Documental/Mediometraje

⁶⁰ Vale aclarar que la redacción de la sinopsis comprensiva se realiza con posterioridad a la ejecución del análisis conceptual de la obra, a partir del cual se recupera la información utilizada en la misma.

1° nivel de motivos

1) Los capos cómicos de los 60 y 70

2) Alberto Olmedo: lenguaje y contacto propio con la cámara en los 80

3) Nuevos humoristas transgresores para una nueva forma de comunicación de la programación en general en los 80 y 90

4) Reglas del género Telenovela

5) Programación importada durante la última dictadura militar (1976-1983)

6) Televisión industrial nacional de los 90: nueva forma de comunicación. Brecha con las primeras décadas

El número de cada grupo de motivos corresponde al vínculo con el número de motivos de 1° nivel

2° nivel de motivos

1

- Tato Bores
- Fidel Pintos
- José Marrone
- Javier Portales
- Juan Carlos Altavista (Minguito)
- Vicente Rubino

2

- Creador del "en vivo de la ficción preparada"
- Primer transgresor de los códigos televisivos (muestra detrás de cámara)

3

- Alberto Olmedo
- Javier Portales
- Juan Carlos Calabró
- Pinti
- Alfredo Casero
- Susana Jiménez
- Emilio Dissi
- Miguel del Sel
- Alfredo Casero
- Antonio Gasalla
- Jorge Ginzburg

	<ul style="list-style-type: none"> -Marcelo Tinelli -Mario Pergolini -Mirtha Legrand y Susana Jiménez se ríen de sí mismas -Moria Casán y los desnudos -Los desnudos como seducción y erotismo -Mauro Viale entrevista a un hombre que presuntamente mató a una persona
4	-Fragmentos de diversas telenovelas como ejemplos de los órdenes del género
5	<ul style="list-style-type: none"> -Publicidad: ¡Argentinos a vencer!; Un país que trabaja, avanza; Argentina, tierra de paz y de riqueza, época de vacas flacas...; Suba del dólar y del peso...; Competencia con productos importados... -Noticias sobre economía y sociedad -Mundial 78 -El chapulín colorado
6	<ul style="list-style-type: none"> -Privatización de los canales 11 y 13 -La cultura del zaping -Pipo Mansera -La tigre (Armando Bo), transposición a cine de Emma Zunz, (Jorge Luis Borges) -Cariz circense de Pipo Mansera -Pipo Mansera entrevista a Luis Sandrini en los 60 -El trío Los Angeles -Acontecimientos en vivo: sensacionalismo, rol del camarógrafo y el locutor -Televisión por cable: 24 horas de noticias -Televisión abierta: inmediatez en la toma y llegada simultánea en recepción -Graciela Alfano entrevista a Diego Armando Maradona -¿Televisión educativa y/o de promoción, servicios y productos? ¿Qué busca el televidente y para qué ve televisión?
3° nivel de motivos	
6	<ul style="list-style-type: none"> -Montaña rusa -Nueve lunas -Susana Jiménez

- El periscopio
- The Simpson
- Pipo Mansera entrevista a Maradona
- Telenoche (Notas: maltrato a la vejez, Telenoche investiga, El crimen de María Soledad); América noticias (El crimen de María Soledad)

Sinopsis

Mediometraje documental sobre los humoristas transgresores que impulsaron cambios en la programación de la televisión, el acartonamiento de la programación de los 50, 60 y 70 y la espontaneidad de los 90, y los sentidos producidos en la recepción de ésta última década; cuyo abordaje ofrece un análisis de los capos cómicos de los 60 y 70, el lenguaje propio de Alberto Olmedo en los 80, los humoristas de los 80 y 90, las reglas del género Telenovela, la programación importada durante la última dictadura militar y la recuperación en los 90 de la televisión industrial nacional con una nueva forma de comunicación, estética y tecnología con la privatización de los canales 11 y 13.

Realizado con imágenes en movimiento y fotografías fijas grabadas de archivo sobre diversos programas y artistas y opiniones de Enrique Goar Mestre y Pipo Mansera, y entrevistas actuales (1996) a Silvio Soldán, Nelly Prince, Carlos Ulanovsky, Oscar Landi, Luis Pedro Tony, Pablo Sirvén, Nora Mazziotti, Luis Clur, Arnaldo André y Juan Carlos Calabró.

Marcas clave en el análisis

Se presentan a continuación algunas consideraciones en torno a la descripción que se ha efectuado de los tres niveles de motivos de *La televisión: Primera parte*, que pueden ser tomados como ejemplos para todas las obras.

- Pepe Biondi es considerado un motivo de 2º nivel e n la medida en que su aparición en el documental está vinculada con el análisis que éste efectúa sobre los cómicos televisivos. No se tematiza del mismo modo a otros

cómicos, aludidos por la obra-documento sólo en las menciones a programas en los que ellos actuaban. En este sentido, se le ha asignado a Pepe Biondi una significación propia más allá de su participación en el programa; en cambio, se cita al programa *La tuerca* y no a sus humoristas, aunque se detecta su presencia en la banda de imágenes. La tematización que la obra-documento efectúa es acerca del programa, donde sus integrantes tienen, de todos modos, asignado un nivel de significación como componentes de ese programa, pero que resulta diferenciado con el nivel de significación en el que se hace mención de Biondi.

- Además de las referencias a la telenovela *El amor tiene cara de mujer* se cita a uno de sus protagonistas, Rodolfo Bebán, como uno de los primeros galanes de la televisión, por ello ambos son motivos. Del mismo modo, Juan Carlos Torry, es tomado como motivo porque es un entrevistado que analiza - desde su experiencia- la programación de la época de la televisión en la que fue uno de sus exponentes artísticos.
- Debe advertirse que lo dicho por la obra-documento respecto a Doña Petrona y *Buenas tardes mucho gusto* (por ejemplo que Doña Petrona hacía una pizza en tiempo real), es una alusión mínima que al unirla con otras otorga un sentido inherente a los contenidos de la televisión en distintas épocas y sus cambios en los modos de la comunicación.
- A pesar de que algunos géneros de la televisión forman parte del abordaje temático, no son analizados en sí mismos sino citados como grupos de textos televisivos. Si bien, al hablar de contenidos se está haciendo referencia a géneros, la obra-documento en cuestión no presenta un análisis de éstos. Si los géneros compusieran un tema en sí mismo o si fueran motivos con un considerable desarrollo de información, la obra-documento debería explicitar - por ejemplo- un análisis de los órdenes constitutivos propios de cada uno de ellos y su impacto o percepción social, donde la programación televisiva podría conformar parte de su puesta en circulación. En el caso planteado, los programas de diversos géneros y los artistas que han participado en éstos, no

son más que unidades de referencia de los contenidos televisivos y no aluden al análisis de los géneros⁶¹.

- En el caso de *Reporter Esso*, se analiza brevemente su aparición en la década del '60 y las noticias que registraba: El Instituto Di Tella y *La menesunda*.
- La cita que la obra-documento hace de Niní Marshall se refiere a su pensamiento acerca de la televisión; de igual modo menciona a Antonio Carrizo; en el primer caso ilustra con un fragmento de una actuación de Catita, en tanto que en el segundo no incorpora ninguna imagen alusiva. La información que la obra-documento pone en circulación es la opinión de Niní Marshall y no el personaje que ella representaba. Si bien, Catita, está íntimamente ligado a ella, no lo está en vinculación con la manera en que la obra-documento la cita. Las imágenes de Catita no aluden al tratamiento temático ni a las referencias que se ha hecho de Niní Marshall. La obra-documento en cuestión podría haber utilizado cualquier otra imagen o ninguna de Niní Marshall, así como no lo hizo en relación con Antonio Carrizo, y no cambiaría el sentido con el que la puso en circulación. Para que se debiera consignar el descriptor "Catita" en el campo de un motivo temático, o se anotara una cita adicionada al descriptor Marshall, Niní, en la recuperación de la obra-documento deberían hallarse datos acerca de Catita, de modo que se pueda conocer cómo se la ha puesto en circulación⁶².
- Juan Domingo Perón es considerado un motivo de 2° nivel con relación a la manera en que la obra lo cita como uno de los propulsores de la televisión. Las imágenes de éste en el balcón de la Casa Rosada y la Plaza de Mayo con manifestantes forman parte de las tantas alusiones que se hacen de Perón como presidente de la Nación. Desde el punto de vista de la cita que se hace acerca de Perón esos acontecimientos parecerían no tener relevancia, pero contrariamente con respecto al caso anterior, debe advertirse que esas

⁶¹ En *La televisión: Segunda parte*, circula cierta caracterización de la telenovela como género.

⁶² No obstante, con el objetivo de la recuperación de imágenes, su descripción y consignación en campos diferenciados adquiere significación.

alusiones hacen referencia al tipo de comunicación que éste establecía con el pueblo y a la utilización de la televisión sin objetivos políticos, con lo cual se plantean otros motivos.

- La frase *Recepción de los años 50 y 60* señalada como motivo de 1º nivel, se compone además de la información consignada como motivos de 2º nivel con muchos otros motivos de 2º y 3º nivel propuestos como marcas del contenido de otros motivos de 1º nivel.

SEGUNDA PARTE

Sistematización de las referencias de los contenidos

Las áreas especificadas a continuación están dedicadas a definir conceptos complementarios de los conceptos definidos en la primera parte *Propuesta NAPA de conceptualización de las obras audiovisuales* y *Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos*. A la vez, ordenar las referencias de la información descrita en diferentes partes y categorías para su gestión en una base de datos, siguiendo los conceptos aplicados en *Propuesta NAPA para el análisis conceptual de los contenidos audiovisuales*.

A continuación se hallarán citas a conceptos, definiciones, modos de operación conceptual y de gestión en una base de datos y ejemplos de obras.

AREA DE PUNTOS DE ACCESO AL CONTENIDO

DESCRIPTORES CONCEPTUALES DEL CONTENIDO

1-Primera expectativa textual⁶³

Indicación de la especificidad en la conformación de la obra-documento audiovisual analizada y su adecuación a las regularidades y posibilidades expresivas de un texto genérico, cuyo abordaje proporcione el primer índice conceptual de organización de los contenidos para su puesta en circulación. Trátense de: Ficción, Documental, Animación, Videoarte, Video Clip, Videodanza, Videorregistro de puestas en escena del conocimiento artístico y científico, entre otros. Con respecto a los videorregistros se tomará en cuenta las áreas del conocimiento a las que pertenecen las puestas en vivo, que definen por sí solas saberes específicos en un contexto de movilidad social también específico.

A su vez, de las materias de la expresión propias del lenguaje audiovisual.

63 Véase *Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos*.

Modo de Operación

En una base de datos, la primera categoría textual debe consignarse vinculada con la "Extensión de la obra-documento", de modo que la recuperación pueda ser por esa categoría o por extensión o en su combinación. Por ejemplo: Corto, Medio o Largometraje; Animación, Documental o Ficción. En la pantalla de lectura la información podría aparecer de manera combinada. Por ejemplo: Cortometraje Animación; Mediometraje Documental; Largometraje Ficción.

Es importante señalar con respecto a las materias de la expresión, que es característico de las obras-documentos audiovisuales de este momento estilístico la combinatoria y la remisión a diversos modos, estrategias y recursos de producción, en el nivel de las materias de la expresión utilizadas.

Una obra documental puede contener un tratamiento formal de varias materias de la expresión, por ejemplo: imágenes documentales de los momentos de producción de los hechos y producidas por la obra, animaciones y escenas ficcionalizadas (dramatizaciones).

Los datos de las materias de la expresión utilizadas⁶⁴ permiten aclarar de manera sencilla y conveniente el modo en que fue producida una obra en particular, más allá de las expectativas que su título, formato, género o temática desarrollada despierte en los usuarios. Por lo general, la expectativa ante obras "históricas" llevaría a buscar en ellas material de archivo (en imágenes en movimiento o fotografías fijas). Pero, y sólo por poner un ejemplo, la obra *El primer peronismo* está realizada a partir de entrevistas actuales (1994)⁶⁵ a Juan José Tacone y Bruno Ramón Salgado, ilustradas con imágenes de films de ficción (*Malambo*, 1952; *Vendedora de fantasías*, 1950; *Las aguas bajan turbias*, 1952; *Nido de ratas*, 1951). Las únicas imágenes en movimiento de archivo pertenecen a la revolución libertadora de 1955.

64 Se hará mención en la Sinopsis en *Area de redacción y formalización de las referencias del contenido*.

65 "Actuales" se consigna en NAPA con referencia a las entrevistas tomadas por la producción de la obra que se describe, diferenciándolas de aquellas que fueron incluidas como imágenes de archivo y pertenecen a otra producción.

Ejemplos

Título: La dama regresa

Primera expectativa textual: Ficción - Largometraje

- **Título:** Fontanarrosa se la cuenta

Adicional: Y Confiesa que ha reído

Primera expectativa textual: Documental - Largometraje

Incluye dramatizaciones acerca de la infancia de Fontanarrosa y ficcionalizados por el mismo Fontanarrosa, diseño gráfico y técnicas de animación.⁶⁶

- **Título:** Juanito Laguna

Adicional: El sueño de la esperanza

Primera expectativa textual: Documental – Cortometraje

Animación – Cortometraje

- **Título:** El circo del terror

Título colectivo: El capitán Cardoso

Primera expectativa textual: Animación - Cortometraje

- **Título:** Aída Carballo

Primera expectativa textual: Documental - Cortometraje

- **Título:** Negasegro

Primera expectativa textual: Documental - Largometraje

- **Título:** San Telmo

Título Colectivo: Buenos Aires: Ciudad Secreta

Primera expectativa textual: Documental - Programa

- **Título:** Sebastián Piana

Título Colectivo: Maestros del Alma

Primera expectativa textual: Videorregistro: Concierto

- **Título:** La Gran Vía

Primera expectativa textual: Videorregistro: Puesta en escena: Zarzuela

- **Título:** El burlador de Sevilla

Primera expectativa textual: Videorregistro: Puesta en escena: Teatro

- **Título:** El organito

Primera expectativa textual: Puesta para cámara: Teatro

- **Título:** 20 años... 20 poemas... 20 artistas...

66 Datos a incluir en la sinopsis.

Primera expectativa textual: Puesta para cámara: Poesía

• **Título:** La generación martinfierrista

Adicional: Jorge Luis Borges, Jacobo Fijman, Raúl Scalabrini Ortiz

Primera expectativa textual: Videorregistro: Conferencia

• **Título:** Gatica multitudes

Primera expectativa textual: Backstage

• **Título:** Osvaldo Soriano

Primera expectativa textual: Entrevista - Mediometrage

• **Título:** Algunas mujeres

Primera expectativa textual: Videoarte

• **Título:** Roles

Primera expectativa textual: Video Performance

• **Título:** Paula en suspenso

Primera expectativa textual: Videodanza

2- Medio o Dispositivo

Retomando la definición de José Luis Fernández, Medio es "...todo dispositivo técnico, o conjunto de ellos que -con sus prácticas sociales conexas- permiten la relación discursiva [la comunicación] entre individuos y/o sectores sociales, más allá del contacto 'cara a cara'⁶⁷. Así, la definición de medio incluye además de una dimensión técnica una dimensión social referida a la inserción y a los usos sociales del soporte.

Modo de operación

Resulta pertinente diferenciar el medio o dispositivo de producción de las obras-documentos. Por ejemplo una obra puede haber sido producida en soportes cinematográficos y haber tenido un estreno masivo, o por la televisión o en la utilización del video por fuera del medio televisivo.

Estos datos en combinación con la productora de las obras permiten resolver consultas puntuales.

67 Fernández, José Luis, *Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Atuel, 1996.

Ejemplos

- **Título:** Blanco & Carmín
Adicional: La murga según Pasión Quemera
Medio o Dispositivo: Video

- **Título:** El viaje a la luna
Título colectivo: Linterna mágica
Adicional: El dibujo animado
Medio o Dispositivo: Televisión

- **Título:** Sur
Medio o Dispositivo: Cine

3-Temas y otras áreas del conocimiento del contenido

Información de los temas, géneros, estilos y áreas del conocimiento aludidas por la obra analizada, registradas de acuerdo con la estrategia de indización propia de cada archivo y los requerimientos de sus consultantes.⁶⁸

Modo de operación y ejemplos

NAPA propone para la clasificación de las obras-documentos audiovisuales establecer una vinculación entre los temas elaborados por éstos y las áreas de producción y circulación del conocimiento con las que se suele vincularlos, buscando, además, una estrategia de indización que permita recuperar obras de manera predeterminada de modo que la recurrencia permanente a su diccionario sea más ágil. Por ello, en este campo no se consignará únicamente los términos y conceptos que remiten a los temas, géneros y estilos, sino junto a ellos y de manera combinada estratégicamente ciertos términos y conceptos propios de las áreas de saberes y movilidad social en las que están insertos.

Esta operación se lleva a cabo tomando en cuenta, por un lado, cómo los consultantes de los archivos audiovisuales solicitan información; por otro, que los temas o las materias elaboradas por las obras-documentos aluden a otros conceptos

68 Véase *Tema y Motivos temáticos en Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos*. Asimismo, *Propuesta NAPA para el análisis conceptual de los contenidos audiovisuales*.

o áreas de producción y circulación del conocimiento. Por ello, se los vincula y describe asociados con los temas, géneros y estilos.

En *Propuesta NAPA para el análisis conceptual de los contenidos audiovisuales* se dio un ejemplo de ciertas marcas del tratamiento temático de la obra *Homero Manzi*. Con respecto a éste, si se consignara solamente, por ejemplo, el descriptor *Manzi, Homero* y asociado el descriptor *Vida y obra* no podría recuperarse esta obra por otros descriptores que suelen ser motores de búsquedas frecuentes y que responden a las áreas de producción y circulación del conocimiento a las que remite Homero Manzi en su vida y obra y de los que la obra hace cita, por ejemplo: Milonga, Tango, Guiones cinematográficos, Militancia política, Poesía, etcétera. Además, a los descriptores propuestos se los podría vincular con otros descriptores, conformando de este modo términos genéricos, términos relacionales y términos específicos.

También, en este campo, se hará mención de la idea o ideas generadoras de los temas, como áreas de conocimientos que impulsaron o inspiraron a las instancias de producción de las obras-documentos analizadas a elaborar discursos. Por ejemplo: obras que tratan temas vinculados con la inmigración en la Argentina. Al utilizar este criterio, una obra-documento sobre inmigración española e italiana, que aborde temáticamente la política social e inmigratoria de la Generación del '80, puede recuperarse a través de varios términos concretos y normalizados: Política social, Política inmigratoria, Inmigración, Inmigración europea, Inmigración española, Inmigración italiana, etcétera.

Las referencias a todos los conceptos se consignan en el mismo campo, siendo éste repetible, separando en subcampos el concepto principal y el modalizador, de modo que la recuperación pueda ser por uno u otro o en su combinación.

4-Motivos Temáticos

Información que caracteriza al contenido de la obra-documento audiovisual analizada, a través de la cual elabora el o los temas⁶⁹.

Modo de Operación y ejemplos

En una base de datos, las referencias de los conceptos de los motivos temáticos de cada nivel, de acuerdo con los modos de operación enunciados y su grado de elaboración, deben consignarse en un mismo campo, con la aclaración del nivel correspondiente. El campo es repetible, con cuatro subcampos en los que se consigna el número de nivel, el concepto principal y los modalizadores de ese concepto.

Se debe tener en cuenta para su descripción lo especificado en *Propuesta NAPA para el análisis conceptual de los contenidos audiovisuales* y los ejemplos proporcionados en esa área.

DESCRIPTORES CONTEXTUALES DEL CONTENIDO

La importancia de esta entrada analítica es permitir un modo de recuperación diferenciado, a partir de las referencias del contenido, de información referente a datos geográficos y cronológicos elaborados por las obras-documentos analizadas.

5-Geográfico

Denominaciones de barrios, pueblos, localidades, regiones, ciudades, países, etcétera, en los que se desarrolla el contenido de la obra-documento que se analiza, según lo señalado en los campos de *Descriptores conceptuales del contenido*, de la presente área.⁷⁰

Modo de operación

En una base de datos el campo es repetible.

69 Véase *Tema y Motivos temáticos* en *Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos*. Asimismo, *Propuesta NAPA para el Análisis conceptual de los contenidos audiovisuales*.

70 No debe confundirse los sitios señalados con el país de origen de las películas cinematográficas, o el pueblo o ciudad donde se pusieron en escena por ejemplo obras de teatro de las que se efectuaron videoregistros. Estos datos deben consignarse en *Area de funciones de las instancias de producción*.

Ejemplos

- **Título:** El general y la fiebre
- Geográfico:** Yapeyú
Corrientes
Argentina
Boulogne Sur Mer
Francia

6-Cronológico

Fecha o período de tiempo a los que remite el contenido de la obra-documento que se analiza, según lo señalado en los campos de *Descriptores conceptuales del contenido*, de la presente área.⁷¹

Modo de operación

En una base de datos el campo es repetible.

Ejemplos

- **Título:** El general y la fiebre
- Geográfico:** 1778/1850

⁷¹ No debe confundirse la fecha o período de tiempo señalados con la fecha o período de producción y fecha de montaje de las películas cinematográficas o edición de los programas de televisión, o la fecha o período de representación de las puestas en escena por ejemplo de obras de teatro de las que se efectuaron videoregistros. Estos datos deberán consignarse en *Area de funciones de las instancias de producción*.

ÁREA DE IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

1-Número de obra-documento

Número de la obra-documento, válido para todos los ejemplares que se hallen en el acervo del archivo en sus diferentes niveles generacionales.

Modo de operación

Este número identifica a la obra-documento en todos los soportes en los que ésta se halle. Cada nivel generacional de la obra-documento⁷² (por ejemplo: Master, Sub-Master, Reproducción consulta, Negativo de imagen, Positivo, Copia proyección, etcétera) puede tener una ubicación topográfica diferente, dependiendo de la organización de los almacenes de documentación y de las condiciones específicas requeridas para la conservación de cada material.

Ejemplos

- **Título:** Luis Scafati : La metamorfosis
Número de obra-documento: 00413

2-Ubicación topográfica

Identificación con número y/o letras de la ubicación topográfica de la obra-documento en cada uno de sus soportes.

Modo de operación

Se consignará en este campo la ubicación topográfica de cada soporte que contenga la obra-documento en su nivel generacional correspondiente.

Ejemplos

- **Título:** Luis Scafati : La metamorfosis
Número de obra-documento: 00413
Ubicación topográfica: BB0705 / Reproducción Consulta / Copia 1
BB0705 / Reproducción Consulta / Copia 2
GG0201 / Sub-Master
GG0201 / Master

⁷² La numeración diferente para cada soporte está vinculada con los números de inventarios. En este campo no se deberá consignar esos números. Dado que cada obra-documento tiene un solo número, solo se abrirá un registro para cada una de ellas. En diferentes campos y subcampos del mismo registro se describirán las características de los soportes, posibles degradaciones y notas explicativas.

Las letras y números designan pasillos, estanterías y estantes. Según el ejemplo propuesto las reproducciones para consulta estarían ubicadas en un almacén, en tanto el Sub-Master y el Master en otro.

Esta información podría consignarse de diferente manera, relacionada a los datos de cada uno de los soportes. Por ejemplo, en la descripción de *Soporte y formato*, en el que se consignarán datos descriptivos acerca de éstos y las fechas en las que se ha producido o transcrito la obra-documento en cada uno de ellos.

3-Título

Palabra, frase, número(s) o conjunto de signos que identifican a la obra-documento. Designa el título propiamente dicho en su idioma original.

Modo de operación

La extracción de los títulos deberá hacerse de las propias obras-documentos. En los casos de ausencia del dato en los discursos, los títulos deberán ser inducidos por el analista, y anotados entre corchetes “[]”, para permitir la recuperación.

De los títulos originales:

En todos los casos el título propiamente dicho de una obra-documento es el título en su idioma original⁷³, independientemente de la traducción (por doblaje o subtítulo) que ella contenga.

Si la obra-documento que se analiza se presenta en ese idioma y sin traducción alguna, no debe realizarse traducción de su título. En cambio, si está traducida a otro idioma debe catalogarse el título traducido en el campo "Título traducido", sea cual fuere la presentación que haga de sus títulos, es decir, en su original y/o traducción. Por ejemplo, una reproducción de *The fugitive* traducida al español (por doblaje o subtítulo) y que presenta a su título en inglés y/o en

73 A diferencia de un libro cuyo contenido se lee en el idioma (sea original o traducido) en el que se presenta el ejemplar que tiene el lector, un audiovisual por sus materias de la expresión siempre se presenta en su idioma original. Su traducción es un doblaje de las voces (los personajes hablan el idioma original a pesar de que no se perciba su sonido) o una superposición en la imagen, pero en escena aparecen todos los elementos tal y como fueron concebidos por su instancia de producción. La traducción es sólo de lo que dicen verbalmente los personajes, no así de sus acciones y códigos propios de la cultura a la que pertenece la producción de la obra.

español, de cualquier modo *The fugitive* debe consignarse en el presente campo, y su traducción *El fugitivo* en el campo *Título traducido*.

En el mismo sentido, una reproducción de *The silence of the lambs* traducida o subtitulada en España, en la cual se la ha denominado *El silencio de los corderos*, deberá anotarse el primero (en idioma original) en el presente campo, el segundo (la traducción a otro idioma: *El silencio de los corderos*) en el campo *Título traducido*. En cambio, la misma película estrenada en la Argentina presenta una variación en la traducción de su título: *El silencio de los inocentes*; en este caso la traducción deberá ser la otorgada en este país.

De los títulos en otros alfabetos:

En los casos en los que el título original de una obra-documento sea en un idioma que no utilice el alfabeto latino (por ejemplo: japonés) debe consignarse el título traducido y aclarar este procedimiento en el campo *Notas del Área de datos anexados de la obra y sus hacedores*.

De los títulos de las series:

En las series, el título propiamente dicho será el del capítulo, parte o volumen. NAPA propone describir la información de cada capítulo de una serie en un registro propio y consignar en el título propiamente dicho la identificación de ese volumen y no la de la serie. De este modo, queda identificado cada capítulo por el título de sus contenidos singulares (título propiamente dicho) y por el título de la serie (título colectivo).

Se toma en cuenta para ello:

- El análisis temático planteado en *Propuesta NAPA para el análisis conceptual de los contenidos audiovisuales*.
- La complejidad de la información que presenta una serie, siendo un organismo que se compone de diversas células que, en un nivel son los capítulos, y en otro más específico sus diferentes partes.
- La formalización de los contenidos de los capítulos, presentándose con inicios y finales únicos e instancias de producción singulares, más allá de ciertas marcas de producción: ideas, elementos recurrentes, tiempos y espacios que

le dan carácter de unidad y pertenencia a la serie. En este sentido, se suelen identificar con un título global, genérico, al que NAPA denomina "colectivo" y, además, con títulos que al tiempo de identificarlos a sí mismos los diferencian entre sí.

De los títulos de los videoregistros:

Los títulos propiamente dichos de la documentación de puestas en movimiento del conocimiento artístico y científico son los de sus obras de Puesta en vivo. Como puede observarse en las definiciones de *Obra-documento de Archivo Audiovisual*, *Videoregistro e Imágenes "en crudo" o de archivo* en *Propuesta NAPA de conceptualización de las obras audiovisuales*, el sentido del registro audiovisual de las puestas en escena es la memoria de los acontecimientos documentados en soportes audiovisuales. Por ello, los títulos propiamente dichos no deben ser inferidos por el analista documental y en consecuencia no deben encerrarse entre corchetes, a excepción de las obras-documentos que no cuenten con ningún dato válido para este campo y dependan para su identificación de la inferencia del analista.

Adicionales del título:

Palabra, frase, número(s) o conjunto de signos que complementan al título propiamente dicho, aclarando o ampliando la información que proporciona éste último. El adicional puede ser, también, un subtítulo.

El adicional del título debe extraerse exclusivamente de las obras-documentos que se presentan y se identifican con esa denominación. No debe inferirlo el analista documental.

En una base de datos, este campo contiene dos subcampos para consignar al título propiamente dicho y su adicional. En la pantalla de lectura de la información podrían aparecer en una misma línea separados por espacio dos puntos espacio (:).

Ejemplos

- **Título:** La historia oficial
- **Título:** 76 89 03
- **Título:** La epopeya de C14
Adicional del título: El viaje más allá del tren de las nubes
- **Título:** Les quatre cents coups
Título traducido: Los cuatrocientos golpes

4-Título uniforme

Título proporcionado por el analista documental, para identificar la vinculación que establezca entre la obra-documento que analiza y otra creada previamente en el medio cinematográfico o televisivo, respecto de la cual la primera sea una remake y que su título sea diferente. Asimismo, utilizará este campo si la obra-documento que analiza es una transposición o adaptación o versión libre de otra obra creada en un medio audiovisual o no audiovisual y su título es distinto.

Modo de operación

No debe consignarse en este campo el título de la obra que es idéntico al del texto original del que ha partido, aunque se trate de una transposición, remake, adaptación o versión libre. Por ejemplo: *Hamlet*, grabación de la puesta en escena en el Teatro Municipal General San Martín, de la obra de William Shakespeare con dirección de Ricardo Bartis; o *The fugitive*, largometraje cinematográfico dirigido por Andrew Davis, remake de la serie televisiva *The fugitive*, dirigida por David Janssen.

Ejemplos

- **Título:** Los muchachos de mi barrio
Título uniforme: La barra de la esquina
- **Título:** Máquina Hamlet
Título uniforme: Hamlet
- **Título:** Cenicienta en Elsinor
Título uniforme: La cenicienta

5-Título colectivo

Palabra, frase, número(s) o conjunto de signos que designan una colección, serie, miniserie, ciclo de espectáculos, congreso, simposio, jornada o evento que agrupa diversos contenidos señalados con diferentes títulos propiamente dichos⁷⁴.

Adicional del título colectivo:

Palabra, frase, números o conjunto de signos que complementan al título colectivo, aclarando o ampliando la información que proporciona éste último.

El adicional del título colectivo debe extraerse exclusivamente de las obras-documentos que se presentan y se identifican con esa denominación. No debe inferirlo el analista documental.

Modos de operación y ejemplos

Los títulos de las series y colecciones son títulos genéricos, y cada uno de sus capítulos contiene un título propiamente dicho. En consecuencia cada contenido, construido a partir de una instancia de producción propia, con temas específicos, debe describirse en un registro propio, según lo enunciado en *Título* y su modo de operación.

En una base de datos, este campo contiene dos subcampos para consignar al título colectivo y su adicional. En la pantalla de lectura de la información podrían aparecer en una misma línea separados por espacio dos puntos espacio (:).

Los siguientes ejemplos señalan algunas posibilidades que pueden presentarse acerca de los títulos colectivos:

- Título que agrupa varios contenidos, presentados en capítulos, partes o volúmenes que construyen un mismo tema o temas o forman parte de una colección.

- **Título traducido:** Barroco
Título colectivo Traducido: Historia Universal del Arte

74 Se podrá agregar un campo o subcampo cuando el título colectivo contenga traducción a otro idioma.

- Título que identifica a un encuentro o evento determinado que puede reunir partes de desarrollo secuencial, con o sin vinculación temática entre sí, u obras individuales pertenecientes a un ciclo o colección.
 - **Título:** La generación martinfierrista
Adicional: Jorge Luis Borges, Jacobo Fijman, Raúl Scalabrini Ortiz
Título colectivo: Jornadas de Homenaje a Leopoldo Marechal
 - **Título:** Los cambios culturales y el fin de siglo
Título colectivo: Educación, medios y transformaciones culturales
 - **Título:** Horacio Salgán
Título colectivo: Maestros del alma
Adicional: Charlas musicales con los grandes creadores argentinos
- Título que asocia distintas obras-documentos con denominaciones diferentes reunidas para una colección o serie determinada, un proyecto de difusión o agrupadas por motivos de distribución y/o comercialización, entre otros casos.
 - **Título:** Tras los pasos de una época
Adicional del Título: La inmigración 1860-1930
Título colectivo: Temas de nuestro tiempo
 - **Título:** Tres pintores
Adicional del Título: Xul Solar, Pettorutti, Berni
Título Colectivo: Documento Nacional de Identidad

6-Obras relacionadas

Vínculo con otra(s) obra(s)-documento(s) perteneciente(s) al acervo del archivo a partir de diferentes criterios de asociación, que permiten la recuperación conjunta de los contenidos y el acceso de los consultantes a la información.

Modo de operación

Las relaciones que deben establecerse pueden no ser indicadas desde un campo, sino a partir de la utilización del lenguaje de programación del software en uso.

Las obras-documentos pueden asociarse siguiendo diversos criterios, por ejemplo: Partes, Título colectivo, Variantes formales y Contenido, respondiendo a los objetivos y requerimientos de cada archivo en particular.

Relación por Partes:

Esta primera opción permite la recuperación conjunta de diversas partes de una obra-documento o acceder a diferentes obras que funcionan como partes, secciones o capítulos de una obra mayor.

Ejemplo

- **Título:** San Telmo
Título Colectivo: Buenos Aires, Ciudad Secreta
Obras relacionadas:
Recoleta. Parte 1. Buenos Aires, Ciudad Secreta
Recoleta. Parte 2. Buenos Aires, Ciudad Secreta
Retiro. Buenos Aires, Ciudad Secreta

Relación por Variantes formales:

Esta opción permite detectar y asociar entre sí diferentes obras-documentos producidos como variantes de una obra, a través de procedimientos como la remake, la versión y la transposición⁷⁵.

Ejemplos

- **Título:** La fiaca⁷⁶
Obras relacionadas: La Fiaca⁷⁷

⁷⁵ En los casos de versiones deben identificarse las versiones en poder del archivo no sólo a partir de las obras sino apelando además a textos acompañantes elaborados por sus instancias de producción (carátulas, títulos); también, a partir de información relevante recuperada de otras instancias de clasificación y a todo discurso sobre la obra que circule socialmente del que pueda verificarse su idoneidad. Véase las definiciones de Remake, Versión y Transposición en *Operaciones de recreación de obras-documentos en Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos*.

⁷⁶ Largometraje de ficción dirigido por Fernando Ayala.

⁷⁷ Puesta en escena de la obra teatral de Ricardo Talesnik de la que el largometraje dirigido por Fernando Ayala es una transposición.

- **Título:** Fear in the city
Título traducido: Miedo en la ciudad
Título colectivo: The fugitive
Obras relacionadas: The fugitive⁷⁸
- **Título:** La barra de la esquina⁷⁹
Obras relacionadas: Los muchachos de mi barrio⁸⁰.
La barra de la esquina⁸¹

7-Idioma

Idioma o lengua de la obra-documento. Es importante aclarar que la obra-documento puede incluir diversos idiomas y diferentes articulaciones de lenguaje verbal, oral o escrito, pero además incorporar otras formas de lenguaje articulado no alfabético como por ejemplo la lengua de señas. Debe atenderse también a los casos de obras mudas, con o sin el acompañamiento de música instrumental.

Modo de operación

Debe advertirse el modo de inclusión de cada lengua o lenguaje en la obra, distinguiendo el Idioma original y sus diversas formas de Doblaje, Subtitulado, Rotulado o Traducción simultánea.

Atendiendo a la recuperación de la información en una base de datos, las obras con más de un idioma original o diferentes formas de traducción deben cargarse en el mismo campo como valores separados utilizando subcampos.

Ejemplo

- **Título:** Soñar, Soñar
Idioma Original: Castellano
Inglés
Subtitulado: Chino

78 Largometraje de ficción dirigido por Andrew Davis, versión transpuesta al cine de la serie televisiva *The fugitive*, dirigida por David Janssen.

79 Largometraje de ficción dirigido por Julio Saraceni.

80 Remake de *La barra de la esquina* dirigida por Enrique Carreras.

81 Obra teatral homónima, en soporte libro, de Carlos Goicochea y Rogelio Cardone de la que el film es versión transpuesta al cine.

8- Duración

Extensión total de la obra-documento que se analiza, desde el primer fotograma o cuadro hasta la última placa de títulos.

Modo de operación

Se recomienda utilizar el siguiente formato: hh:mm:ss (hora, minutos, segundos).

Se trata siempre de la duración de la obra en el soporte analizado. En los casos en los que se registra parte de una obra-documento, la duración indicada es la de la parte incluida en el soporte y no su extensión total, que puede ser advertido en *Notas* y en la *Formalización* de la obra-documento.

9-Ubicación en el soporte

Indicación de la ubicación de la obra-documento en el dispositivo de soporte. Esta referencia se aplica en los casos de soportes de video que reúnen más de una obra-documento, independientes entre sí.

Modo de operación

Utilizada tanto para los medios de reproducción magnética como para la reproducción digital (siempre que se haya grabado de manera continua), utiliza el tiempo como unidad de referencia (desde qué minuto a qué minuto se desarrolla la obra-documento, partiendo de 00:00:00 en el inicio del soporte). Se sugiere no indicar la ubicación de la primera obra-documento.

Se recomienda utilizar el formato: hh:mm/hh:mm (hora:minutos/hora:minutos) para que resulte compatible con lo indicado en Duración. (Aunque se trata de campos diferentes, en la pantalla de lectura la información podría aparecer combinada. Por ejemplo: 01:26 (00:35/02:01).

10-Formalización

Identificación del desarrollo de la obra-documento que se analiza, atendiendo a su estructura formal y al grado de exposición de su contenido.

Modo de operación

Es importante distinguir registros que contienen Obras completas, incompletas o fragmentos de ellas; diferentes formas de Edición de las obras y registros de Imágenes “en crudo”.

Obra Completa/ Obra Incompleta:

Se identifica como Obra Completa a la obra-documento registrado en toda su extensión, desde el primer fotograma o cuadro hasta el final de sus títulos. Deben distinguirse los casos de obras en las que el registro se haya realizado prescindiendo (por elección o por obligación) de algún fragmento, secuencia, toma, plano o incluso fotograma o cuadro de la obra completa, por breve que este sea. En este caso, se identificará como Obra Incompleta. La mención del texto faltante deberá consignarse en *Notas*.

Fragmentos de la obra:

Debe utilizarse esta opción para los registros que incluyan Fragmentos, reconocidos como constitutivos de una Obra Completa. Puede tratarse de partes, secuencias completas o incompletas. Por ejemplo: bloques de programas televisivos o números musicales completos o incompletos.

Intervenciones de Edición sobre la Obra:

Estas opciones se reservan para ciertos tratamientos particulares de los Videorregistros.

La formalización o extensión de un videorregistro es, por un lado, igual que cualquier otra obra: "Obra completa", "Obra incompleta" o "Fragmentos de la obra"; y por otro, según el tratamiento dado a la imagen por su instancia de producción audiovisual: "Edición de la obra completa", "Edición de fragmentos de la obra" o "Edición de la obra incompleta".

La continuidad del contenido de un videoregistro la otorga su puesta en vivo y no su grabación o reproducción en un soporte audiovisual. En este sentido:

- Si un videoregistro contiene el texto completo puesto en movimiento en vivo y sin editar, se considera "Obra completa"; si se ha editado el contenido documentado⁸² y no se ha alterado el orden y la longitud del texto original, se define como "Edición de la obra completa".
- Si falta en el registro aunque sea una mínima unidad del texto documentado (por ejemplo: una palabra en una conferencia o una acción o un gesto de un personaje en una puesta en escena de una obra de teatro), su formalización es "Obra incompleta"; si se advierte la conformación del texto mediante alguna operación de edición, se tratará de una "Edición de la Obra Incompleta".
- Por último, si el documento se compone del registro de fragmentos de la obra o si la edición fuera de fragmentos de la obra, su formalización debe advertir tal procedimiento.

Imágenes "en crudo" o de archivo.⁸³

Se trata de fragmentos, secuencias, tomas de imágenes en movimiento cuyo valor documental reside en su propia composición⁸⁴.

82 Véase *Videoregistro en Propuesta NAPA de conceptualización de obras audiovisuales, y Videoregistro: Puesta en escena o Concierto o Conferencia y Videoregistro: Exposición: Artes plásticas en Propuesta NAPA de conceptualización de lenguaje y otros textos.*

83 Véase: *Imágenes "en crudo" o de archivo en Propuesta NAPA de conceptualización de las obras audiovisuales.*

84 Referencia en nota anterior.

ÁREA DE REDACCIÓN Y FORMALIZACIÓN DE LAS REFERENCIAS DEL CONTENIDO

1- Sinopsis

Resumen informativo completo de formato y contenido de la obra-documento analizado. Deben consignarse en la sinopsis: los principales datos de identificación de la obra: el primer dato del texto audiovisual surgido de la primera aproximación de organización general de los contenidos, por ejemplo: documental, ficción, animación; extensión y formalización; una primera aproximación a sus elaboraciones temáticas: temas, motivos temáticos de 1º nivel y otros datos (motivos de 2º y 3º nivel) como referencias más amplias de la información de los primeros; apellidos y nombres de los entrevistados; información referida a las materias de la expresión que han sido determinantes en la construcción de un texto audiovisual específico o que funcionan como materias incluidas⁸⁵, recurrencias a la utilización de puntos de vista específicos, utilización especial del color y diseño de sonido, entre otros rasgos de orden retórico que son generadores de contenidos.

Se retoma la definición de la propuesta de José Antonio Moreira González en *Operaciones de la cadena documental*, del Instituto Oficial de Radio y Televisión de Madrid. De allí provienen los siguientes extractos:

"Bajo el concepto de resumen se incluye un proceso metodológico y su resultado. El proceso, también llamado condensación, es una actuación sobre el contenido de los documentos para aminorar la abundancia de información contenida en ellos y para realzar aquellas partes del mensaje que más convienen a los usuarios. Tras ello el mensaje del documento original queda transformado, pasando a conformar un nuevo documento que conocemos como resumen: texto autónomo, breve y completo gramaticalmente, que recoge el contenido sustantivo de otro, primero u original".

Los objetivos principales de la sinopsis, son:

"1 - Informar a los usuarios sobre el contenido preciso de los documentos, a través de un mensaje informativo completo. Este valor concede al resumen ser un documento comunicativo en sí mismo.

2 - Al resumen se trasvasa la información semántica de los documentos. Cada bloque de datos del original tiene una transposición en el resumen. Las fases de éste se estructuran alrededor de unos macroconceptos que centran la función

⁸⁵ Véase los ejemplos proporcionados acerca de las obras *La televisión en: Propuesta NAPA para el análisis conceptual de los contenidos audiovisuales*. Asimismo, Primera expectativa textual en *Descriptores conceptuales del contenido, Área de puntos de acceso al contenido*.

informativa, y que se encuentran con la misma importancia significativa que en el original.

3 - El resumen, cuando refleja las distintas partes del documento original y sus aportaciones fundamentales, proporciona al usuario los elementos decisorios sobre la conveniencia de consultar el original íntegro o de desechar su selección por no ser interesante".⁸⁶

Nota: Véase ejemplos en *Propuesta NAPA para el análisis conceptual de los contenidos audiovisuales*.

2- Imágenes

Descripción de las imágenes constitutivas de la obra-documento analizada, de acuerdo con los objetivos de cada archivo y la titularidad de los derechos de propiedad intelectual de las imágenes.

Modos de operación

“Imágenes” está pautado como un campo en el que pueda localizarse datos de ubicación, movilidad, estructura, ambientación de los conceptos, objetos, situaciones, personas y del modo en que son incorporados en la obra-documento analizada.

Indicará cuáles son las características de la imagen hallada, su punto de vista, el tipo de plano; la situación temporal; sus condiciones climáticas y/o cualquier otra información que el archivo haya resuelto describir.

Para ubicar referencias puntuales del contenido de las imágenes, evitando vaguedades y recuperaciones inexactas, además de la información que se consigna en este campo (en el cual no se ingresa con un lenguaje controlado), se recomienda utilizar otro campo con tres subcampos para consignar datos referidos al concepto principal, el modalizador y la indicación de su ubicación tiempo o duración, por ejemplo de: situaciones, acontecimientos, personas y objetos.

Ejemplos

- **Título:** Tras los pasos de una época

86 Moreiro Gonzalez, José Antonio: "El resumen: Tipos de resúmenes, Fines del resumen", en Operaciones de la cadena documental, Unidad didáctica 104, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1988.

Imágenes:

Con punto de vista normal, en movimiento, de perfil, un canillita al que un hombre acompañado de una mujer (ambos de perfil) le compra un diario; detrás, un tranvía (parte trasera) que arranca en sentido contrario a la posición del canillita; al mismo tiempo, otro (de frente) estaciona, siendo éste a caballo; mientras tanto, un hombre le compra un diario al canillita (ambos de perfil).

Fijas de tranvías: el recorrido de uno de ellos es de Buenos Aires a Belgrano (por aquel entonces pueblo) que contiene un cartel publicitario de Dewar's Whisky. En una esquina se observa un negocio con un cartel publicitario de Cerveza Pilsen; frente a éste, varios negocios con toldos de lona. Tres automóviles Ford T, detrás un tranvía de costado con gente asomada por sus ventanillas y una motocicleta Sidecar (desde atrás), el asiento del acompañante está vacío.

Fijas y en movimiento de tranvías a motor, uno de ellos es el número 882 (Cangallo, Montevideo, Córdoba, Rivera Álvarez Thomas, Acha y Monroe); otro contiene un cartel publicitario de Toscanos Avanti; garita policial con policía dentro de la misma. En movimiento de la construcción de ferrocarriles, trenes andando y estaciones. En movimiento de personas de la "alta sociedad" paseando por las calles, en el Hipódromo y en los lagos de Palermo; mujeres bajando de un automóvil en una puerta de rejas (se estima que es una iglesia)⁸⁷; comitiva de eclesiásticos bendiciendo el lugar.

Objetos:

Automóvil. Traslado de inmigrantes. 00:10:50

Tranvía. 882. 00:11:10

Tranvía a caballo. Buenos Aires-Belgrano. 00:11:30

Publicidades:

Toscanos *Avanti*. En tranvía. 00:11:10

Whisky Dewar's. En tranvía. 00:11:10

Cerveza Pilsen. En fachada de un comercio. 00:11:10

87 Se ha consignado "se estima que es una iglesia" con la intención de ejemplificar la consignación de datos referidos a objetos y personas, por ejemplo, que el analista documental no reconoce. A los efectos de la descripción se realizan consultas con otros especialistas, pero ante los casos en que no se pueda reconocer un lugar o una persona, debe consignarse de todos modos su existencia como lugar o persona desconocida, hasta tanto se los pueda identificar.

Lugares:

Puerto de Buenos Aires. 00:21:15

Hotel de Inmigrantes. 00:21:50

Hipódromo de Palermo. 00:34:25

3- Escenarios naturales y en estudio

Descripción de las imágenes en movimiento referidas a los lugares en los que se desarrollan las escenas de obras de ficción, tomando en cuenta los escenarios en la vía pública: paisajes, calles, avenidas, esquinas, comercios, monumentos, parques, etcétera.

Modos de operación

NAPA ha optado por plantear un campo específico para la descripción de estos escenarios. Si bien podrían unificarse los campos “Imágenes y Escenarios Naturales y en estudio”, planteada del modo descrito, la recuperación de la información suele simplificarse frente a consultas concretas. Por ejemplo: lugares documentados en los rodajes de las películas.

En una base de datos el campo deberá ser repetible, separando en subcampos el concepto principal, los modalizadores de ese concepto y la indicación del tiempo o duración, de modo que la recuperación pueda ser por uno u otro o en su combinación.

Ejemplos

- **Título:** Breve cielo

Escenarios naturales y en estudio:

Automóvil. Ford T

Automóvil. Peugeot 404

Automóvil. Peugeot 404. Taxi

Automóvil. Renault Gordini

Transbordador. Nicolás Avellaneda

Galería subterránea. Estación ferrocarril. Constitución

4-Banda Sonora

Descripción de los títulos de las canciones, apellido(s) y nombre(s) de los autores de la música y la letra, de los arregladores musicales y los intérpretes de la música grabada utilizada en la producción de la obra audiovisual.

Modo de operación

No se describirán en este campo las obras ejecutadas en vivo de las que se hayan realizado videoregistros ni las interpretaciones de artistas propias de su profesión (por ejemplo: participaciones especiales de músicos, cantantes, bailarines y otros artistas en obras documentales o ficcionales).⁸⁸

Ejemplos

- **Título:** Breve cielo
Banda sonora:
Título: Tango para una ciudad
Música: Piazzolla, Astor
Intérprete: Quinteto Nuevo Tango

5- Obras ejecutadas

Descripción de los títulos de las canciones, apellido(s) y nombre(s) de los autores de la música y la letra, de los arregladores musicales y los intérpretes de puestas en vivo videoregistradas y en las interpretaciones de artistas, dentro de obras documentales o de ficción (a modo de participación).

Ejemplos

- **Título:** Astortango
Obras ejecutadas:
Título: Adiós nonino
Música: Piazzolla, Astor
Intérprete: Stamponi, Héctor = piano
Título: Little italy
Música: Piazzolla, Astor
Intérprete: Burton, Gary = piano
Intérprete: Pérez, Danilo = xilofón

⁸⁸ Véase: *Área de funciones de las instancias de producción: Modo de operación y función Interpretación-Participación.*

- **Título:** Sur

Obras ejecutadas:

Título: Sur

Letra: Manzi, Homero

Música: Troilo, Aníbal

Arreglos: Marconi, Néstor

Intérprete: Goyeneche, Roberto = voz

Intérprete: Marconi, Néstor = bandoneón

Título: Dando vueltas en el aire

Letra: Páez, Fito

Música: Páez, Fito

Intérprete: Páez, Fito = voz

ÁREA DE FUNCIONES DE LAS INSTANCIAS DE PRODUCCIÓN

Las obras-documentos, según lo especificado en *Propuesta NAPA de conceptualización de las obras audiovisuales*, constituyen unidades de sentido con enunciados únicos en su tipo y con instancias de producción que remiten a sitios, fechas, organización, ideas, funciones y personas que las ejercen, bajo un contexto socio-histórico específico que propone intereses y perspectivas culturales también específicas. Esas condiciones propias de cada obra-documento, definidas como factores de direccionamiento y sentido, definen sus órdenes retóricos, temáticos y enunciativos⁸⁹.

La organización de funciones específicas para el rodaje de las obras-documentos audiovisuales, del mismo modo que las ideas puestas en circulación y los contenidos producidos, forma parte de esas mismas condiciones de producción. En tanto obra de creación colectiva es fundamental registrar todas las funciones implicadas en la producción y quienes las desempeñan, que no pueden subsumirse en una figura de “autor”, como sucede en obras de otros soportes, o tomar como la responsabilidad de la creación de la obra-documento tan solo algunos roles. Por lo tanto, NAPA propone describir integralmente las funciones de las instancias de producción.

Asimismo, es de tener en cuenta que en las obras-documentos audiovisuales inherentes a las puestas en circulación del conocimiento artístico y científico (por ejemplo videoregistros de representaciones de obras de teatro, danza, conciertos, exposiciones de artes plásticas y congresos), conviven dos obras: la que ha sido producida para su Puesta en vivo y su registro en un Documento audiovisual.⁹⁰ Existen, por lo tanto, dos conjuntos de funciones pertenecientes a dos instancias de producción diferenciadas; tanto las obras ejecutadas/representadas como la documentación de éstas, son parte del documento cuya memoria preservan los archivos.

89 Se retoma de la propuesta de Oscar Steimberg en “Proposiciones sobre el Género”, en *Semiótica de los Medios Masivos*. Obra Citada.

90 Véase: *Videoregistro en Propuesta NAPA de conceptualización de obras audiovisuales*.

Para permitir un rescate ágil y simple de esa información, al armar una base de datos para registrar todas las funciones y apellidos y nombres de los hacedores de las obras-documentos, respetando las denominaciones asignadas por la producción de éstas, NAPA propone establecer dos campos diferenciados: “Funciones de producción puesta en vivo” y “Funciones de producción audiovisual”. Cada uno de ellos contiene una tabla de funciones principales y secundarias.

Debe distinguirse apropiadamente cuándo los integrantes de una obra-documento (sea de una representación en vivo o de una obra cinematográfica o televisiva) forman parte de su instancia de producción y cuándo forman parte de su contenido. Por ejemplo, en un documental sobre la historia de una disciplina artística⁹¹ que contenga fragmentos de grabaciones audiovisuales de puestas en vivo, los apellidos y nombres de los hacedores y las denominaciones de las funciones que ejercen no deben describirse como Funciones de las instancias de producción, ya que ese documental no es el registro directo de las puestas en escena, sino una nueva obra con su propia instancia de producción, que las retoma temáticamente. Las tareas de esos integrantes y los apellidos y nombres de éstos pasan a conformar parte de su contenido⁹².

Descriptorios de las funciones

1- Funciones de producción audiovisual

En este campo deberá describirse las funciones principales y funciones secundarias, apellidos y nombres de las personas y/o las denominaciones de las entidades que las ejercen, que integran la instancia de producción de las obras cinematográficas, televisivas, del video independiente y de videoregistros.

Modo de operación

“Funciones de producción audiovisual” es un campo repetible, con la asignación de cuatro subcampos para el caso de las personas: Función, Función

91 Se ha tomado como ejemplo *Danza contemporánea argentina*, con realización de Jorge Coscia.

92 No obstante, en los casos en que no se efectúe el análisis de los motivos temáticos propuesto por NAPA u otro basado en la descripción de las diferentes partes de los contenidos, a los efectos de la recuperación de la información referente a las imágenes que documentan las actuaciones se podrá adicionar a la función “Interpretación” que se trata de inclusiones de imagen de archivo. Pero, de ningún modo, consignar esos datos en el campo correspondiente a la Producción Puesta en vivo.

secundaria, Personaje o Instrumento, Apellido(s) y nombre(s). Para las entidades la opción de carga es de cinco subcampos: Función, Función secundaria, Denominación de la entidad o lugar, Nombre de la entidad subordinada, Topónimo (lugar).

En la base de datos del Núcleo Audiovisual Buenos Aires, las denominaciones de las funciones principales están programadas previamente en el sistema y a partir de ellas se carga el resto de la información (funciones secundarias y apellidos y nombres de los participantes) para evitar inconsistencias y dispersión de la información y para generar vínculos en la pantalla de lectura de la información a modo de dividir las referencias de las funciones y apellidos y nombres que representan un gran volumen de información.

Es oportuno incorporar algunas aclaraciones vinculadas con las funciones de producción de obras audiovisuales:

- La función "Guión" se refiere al o los autores del libro cinematográfico de la película que se analiza. En tanto, la función secundaria "Texto original" al o los autores de la obra original a partir de la cual se ha realizado el guión cinematográfico.
- Debe distinguirse dentro de las interpretaciones en obras de ficción a las participaciones especiales. En este sentido, la función "Participación" se refiere al o los intérpretes coreográficos, músicos y artistas plásticos, entre otros, que representan personajes en la película que se analiza, pero que sus actuaciones remiten a sus profesiones. Esta distinción resulta útil para recuperar información sobre estos artistas, más allá de las obras en las que están incluidas sus representaciones.
- Resulta operativa la distinción dentro de la función Entrevista, de Entrevistado y Testimonio, ya que ésta última refiere a la(s) persona(s) que prestaron testimonios en momentos previos a la realización de la obra-documento que se analiza (y no necesariamente a título de ésta) o a breves

consultas que se han incluido en la obra sin la extensión y la estructura propia de la entrevista.

- La función Productora se refiere a la(s) entidad(es) o persona(s) que ha(n) producido la obra-documento, la(s) cual(es) tiene(n) la facultad de explotación comercial de la misma. Debe adicionarse la denominación del país o ciudad y país, de manera que las obras-documentos puedan recuperarse por su origen territorial, independientemente de la denominación de la productora. Del mismo modo debe tratarse a la distribuidora de la obra-documento.

Cada función debe citarse de manera fiel a la denominación que le ha conferido la producción de la obra-documento que se analiza. En este sentido, una obra-documento que designe a la fotografía como "dirección de fotografía" y otra que la presente como "iluminación y cámara", deberán ingresarse en uno y otro caso de la manera señalada en los créditos.

Guía de Funciones de producción audiovisual:

Se incorporan a continuación algunas funciones con sus denominaciones usuales de la producción cinematográfica y televisiva. El analista documental deberá incorporar funciones en la medida que aparezcan en las obras-documentos que analiza, pero vinculándolas con una función principal, a modo de garantizar una correcta visualización.

Las funciones secundarias que no guarden relación directa con alguna función principal deberán ubicarse dentro de la más próxima a su materia.

FUNCIÓN PRINCIPAL	FUNCIONES SECUNDARIAS
Arte	Diseño de Escenografía
	Diseño de Vestuario
Dirección	General
	Asistencia

	Artística
	Coreográfica
	De Actores
	Periodística
Entrevista	Entrevistado
	Testimonio
	Reportaje
Fotografía o Iluminación y Cámara	Gaffer
	Cámara
Guión	Adaptación
	Texto Original
	Versión Libre
	Traducción
Interpretación	Actoral
	Coreográfica
	Musical
	Participación Actoral
	Participación Coreográfica
	Participación Musical
	Inserción Archivo Actoral
	Inserción Archivo Coreográfico
	Inserción Archivo Musical
Montaje o Edición	Edición
	Montaje
	Compaginación
	Edición de Audio
	Montaje de Audio
	Operación de Video y VTR

	Corte de Negativos
Sonido y Musicalización	Música Original
	Diseño de Musicalización
Producción	Asistencia
	Auspicio
	Coordinación General
	Ejecutiva
	General
	Idea
	Jefatura
	Productora
Postproducción	Efectos especiales
	Subtítulos
	Postproducción de audio
	Postproducción de imagen
Técnica	Iluminador
	Microfonista
	Electricidad

Ejemplos

Se proporcionan algunos ejemplos con relación a funciones de las que se han hecho aclaraciones en *Modo de operación*.

- **Título:** Boquitas pintadas
Guión: Torre Nilsson, Leopoldo.
Puig, Manuel
Texto original: Puig, Manuel

- **Título:** Osvaldo Soriano
Entrevista - Entrevistado: Soriano, Osvaldo

- **Título:** La televisión.
Adicional: Primera parte
Entrevista - Testimonio: Mestre Goar, Enrique

- **Título:** Sur
Interpretación Musical - Participación:
Goyeneche, Roberto (voz)
Marconi, Néstor (bandoneón)
Páez, Fito (voz)

- **Título:** El exilio de Gardel
Dirección Coreográfica - Participación:
Bali, Margarita
Tambutti, Susana
Thomas, Robert
Andrade, Adolfo
Interpretación Coreográfica - Participación:
Nucleodanza
Sanguinetti, Inés
Godina, Nora
Hotte, Mano
Gloria
Eduardo

Nota: Existen diferentes participaciones. En la película "Sur", de Fernando Solanas, citada en el ejemplo anterior, la participación de Fito Páez es como músico y con una mínima interpretación actoral; Roberto Goyeneche tiene un papel destacado como actor. En estos casos, Páez y Goyeneche, deberán describirse en las funciones "Interpretación- Actoral" e Interpretación - Participación Musical". En cambio, Néstor Marconi se limita a su actuación musical, de manera que debe registrarse solamente en "Participación".

2- Fechas de Producción

Debe distinguirse la fecha de Montaje o Edición, la fecha o período de Producción y la fecha de Copyright de la obra-documento audiovisual que se analiza.

Modo de operación

Se deberá consignar, de ser posible: año, mes y día para cada fecha. Se prefija como aaaa-mm-dd (año-mes-día), de acuerdo con lo dispuesto por la NORMA ISO 8601: (2003-06-12).

3- Funciones de producción de la puesta en vivo

Descripción las funciones principales y funciones secundarias, apellidos y nombres de las personas y/o denominaciones de las entidades que las ejercen, que integran las puestas en escena de obras de teatro, zarzuelas y óperas; coreografías exposiciones, instalaciones, conferencias, conciertos, entre otras representaciones de las que se haya realizado un videoregistro.

Modo de operación

Coincide con las recomendaciones indicadas para la carga de las funciones de producción audiovisual.

Guía de funciones de producción de la puesta en vivo:

Se incorporan a continuación algunas funciones con sus denominaciones usuales de la producción de las puestas en vivo de las artes escénicas y musicales, y otras áreas del conocimiento.

El analista documental deberá incorporar funciones en la medida que aparezcan en las obras-documentos que analiza, pero vinculándolas con una función principal, a modo de garantizar una correcta visualización.

FUNCIÓN PRINCIPAL	FUNCIÓNES SECUNDARIAS
Autoría	Adaptación
	Versión Libre
	Traducción
Conferencia	Disertación
	Moderación

Dirección	Asistencia
	General
	Coreográfica
	Maestría Coral
	Maestría Orquestal
	Técnica Vocal
Interpretación	Actoral
	Coral
	Coreográfica
	Musical
	Títeres
	Vocal
Presentación	Conducción
Producción	Auspicio
	Coordinación artística
	Coordinación de escenario
	Efectos especiales
	Productora
	Prensa y Difusión
Puesta en escena	Asistencia
	Regiseur
Realización escénica	Diseño de Escenografía
	Diseño de Vestuario
	Realización de Escenografía
	Realización de Vestuario
	Realización de Maquillaje

Iluminación	Diseño de Iluminación
Sonido y Musicalización	Diseño de Musicalización
	Diseño de Sonido
	Música Original
Técnica	Jefe de Iluminación
	Jefe de Sonido
	Maquinaria
	Microfonista
	Supervisión de escenario
	Supervisión de sala
	Supervisión técnica

4- Lugar de representación⁹³

Denominación del escenario, sala, teatro, centro cultural u otra entidad en la que se llevó a cabo la obra que se analiza. Debe adicionarse la denominación del país o ciudad y país a la que pertenece la misma.

Modo de operación

Se recomienda utilizar tres subcampos para consignar la denominación de la entidad y la denominación del territorio.

Ejemplos

- **Título:** Ronda

Lugar de representación:

Centro Cultural General San Martín. Sala A-B. Ciudad de Buenos Aires. Argentina

- **Título:** El burlador de Sevilla

Lugar de representación:

Teatro Municipal General San Martín. Sala Martín Coronado. Ciudad de Buenos Aires. Argentina

93 Sólo para obras con puesta en vivo.

5- Fecha de representación⁹⁴

Deberá consignarse su año, mes y día de la puesta en escena de la obra que se analiza.

Modo de operación

Se recomienda aaaa-mm-dd (año-mes-día), de acuerdo con lo dispuesto por la NORMA ISO 8601: (2003-06-12).

Debe consignarse en este campo la fecha exacta en la que se grabó la puesta en vivo; en tanto que el período de representación puede cargarse en un subcampo adicionando su aclaración.

94 Sólo para obras con puesta en vivo.

ÁREA DE LA DESCRIPCIÓN FÍSICA DE LOS MATERIALES

1- Descripción general

Es importante distinguir el discurso que se ha identificado como obra original de los distintos soportes que lo registran. Esta operación es complementaria del análisis conceptual propuesto y permite identificar cuestiones técnicas y materiales vinculadas con la calidad y el estado de conservación de los soportes. Debe registrarse el soporte original y sus diferentes generaciones de copia para cada tipo de ejemplar en poder del archivo.

Cabe atender aquí a la diferencia entre el material fílmico y el video en cuanto a sus soportes originales, (diferencia entre negativo original de imagen y sonido, master de cámara y master de edición, por ejemplo). Estas diferencias son fundamentales para establecer distintas estrategias de conservación.

También es importante atender a los casos de obras registradas en distintos soportes, entre los cuales se verifica una continuidad del contenido. Se trata de las llamadas comúnmente "partes". El caso del material cinematográfico es característico, pero también, en el video utilizado como herramienta de documentación, existen videoregistros de obras-documentos que superan la extensión de los soportes videográficos utilizados para su registro, aunque estos casos no han sido delimitados por la instancia de producción de la obra-documento.

Es pertinente en la presente área consignar campos vinculados con notas de forma física y de conservación y fechas de producción y transcripción de contenidos de un soporte a otro.

Nota: Siendo NAPA una propuesta de descripción y un método de análisis conceptual de los contenidos audiovisuales, y existiendo diversos trabajos exhaustivos y completos en cuanto a la descripción de los materiales

cinematográficos y videográficos no se plantea un modo nuevo de descripción de la información de los soportes y formatos⁹⁵.

Cada archivo, de acuerdo con sus propios objetivos, determinará la rigurosidad en la identificación de los soportes y los formatos y la detección del estado de calidad de imágenes y sonidos y las deficiencias que pueden presentar por su grado de exposición y condiciones de conservación, asignando diferentes prioridades.

95 En este sentido, es importante destacar y recomendar la propuesta de Amo García, Alfonso del: Preservación cinematográfica, Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF), 2004.

ÁREA DE DATOS ANEXADOS DE LA OBRA Y SUS HACEDORES

Es importante señalar que la información registrada en esta área no se desprende necesariamente del análisis de la obra-documento. Se trata en muchos casos de información complementaria recabada a través de fuentes alternativas.

1- Estreno

Información relativa al estreno en el país de origen de la obra-documento que se analiza y en el país del archivo que analiza la obra. (Lugar y Fecha).

2- Exhibición

Cines, teatros, centros culturales y otras instituciones en los que se exhibió la obra-documento que se analiza en el país del archivo, luego de su estreno.

3- Calificación

Calificación de la obra-documento en su país de origen y en el del archivo que la analiza.

4- Historia de la obra-documento

Premios, menciones, participaciones especiales, cortes u otras formas de censura y otros datos de relevancia de la obra-documento que se analiza. Los datos pueden recabarse de fuentes secundarias de información: gacetillas de prensa, artículos periodísticos, etcétera.

5- Datos de los hacedores

Reseñas o notas acerca de los integrantes de la instancia de producción de la obra-documento que se analiza y de las puestas en vivo videoregistradas, a disposición del archivo, y de acuerdo con los objetivos de conservación y los requerimientos de sus consultantes.

6- Notas

Información de la que no se ha planteado ningún campo específico para ser consignada.

Modos de operación

Los campos Estreno, Exhibición y Calificación son repetibles con dos subcampos.

ÁREA DE CONTROL DE DATOS

Se trata de información relativa a las operaciones de gestión de las obras-documentos reunidas en el acervo del archivo audiovisual.

1- Fuente de ingreso

Datos inherentes a la(s) persona(s) y/o entidad(es) a través de la(s) cual(es) la obra-documento que se analiza, en sus diferentes soportes, pasó a formar parte del acervo del archivo. (Puede haberse efectuado a través de custodia, compra, intercambio, festival, concurso, realización propia, subsidio o auspicio, entre otros).

Modo de operación

Es importante, para facilitar las operaciones de recuperación de información, incorporar en este campo el Número de inventario de la obra y/o del soporte en el archivo, según la modalidad utilizada. (El número de inventario permite distinguir el tipo de ingreso en cada tipo de ejemplar, en la medida en que todos los soportes y formatos que contengan la misma obra-documento se describen en una base de datos, según el modo de la presente sistematización, en un solo registro).

2- Derechos

Razón o denominación social y/o el o los apellidos y nombres de las personas que son titulares de los derechos de propiedad intelectual, de comercialización y de distribución de la obra-documento que se analiza, en el país de origen y en el del archivo que analiza la obra-documento.

Razón o denominación social y/o el o los apellidos y nombres de las personas que son titulares de los derechos de las imágenes de la obra-documento que se analiza, en el país de origen y en el del archivo. Por ejemplo, en documentales que contienen imágenes cuyos derechos no pertenecen a la productora de la obra-documento que se analiza.

3- Análisis conceptual y Clasificación

Apellido(s) y nombre(s) de la persona encargada de realizar el análisis conceptual y la clasificación.

4- Catalogación e Indización

Apellido(s) y nombre(s) de la persona encargada de realizar la catalogación e indización y gestión en una base de datos.

5- Supervisión

Apellido(s) y nombre(s) de la persona que supervisó todas las operaciones del análisis documental. Fecha de la supervisión.

6- Análisis y Clasificación de datos de conservación

Apellido(s) y nombre(s) de la persona encargada de realizar la inspección técnica de las obras-documentos para determinar posibles degradaciones y problemas de reproducción. Fecha de la clasificación.

Modos de operación

Todos los campos son repetibles con la utilización de subcampos.

Anexo

1- Reglas generales de puntuación

Para una correcta recuperación de la información debe tenerse en cuenta:

- No debe colocarse punto final (“.”) en la información de los diferentes campos de la base en los que se utiliza un lenguaje controlado. Este signo se reserva para la redacción de la sinopsis, la descripción de las imágenes y notas, que se ingresan de acuerdo con las reglas habituales sintácticas y gramaticales.
- El punto (“.”) y la coma (“,”), se ingresan normalmente, es decir, con espacio luego de escribirlos: aaa, aaa. Se utiliza este formato para ingresar nombres propios, por ejemplo: “Zorrilla, China”, o “Presidencia de la Nación. Argentina”. Se utiliza los dos puntos flotantes “_:.” para adiciones de información en algunos campos, como lugares y fecha de realización añadidos al título de congresos y conferencias, por ejemplo “Congreso Internacional de abogacía preventiva (1º : 1994 : Ciudad de Buenos Aires)”.
- Puede utilizarse el punto (“.”) o los dos puntos (“:.”) para separar información perteneciente a un mismo campo de la base o para anexar información, por ejemplo en el registro de motivos temáticos: “Cartagena. Ciudades Latinoamericanas Patrimonio de la Humanidad” o “Zorrilla, China: Opiniones”; o en Lugar de Representación: “Centro Cultural General San Martín. Sala Enrique Muiño” o en Funciones de producción: “Montaje o edición. Edición: Asistencia”.
- Para garantizar el orden alfabético de los registros, no se colocan los signos de exclamación (“!” “?”) (pertenecientes al título de una obra) o los corchetes (para indicar un título inferido por el analista) de apertura. Por ejemplo: *Aborígenes en Argentina*] o *Dónde está mi pueblo?*

- Los paréntesis “()” y los corchetes “[]” no llevan espacio antes y después de los datos que encierran pero sí antes y después de escribirlos: “_(aaa)_”, “[aaa]”, a excepción de los citados títulos inferidos, que se ingresan sin espacio.

2- De los responsables

Recomendaciones para el ingreso de información relativa a personas y entidades participantes en la producción de las obras analizadas.

2.1- Personas

En líneas generales se sigue el planteo del *Capítulo 22 Encabezamientos de personas* de las *Reglas de Catalogación Angloamericanas (AACR2)*. Para mayores especificaciones recomendamos su consulta.

- Los nombres propios deben indicarse en toda su extensión y en el idioma del país de origen (siempre que se trate de alfabetos compatibles con la base de datos). Independientemente del sistema de gestión utilizado, al indicar los responsables deben escribirse: “apellido(s) coma espacio nombre(s)”.

Por ejemplo:

Idea: Nogués, Germinal

Dirección: Favio, Leonardo

Puesta en escena: Bartis, Ricardo

Interpretación actoral: Leyrado, Juan

Realización: Wenger, Mariana

Producción: Ríos, Horacio

Otra posibilidad sería:

Arroz, Alejandro: Idea

Reyero, Pablo: Dirección

Ardanaz, Verónica: Dirección (Asistencia)

Cartoy Díaz, Emilio: Realización integral

- Cuando en una obra-documento una función está a cargo de dos o más personas, deben cargarse el o los apellidos y nombres de cada una de ellas, utilizando campos repetibles. Se recomienda no cargar uno a continuación del otro, a los efectos de la recuperación de los datos.

Por ejemplo:

Guión: Torre Nilsson, Leopoldo

Guión: Puig, Manuel

- En las sinopsis los nombres pueden ingresarse en forma directa.

Por ejemplo:

Reflexiones de Silvio Rodríguez sobre...

Concierto de Duke Ellington en París en 1969...

Entrevista a Osvaldo Soriano...

Con Guión de Manuel Puig y Leopoldo Torre Nilsson

- Cuando las personas desempeñan cargos oficiales o privados y su participación en la obra-documento es coincidente con los momentos en los que ocupan esos cargos no debe aclararse el año o período de tiempo en los que se desempeñan. Por ejemplo: “Declaraciones de Domingo Cavallo (Ministro de Economía)” se refiere a declaraciones realizadas por Cavallo durante el período en que ejerció ese cargo. Para las mismas declaraciones utilizadas en una obra-documento realizada cuando Cavallo ya no es Ministro, debe indicarse: Domingo Cavallo (Ministro de Economía: 1990-1996). No debe utilizarse la fórmula “ex Ministro”.

2.2- Entidades

En líneas generales se sigue el planteo del *Capítulo 24 Encabezamientos de entidades corporativas* de las *Reglas de Catalogación Angloamericanas (AACR2)*. Para mayores especificaciones se recomienda su consulta.

Son definidas por las AACR2 como organismos o grupos de personas que se dan a conocer con un nombre específico. Ejemplos típicos de entidades son: asociaciones, instituciones, empresas sin fines de lucro, gobiernos, entidades gubernamentales, iglesias y conferencias.

Adoptando esta definición, puede considerarse, también, como entidades a: grupos, murgas o comparsas, clubes o sociedades de fomento, partidos políticos, sindicatos, asociaciones de empleados o ex-alumnos, festivales o ferias, estaciones de radio o TV, grupos musicales, etcétera.

Por ejemplo:

Foro Argentino para el Desarrollo de las Industrias Culturales

Determinadas entidades, como los festivales, certámenes, congresos, etcétera, necesitan una adición que indique su número, fecha y lugar.

Para recuperar esa información se consigna a través del siguiente formato: (Número : Fecha : Lugar) Si el archivo decide incluir la fecha con exactitud se coloca a continuación del año. De esta manera, pueden identificarse con mayor exactitud y diferenciar aquellas que tienen nombres similares.

Por ejemplo:

Festival Baradero (18º : 1992 : Córdoba, Argentina)

Festival Internacional de Cine Independiente (4º : 2002 abril 19-29 : Ciudad de Buenos Aires, Argentina)

2.3- Entidades oficiales

- Para dependencias públicas, por ejemplo un ministerio, debe colocarse el nombre convencional, sumado al nombre geográfico del área (país, provincia, ciudad, municipalidad) sobre el que ejerce su jurisdicción.

Por ejemplo:

Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Argentina

Ministerio de Cultura. Gobierno de la Ciudad. Buenos Aires
Legislatura de la Ciudad. Buenos Aires.

- Según indican las AACR2 debe utilizarse la denominación convencional de las áreas de gobierno a menos que el nombre oficial sea de uso común.

Por ejemplo:

INDEC

Jerarquía: Ministerio de Economía. Argentina

Instituto Nacional de Estadísticas y Censos

INCAA

Jerarquía: Secretaría de Cultura de la Nación. Argentina

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

- Las Casas de Provincia dependen en todos los casos del Poder Ejecutivo provincial en forma directa, pero su nombre de uso común es: “Casa de la Provincia de Córdoba”; y no: “Casa de la Provincia. Córdoba”.
- En el caso de las entidades subordinadas o relacionadas con otras de mayor jerarquía, su denominación o razón social debe adicionarse al de la entidad de la que es subordinada, colocando punto y espacio entre ambas. Una entidad debe ingresarse como subordinada o relacionada cuando es parte integrante de otra (departamento, división, sección); depende administrativamente de ella (comité, comisión); si se trata de una facultad, escuela, instituto, laboratorio; o si el nombre de la entidad subordinada incluye la denominación de la entidad de la que es subordinada. En todos los casos debe(n) omitirse la(s) jerarquía(s) intermedia(s), a menos que no quede clara la relación jerárquica.

Por ejemplo:

Gobierno de la Ciudad. Buenos Aires

Ministerio de Cultura

Subsecretaría de Gestión Cultural

Centro Cultural General San Martín
Núcleo Audiovisual Buenos Aires

Dado que el Centro Cultural General San Martín es conocido por su denominación particular, podría omitirse la extensión completa de su jerarquía, consignando: “Centro Cultural General San Martín. Núcleo Audiovisual Buenos Aires”.

3- Lista de términos autorizados

Las operaciones de carga y recuperación de información contempladas en el diseño de una base de datos, implican que los datos sean cotejados con una Lista de Puntos de Acceso Autorizados.

Al respecto las *Reglas de Catalogación Angloamericanas (AACR2)* indican la terminología a utilizar, la cual se tomará en cuenta para seguir los lineamientos internacionales.

A medida que se avanza en la carga de registros, surgen menciones a autoridades, responsables e instituciones que deben ser revisadas e incorporadas a una base con criterios de corrección e uniformidad para permitir la posterior recuperación de la información. La multiplicación de términos desiguales que designan la misma información, que son incorporados en una base de datos, genera errores en la recuperación y no permite conocer exactamente cuántos contenidos se hallan incorporados sobre la misma materia, idea o asunto.

Una Lista de Puntos de Acceso Autorizados permite recuperar información de autoridades, entidades y unidades subordinadas tomando en cuenta los diferentes modos en que son mencionados, eliminando vaguedades, imprecisiones y confusiones. Por ejemplo, los datos como seudónimos, siglas y, en particular, entidades públicas cuyas denominaciones han variado históricamente o que contienen áreas subordinadas.

Las indicaciones mínimas y posibles a utilizar, son:

UP usado por, remite al no usado

USE remite al usado

USE ADEMÁS indica que debe usarse con igual autoridad que el otro usado

VA véase además, remite a otro relacionado

3.1- Personas

Las personas no siempre utilizan su verdadero nombre; muchas veces usan un seudónimo y con éste son reconocidas socialmente. Deben realizarse referencias desde los nombres usados a los no usados y viceversa y redactar notas explicativas.

La lista de puntos de acceso autorizados permite indicar cada una de las posibilidades, las referencias entre ellas y las explicaciones de cada caso. Se podría adoptar otro criterio, lo importante es mantenerlo en la descripción de todas las obras-documentos.

Por ejemplo:

- Garland, Judy

UP Gumm, Frances Ethel

Nombre verdadero de la actriz

Gumm, Frances Ethel

USE Garland, Judy

- Ortega, Palito

Utilice para obras-documentos donde es actor o cantor

VA Ortega, Ramón

Ortega, Ramón

Utilice para obras-documentos donde se lo cita como Gobernador de la Provincia de Tucumán, Argentina, o como político

VA Ortega, Palito

- Evita

Utilice para obras-documentos donde se la cita en el contexto de la escena política argentina o a partir de su casamiento con Juan Domingo Perón

USE ADEMÁS Perón, Eva

VA Duarte, María Eva

Perón, Eva

Utilice para obras-documentos donde se la cita en el contexto de la escena política argentina o a partir de su casamiento con Juan Domingo Perón

USE ADEMÁS Evita

VA Duarte, María Eva

Duarte, María Eva

Utilice para obras-documentos donde es actriz o se la cita en su tarea como actriz o antes de su casamiento con Juan Domingo Perón

VA Evita

VA Perón, Eva

3.2- Entidades

Las entidades públicas o privadas pueden cambiar su razón social o ser reconocidas por el nombre desarrollado o por sus siglas. La mayoría de las entidades deben consignarse por su denominación desarrollada. Si una entidad es más conocida por sus siglas, debe determinarse si se la anota en el sistema así o por su nombre desarrollado.

Por ejemplo:

- FADIC

UP Foro Argentino para el Desarrollo de las Industrias Culturales

Foro Argentino para el Desarrollo de las Industrias Culturales

UP FADIC

- CERC

UP Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica

VA ENERC

Para obras-documentos posteriores a 1999, inclusive.

ENERC

UP Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica

VA CERC

Para obras-documentos anteriores a 1998, inclusive.

- Videoteca de Buenos Aires

Para obras-documentos anteriores a 2002, inclusive.

VA Núcleo Audiovisual Buenos Aires

- Núcleo Audiovisual Buenos Aires

Para obras-documentos posteriores a 2003, inclusive.

VA Videoteca de Buenos Aires

Citas filmográficas y videográficas

Se listan a continuación en orden alfabético las referencias a obras-documentos hechas en *Sistematización de las referencias de los contenidos*.

20 años... 20 poemas... 20 artistas... Puesta para cámara. Video homenaje a las Madres de Plaza de Mayo producido en ocasión del 20^a aniversario de su formación, realización de Emilio Cartoy Díaz (1996).

76 89 03. Largometraje de ficción, guión y dirección de Christian Bernard y Flavio Nardini (2000).

Aída Carballo. Cortometraje documental sobre la vida y obra de la artista plástica, realización de Alberto Worcel (1995).

Algunas mujeres. Videoarte, basado en un texto de Dolly Scaccheri acerca de los hijos de desaparecidos restituidos a sus familias de origen, dirección de Sabrina Farji y guión de Farji y Fati Rodríguez (1992).

Astortango. Largometraje documental en homenaje a Astor Piazzolla que incluye la grabación del concierto denominado *Astortango*, realizado en el Teatro Opera de Buenos Aires, guión y dirección de Silvia Briceño (1996).

¿Ayer, otro país?. Capítulo 1946-1955. Programa documental sobre historia argentina, realización de Felipe Pigna (1997).

Blanco & Carmín: La murga según Pasión Quemera. Largometraje documental, guión y dirección de Daniel Vidal y Paula Horman (2007).

Bolivia. Largometraje de ficción, guión y dirección de Adrián Caetano (2001).

Boquitas pintadas. Largometraje de ficción, guión de Leopoldo Torre Nilsson y Manuel Puig, sobre la novela homónima de Puig, dirección de Leopoldo Torre Nilsson (1974).

Breve Cielo. Largometraje de ficción, guión y dirección de David José Kohon (1969).

Cenicienta en Elsinor, puesta en escena de Uriel Milzstein, en la Sala Juan Bautista Alberdi, dependiente de la Dirección de Enseñanza Artística del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en 1997.

Danza contemporánea argentina. Largometraje documental con la participación de los grupos de danza contemporánea *Nucleodanza* y *El descueve* y los coreógrafos Oscar Araiz, Margarita Bali y Diana Teocharidis, dirección de Jorge Coscia (1994).

El burlador de Sevilla. Videorregistro de la Puesta en escena de la obra de Tirso de Molina y adaptación de Carmen Martín Gaité, en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín, dirección de Adolfo Marsillach, coproducción del Teatro y de la Compañía Nacional de Teatro, dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música de España (1989).

El circo del terror; de la serie *El capitán Cardoso*. Cortometraje de animación, guión y realización de Gabriel Yuvone y Pablo Rodríguez Jáuregui (1994).

El exilio de Gardel. Largometraje de ficción, dirección de Fernando Ezequiel Solanas (1985).

El general y la fiebre. Largometraje de ficción, dirección de Jorge Coscia (1992).

El organito. Puesta para cámara de la Obra teatral de Armando y Enrique Santos Discépolo, estrenada en el Teatro Municipal General San Martín en la temporada 1990, dirección de Juan Carlos Lancestremere. La puesta para televisión fue producida por ATC (1990).

El viaje a la luna, en el programa televisivo *Linterna mágica*, conducción de Mario Grasso (1980).

Fear in the city = Miedo en la ciudad, capítulo de *The fugitive= El fugitivo*. Serie televisiva, dirección de David Janssen (1963).

Fontanarrosa se la cuenta: Y confiesa que ha reído. Largometraje documental, guión y dirección de Mariana Wenger (1997).

Gatica multitudes. Backstage del rodaje del filme *Gatica, El Mono*, de Leonardo Favio, realización de Sergio Raczko (1991).

Hamlet, videorregistro de la puesta en escena de la obra de William Shakespeare en el Teatro Municipal Gral. San Martín, adaptación de Luis Gregorich y dirección de Ricardo Bartís (1981).

Máquina Hamlet. Videorregistro de la puesta en escena de *Hamlet* en el Centro Cultural Ricardo Rojas, versión libre de Heiner Müller de la obra teatral de William Shakespeare, dirección de Daniel Veronese (1995).

Homero Manzi, de la colección *Documento Nacional de Identidad*, realización de Pablo Reyero, producción de la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina (1996).

Horacio Salgán. Pertenece al ciclo *Maestros del alma: Charlas musicales con los grandes creadores argentinos*. Videorregistro del concierto en el Centro Cultural General San Martín, con la participación escénica y coordinación artística de los compositores e intérpretes Hilda Herrera y Juan Falú (1994).

Juanito Laguna: El sueño de la esperanza. Cortometraje documental y de animación, realización de Mariana Wenger (2002).

La barra de la esquina. Largometraje de ficción, dirección de Julio Saraceni (1950), basado en la pieza teatral *La barra de la esquina*, de Carlos Goicochea y Rogelio Cardone. Se produjo una remake *Los muchachos de mi barrio*, guión de Carlos A.

Petit, Manuel M. Alba y Rodolfo Sciammarella, y dirección de Enrique Carreras (1970).

La dama regresa. Largometraje de ficción, guión de Rodolfo Hermida a partir del libro de Humberto Rivas y Jorge Polaco y dirección de Jorge Polaco (1996).

La epopeya de C14: El viaje más allá del tren de las nubes. Mediometraje documental, realización de Alejandro Arroz y Daniel Elio Rodríguez (1995).

La fiaca. Largometraje de ficción, dirección de Fernando Ayala, basado en la obra teatral homónima de Ricardo Talesnik (1969).

La generación martinfierrista: Jorge Luis Borges, Jacobo Fijman, Raúl Scalabrini Ortiz; en Jornadas de homenaje a Leopoldo Marechal. Videorregistro de la conferencia de las jornadas producidas por el Centro Cultural General San Martín (1995).

La Gran Vía. Videorregistro de la puesta en escena, de Felipe Pérez y González, con el Ballet Alhambra, el Coro Teatro Calderón y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde (1988).

La historia oficial. Largometraje de ficción, guión de Aída Bortnik y Luis Puenzo, dirección de Luis Puenzo (1985).

La república perdida. Largometraje documental, realización de Miguel Pérez. Se presenta en dos partes: desde la primera presidencia de Hipólito Yrigoyen hasta el golpe de Estado de 1976 y desde 1976 hasta 1983, (1983).

La Televisión, perteneciente a la colección *Documento Nacional de Identidad.* Programa documental, realización de Mariano Mucci, producción de la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina. Se presenta en dos partes: la primera abarca desde los inicios de la televisión argentina y su desarrollo hasta la década del '70; la segunda deteniéndose en las características de la programación nacional, especialmente los programas humorísticos y las telenovelas (1995).

Les quatre cents coups = Los cuatrocientos golpes. Largometraje de ficción, dirección de François Truffaut (1959).

Los cambios culturales y el fin de siglo. Videorregistro de la conferencia del congreso *Educación, medios masivos y transformaciones culturales*, producido por el Centro Cultural General San Martín (1994).

Los muchachos de mi barrio. Largometraje de ficción, guión de Carlos A. Petit, Manuel M. Alba y Rodolfo Sciammarella, dirección de Enrique Carreras, (1970), basado en la pieza teatral *La barra de la esquina*, de Carlos Goicochea y Rogelio Cardone, y remake de la película *La barra de la esquina*, de Julio Saraceni (1950).

Luis Scafati: La metamorfosis. Cortometraje documental, guión y realización de Alberto Worcel (1995).

Máquina Hamlet. Videorregistro de la puesta en escena de *Hamlet* en el Centro Cultural Ricardo Rojas, versión libre de Heiner Müller de la obra teatral de William Shakespeare, dirección de Daniel Veronese (1995).

Negasegro. Largometraje Documental, realización de Hugo Grosso y Sergio García, producción de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe, la Escuela Provincial de Cine y Televisión La Máquina, Cooperativa de Trabajo Audiovisual (1994).

Oswaldo Soriano, en el ciclo *Entrevistas a escritorios argentinos*, con dirección de Fabián Hoffman (1988).

Paula en suspenso. Videodanza con coreografía de Margarita Bali e interpretación de Paula De Luque (1994).

Recoleta, del ciclo *Buenos Aires, Ciudad Secreta.* Programa documental para televisión con idea y conducción de Germinal Nogués (1990).

Ronda, dirección Gerardo Hochman. Videorregistro de la puesta en escena en el Centro Cultural General San Martín (2003).

Roles, realización de Graciela Taquini (1988).

San Telmo, del ciclo *Buenos Aires, Ciudad Secreta*, Programa documental para televisión con idea y conducción de Germinal Nogués (1990).

Sebastián Piana, Pertenece al ciclo *Maestros del alma: Charlas musicales con los grandes creadores argentinos*. Videorregistro del concierto producido por el Centro Cultural General San Martín, con la participación escénica y coordinación artística de los compositores e intérpretes Hilda Herrera y Juan Falú (1994).

Soñar, Soñar. Largometraje de ficción, guión y dirección de Leonardo Favio (1976).

Sur. Largometraje de ficción, dirección de Fernando Ezequiel Solanas (1987).

The fugitive = El fugitivo. Largometraje de ficción, basado en la serie homónima, dirección de Andrew Davis (1993).

The silence of the lambs = El silencio de los inocentes = El silencio de los corderos. Largometraje de ficción, guión de Ted Tally, basado en la novela de Thomas Harris, dirección de Jonathan Demme (1991).

Tras los pasos de una época: La inmigración 1860-1930, de la colección *Temas de nuestro tiempo*. Mediometraje documental, guión y realización de Claudia Ataniya y Mariano Terze (1992).

Tres pintores: Xul Solar, Pettorutti, Berni, pertenece a la colección *Documento Nacional de Identidad*. Programa documental para televisión, dirección de Mariano Mucci, producción de la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina (1996).

Bibliografía

AMO GARCIA, Alfonso del: Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca: Cuadernos de la Filmoteca N°3, Madrid, Filmoteca Española, 1996.

AMO GARCIA, Alfonso del: *Preservación cinematográfica*, Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF), 2004.

BAJTIN, Mijail: "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1982.

CORRAL BACIERO, Manuel: "Incorporación de materiales audiovisuales al proceso documental", "Análisis documental", "Explotación de la documentación", en *La documentación audiovisual en programas informativos*, Unidad didáctica 114, Madrid, Instituto oficial de Radiotelevisión Española, 1989.

EDMONDSON, Ray: *Una filosofía de los archivos audiovisuales*. Programa General de Información y UNISIST Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, París, 1998.

EL CORREO DE LA UNESCO: "Maravilloso y frágil CINE", agosto 1984.

FERNANDEZ, José Luis, *Los lenguajes de la radio*, Buenos Aires, Atuel (1994)

FOTHERGILL, Richard; BUTCHARD, Ian: *Materiales no librarios en las bibliotecas: Guía práctica*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1992.

FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS DE FILMS (FIAF): Harrison N., Harriet, (comp.), *Reglas de Catalogación de la FIAF para Archivos de Films*, México, 1998.

GAUDREAULT, André: Por una reconstrucción del desarrollo de las <formas artísticas del cine>: Archivos de la filmoteca, NC 13, Valencia, Filmoteca de Valencia, 1992.

GETINO, Octavio: La tercera mirada: Panorama del audiovisual latinoamericano, Buenos Aires, Paidós, 1996.

GUINCHAT, Claire; MENOUE, Michel: Introducción general a las ciencias y técnicas de la información y documentación. 2º ed., corregida y aumentada por Marie France Blanquet, Madrid, CINDOC (CSIO), UNESCO, 1992.

ISBD (NBM): Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para Materiales No Librarios, International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), 1987, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas (ANABAD) y Editorial ARCO/LIBROS, S. L., España, 1993.

ISO 2788: Guidelines for the establishment and development of monolingual thesauri. 2ed., Geneva, ISO, 1986.

ISO 5963: Documentation: methods for examining documents, determining their subjects, and selecting indexing terms, Geneva, ISO, 1985.

Materiales del archivo fílmico: Manual de catalogación: Biblioteca del Congreso de Washington, Washington, 2000.

MARTINEZ, Ana María: *Guía para la redacción de notas de contenido y resúmenes en catálogos y bibliografías en línea*. UNLP. La Plata, 1996.

METZ, Christian: "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?" en *Lo verosímil*, publicación de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por Eliseo Verón, Colección Comunicaciones, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

METZ, Christian: "Cuatro pasos en las nubes (vuelo teórico)" capítulo III, en *L'enonciation impersonelle, ou le site du film*, París, Meridiens Klincksieck, 1991.

METZ, Christian: "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", en *Revista Lenguajes*, Nro. 2, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

METZ, Christian: "El cine: ¿Lengua o lenguaje?", *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

MOREIRO GONZALEZ, José Antonio: "El resumen: Tipos de resúmenes, Fines del resumen", en *Operaciones de la cadena documental, Unidad didáctica 104*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1988.

PANOFSKY, Erwin: *Idea*, Madrid, Cátedra, 1977.

RICHERI, Giuseppe: *La transición de la televisión: Análisis del documental como empresa de comunicación*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1994.

SEGRE, Césare: *Principios de análisis del texto literario: Cap. "Tema/motivo"*, Barcelona, Crítica, 1985.

STEIMBERG, Oscar: Entrada "Género", en Altamirano, Carlos (dir.), *Términos Críticos de la sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1993.

STEIMBERG, Oscar: *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel-Colección del Círculo, 1998 (tercera edición).

THE AMERICAN LIBRARY ASSOCIATION, THE AUSTRALIAN COMMITTEE ON CATALOGUING, THE BRITISH LIBRARY, THE CANADIAN COMMITTEE ON CATALOGUING, THE LIBRARY ASSOCIATION Y THE LIBRARY OF CONGRESS "Reglas de Catalogación Angloamericanas", 2ª ed., revisión 1988, enmiendas 1993 y 1997, Rojas Eberhard Editores LTDA., AnIHS Group Company, Santafé de Bogotá, D. C., Colombia, 1998.

Verón, Eliseo: "La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad",
Barcelona, Gedisa, 1993.