



Una perspectiva histórica del análisis documental de contenido fílmico

Rubén Domínguez-Delgado¹, María-Ángeles López-Hernández²

Recibido: 30 de junio de 2017 / Aceptado: 10 de octubre de 2017

Resumen: Hacemos un recorrido histórico, desde los orígenes del cine hasta la actualidad, por la atención prestada a la importante tarea de análisis documental de contenido, en el caso concreto de los documentos audiovisuales fílmicos, por parte de los investigadores, las filmotecas y las principales instituciones encargadas de elaborar las directrices internacionales de análisis documental y de metadatos para archivos fílmicos: la *Federación Internacional de Archivos Fílmicos* y el *Comité Europeo de Normalización*. Comprobamos y analizamos el segundo plano al que ha sido relegada esta labor documental, las deficiencias de las que ha venido acompañada históricamente, así como su efecto en las posibilidades actuales de búsqueda y recuperación de información audiovisual en las filmotecas por parte de los usuarios.

Palabras claves: Documentación Audiovisual; Documentación Fílmica; Filmotecas; Archivos fílmicos; Análisis documental de contenido fílmico; Recuperación selectiva de información fílmica.

[en] Film content analysis: historical contextual framework

Summary: We are doing a descriptive timeline, from the origin of film until now, of the attention paid to the important task of content analysis, in the concrete case of films, by researchers, film archives and the main organizations which are responsible for the making of the international cataloguing and metadata standards for film archives: International Federation of Film Archives and European Committee of Standardization. We confirm and analyze the minor role of this task, its historical deficiencies, as well as their effect on the current possibilities of searching and retrieval of moving images by film archives' users.

Keywords: Audiovisual Librarianship; Film Librarianship; Film Archives; Film content analysis; Selective retrieval of film information.

Sumario: 1. Introducción. 2. Primeros antecedentes de análisis del contenido fílmico. 3. El análisis del contenido fílmico desde los años noventa: propuestas metodológicas. 4. La atención al contenido en los estándares internacionales de catalogación y de metadatos para filmotecas. 5. Conclusiones. 6. Agradecimientos. 7. Referencias bibliográficas

¹ Universidad de Sevilla (España)

E-mail: rdd@us.es

² Universidad de Sevilla (España)

E-mail: alhernan@us.es

Cómo citar. Domínguez-Delgado, R., López- Hernández, M.A (2017) Una perspectiva histórica del análisis documental de contenido fílmico en *Documentación de las Ciencias de la Información* 40, 73-90

1. Introducción y objetivo

A pesar del trabajo desempeñado en materia de archivos fílmicos por las diferentes partes implicadas a lo largo de los casi ciento veinte años de historia del cine (coleccionistas, filmotecas, FIAF, bibliotecarios y archiveros, UNESCO, Comisión Europea o los diferentes gobiernos con sus políticas nacionales o regionales), y aunque los problemas relativos a la conservación y a la catalogación de documentos fílmicos se han venido solventando relativamente, con producción bibliográfica al respecto desde los años setenta en adelante y lográndose una reducción considerable en los escalofriantes porcentajes de destrucción o pérdida de documentos fílmicos anteriores a los años cincuenta del pasado siglo³, existen, no obstante, etapas del tratamiento documental al que deben someterse los documentos fílmicos que han sido descuidadas u olvidadas.

Este es el caso del análisis documental de contenido, tarea de vital importancia en todo sistema de información audiovisual, ya que en ella los contenidos de los documentos son identificados y descritos para lograr que los usuarios puedan recuperar tras sus demandas informativas tanto documentos audiovisuales completos como, de realizarse un conveniente análisis que lo permita, los fragmentos o unidades que integran dichos documentos.⁴

Para llevar a cabo este análisis del contenido a dos niveles y esta doble posibilidad de recuperación de información audiovisual, se han implementado en los últimos años, con ayuda de las nuevas tecnologías (en concreto, con los nuevos sistemas de gestión de contenidos, *media asset management* o MAM⁵), metodologías de análisis de contenido (global y puntual) en los centros de documentación de los principales medios televisivos españoles, con experiencias positivas para sus usuarios, si bien es cierto que, por un lado, estos tendrían un perfil y unas necesidades informativas diferentes a los que acuden a las filmotecas y que, por otro lado, los objetivos de dichos sistemas de información divergen de los de los archivos fílmicos.

En cualquier caso, esta positiva experiencia televisiva demuestra que, pese a la dificultad y envergadura que conlleva un análisis del contenido de los documentos audiovisuales fílmicos, este es hoy posible si se apuesta por él en los sistemas de información y si, previamente, se formulan propuestas metodológicas realistas a nivel teórico o científico.

Sin embargo, los usuarios de documentación fílmica se encuentran hoy limitados en sus búsquedas y posibilidades de recuperación de información

³ Autor, 2016c.

⁴ Del Valle Gastaminza, Félix. "Indización y Representación de Documentos Visuales y Audiovisuales". En López Yepes, J. (coord.). *Manual de Ciencias de la Documentación*. Madrid: Pirámide, 2002. Pág. 475.

⁵ Agirreazaldegui-Berriozabal, Teresa. "Claves y retos de la documentación digital en televisión", *El Profesional de la Información*, v. 16, n. 5, 2007, pág. 434.

audiovisual entre los fondos filmicos de las principales filmotecas españolas⁶, a pesar de la insistencia por parte de organismos internacionales europeos de que cada Estado y sus filmotecas faciliten “*el más amplio acceso*” al patrimonio documental audiovisual.⁷

En la presente investigación, nos planteamos como principal objetivo hacer un recorrido histórico—por la atención que ha acaparado el análisis de contenido filmico desde el inicio del cine hasta la actualidad.

2. Primeros antecedentes de análisis del contenido filmico

Cabe destacar ya en los años veinte del pasado siglo, y como primer antecedente histórico de una cierta preocupación por el contenido de los documentos filmicos, un archivo de *stock shots* (metrajes de archivo) de iniciativa privada creado en Nueva York en 1920 y denominado *General Film Library (Biblioteca General del Cine)*, conocido también como *el archivo cinematográfico de Nueva York*,⁸ aunque con acentuados fines lucrativos que se alejan de los objetivos de las filmotecas.

Esta organización compraba noticiarios, documentales, filmes antiguos, pruebas de rodaje o restos de laboratorio y, a partir de esos documentos de primera mano, seleccionaba y hacía contratipos conservando imágenes que pudiesen utilizarse para otros filmes, clasificando por temáticas el *stock* de negativos en “*aéreos, accidentes, entretenimientos, animales, trenes, submarinos, puestas de sol (...)*”⁹, y localizando y vendiendo a los compradores las imágenes, por metros de película, en función del contenido que estos demandasen.

También podemos citar, como otro antecedente de ese relativo interés por analizar el contenido de los filmes, las *fichas filmográficas* redactadas a partir de 1945 por los alumnos y profesores de la *Escuela de Cine de París*, en primer lugar, y, posteriormente, por los redactores de revistas para aficionados a los cineclubes y por críticos cinematográficos. Estos textos se extenderían desde Francia a otros países y mantendrían su éxito hasta principios de los años sesenta del pasado siglo, momento en que comienzan a dejar de publicarse para ser reemplazados por las críticas periodísticas, concebidas estas como breves reseñas de filmes de actualidad.¹⁰

Las fichas filmográficas consistían en estudios detallados (algunos de hasta quince páginas) dedicados a un solo filme, imitando a los tradicionales análisis literarios. Su principal objetivo era el de aportar al *usuario* la documentación necesaria para permitirle situar el filme y a su autor, con el fin de alimentar un posible debate con posterioridad a la proyección de la película, un ritual que, por

⁶ Autor, 2016b.

⁷ Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. “Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento”, *Actas de la Conferencia General. 21ª Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen 1. Resoluciones*. París: UNESCO, 1980. Pág. 169.

⁸ Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991. Pág. 39.

⁹ Ídem.

¹⁰ Aumont y Marie. Op. Cit. Pp. 33 y 34.

entonces, se hallaba en su máximo apogeo. Estas fichas se componían normalmente de tres partes:

- Una parte informativa, que incluía datos como los títulos de crédito, una bio-filmografía del director o las condiciones de producción y de distribución del filme.

- Una parte descriptiva y analítica, que incluía un resumen del filme (el cual podía llegar a las treinta líneas en algunos casos), una lista de las secuencias del mismo (en el caso de la ficha de la película *Cero en conducta*¹¹ se incluyeron hasta veinticuatro secuencias, resumidas cada una de ellas) y la parte analítica propiamente dicha o cuerpo de la ficha.

- Por último, una enumeración de las cuestiones que ha suscitado el filme y sugerencias para el moderador del debate.

No obstante, para Aumont y Marie, con esta ficha, que reproducía tal cual el modelo del clásico trabajo sobre literatura que por aquellos años solía realizarse, los riesgos de la aplicación escolar se veían ampliados por la novedad del objeto. Y apuntaban, como elemento más preocupante, la dispersión artificial del análisis en apartados preestablecidos, de forma que el análisis llamado cinematográfico o *cinográfico* se descomponía en: estudio de la puesta en escena, del montaje, de la fotografía, de los decorados, del sonido y de los diálogos, “*como si cada una de estas cosas funcionaran aisladamente*”, y verificándose, de este modo, “*los peligros de un método estrictamente empírico, que dividía el filme en las fases de su producción material sin ni siquiera interrogarlas*”.¹²

Para Brisset, por otro lado, en estas fichas dominaban las redundancias sobre los argumentos (expresando con palabras lo que mostraban las imágenes), las digresiones abusivas a los contextos (sirviendo el filme a menudo como mero pretexto para hablar de otros asuntos, como era el caso, por ejemplo, de los debates en los cineclubes españoles durante el franquismo) y el interés por la psicología de los personajes, abordada con poco rigor. Además, afirma el autor que, con frecuencia, las fichas filmográficas daban incluso lugar a ensayos filosóficos en los que podía perderse de vista el filme en sí mismo, utilizado como mero pretexto discursivo.¹³ Pese a todo ello, asegura que transcurrirían más de dos décadas antes de que surgiese “*un tipo de análisis más sistemático, en estrecha relación con los inicios de una moderna teoría del cine y en un contexto universitario: los análisis estructurales*”,¹⁴ análisis que aflorarán a raíz de la aplicación al análisis filmico del pensamiento estructuralista de base lingüística del semiólogo francés Roland Barthes.¹⁵

Para este último autor, así como una oración puede ser descrita por niveles (el de los sonidos, el de las representaciones abstractas de los sonidos, el gramatical y el contextual), estos niveles están en relación jerárquica unos con otros, lo que

¹¹ Vigo, Jean. *Zéro de Conduite*. Francia, 1933.

¹² Aumont y Marie. Op. Cit. Pág. 34.

¹³ Brisset, Demetrio E. *Los Mensajes Audiovisuales. Contribuciones a su Análisis e Interpretación*. Málaga: Universidad de Málaga, 1996. Pág. 65.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Barthes, Roland et al. *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

quiere decir que ningún nivel puede, por sí sólo, producir sentido. Cada nivel debe integrarse en uno superior: los sonidos se integran a la palabra y la palabra a la oración, si quieren producir sentido. Por tanto, el modelo semiológico de análisis de relatos debe postular una jerarquía integradora de todos los niveles. Y, a este respecto, Todorov señalaría dos grandes niveles para el análisis *literario*: la historia o argumento del texto, que describe una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes, y el discurso, que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato.¹⁶

Las consideraciones del modelo semiológico y estructural de Barthes serían tenidas en cuenta para ser aplicadas al discurso cinematográfico en los *análisis estructurales* que apuntaba Brisset como sucesores de las fichas filmográficas, siendo aún en nuestros días un método muy recurrente a la hora de afrontar el análisis de un filme.

3. El análisis del contenido filmico desde los años noventa: propuestas metodológicas

Por otro lado, y siguiendo con nuestra cronología de antecedentes de análisis de contenido de los documentos filmicos, tenemos que hacer alusión a las más recientes empresas comerciales especializadas en *stock shots* de los años noventa del pasado siglo, que, de un modo similar al de la *General Film Library* de Nueva York de los años veinte, desmenuzaban todas las bandas de película según una gran cantidad de palabras clave, de manera que, apretando algunas teclas, se descubría la escena que pedía el cliente. De este modo, como afirma Borde, “*si el cliente deseaba un plano de una boa en la Quinta Avenida obtendría la respuesta en unos segundos; lo que le costase a la máquina reunir esos dos datos contradictorios: una serpiente y una calle de Nueva York*”.¹⁷

Pero este método, llevado a cabo en empresas privadas, no era, ni mucho menos, la tónica habitual en las filmotecas, en las que los objetivos eran otros bien distintos y más *solidarios* que el de satisfacer al *cliente* con fines lucrativos. De hecho, incluso ya en los últimos años, el análisis de los documentos filmicos ha venido quedando, de forma general y salvo colecciones muy puntuales, limitado, en las filmotecas españolas (pese a la predominante heterogeneidad de modelos y criterios), a un análisis formal del documento (catalogación o descripción externa) y, en lo que respecta a su contenido, a su inclusión en un género cinematográfico, a un mero resumen argumental o sinopsis y, sólo en ocasiones, a la extracción de algunos conceptos claves de indización.¹⁸

Por otro lado, en cuanto al plano puramente teórico o científico, existen algunos antecedentes, por parte de investigadores pertenecientes a disciplinas como la Documentación Audiovisual o el Análisis Filmico, de propuestas metodológicas de

¹⁶ Todorov, Tzvetan. “Las Categorías del Relato Literario”. En Barthes, Roland et al. *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974. Pág. 157.

¹⁷ Borde. Op. Cit. Pág. 188.

¹⁸ Autor, 2016a.

análisis fílmico (documental o no, respectivamente), en base a las cuales el analista atendería minuciosamente al contenido de los filmes. Algunas de estas sugerencias incluyen incluso plantillas o fichas automatizables con las que se describiría el contenido fílmico secuencia por secuencia, atendándose a los elementos informativos sustanciales relativos al contenido audiovisual (respecto a la imagen, por un lado, y respecto al sonido, por otro). A continuación, analizamos algunas de estas propuestas, las cuales presentan, a su vez, notables diferencias.

Una vez que la metodología del análisis fílmico general se convirtiera, a principios de los años noventa del pasado siglo, en el terreno de investigación favorito de muchos teóricos cinematográficos, Jacques Aumont y Michel Marie, tras los trabajos pioneros de Raymond Bellour¹⁹, proponen un análisis de películas cinematográficas basado en tres grandes tipos de instrumentos:

- Instrumentos *descriptivos*: por lo general, los elementos esenciales que suelen describir en un análisis del filme son los de la narración, los de la puesta en escena o ciertas características de la imagen, siendo poco habitual encontrar descripciones sistemáticas de la banda sonora de un filme. Los autores apuntan que *“teniendo en cuenta el predominio del filme narrativo, muchos de ellos se dedican a describir las grandes (o las menos grandes) unidades narrativas, pero a menudo es interesante poder describir ciertas características de la imagen o de la banda sonora”*.²⁰

- Instrumentos *citacionales*: desempeñando más o menos la misma función que los anteriores, representarían, para Aumont y Marie, *“un estado intermedio entre el filme proyectado y su puesta de largo analítica, pero siempre de una manera más próxima a la letra del filme”*.²¹

- Instrumentos *documentales*: a diferencia de los anteriores, no describirían ni citarían al filme en sí mismo, sino que aportarían a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él.

En cuanto al primer tipo de instrumentos, podría optarse por llevar a cabo, por un lado, un *découpage analítico*, bien plano a plano o bien secuencia por secuencia (como unidades narrativas y espaciotemporales), o, por otro lado, una *segmentación*, análisis este último que se estructuraría únicamente en secuencias narrativas.

En caso de optarse por el *découpage* plano a plano (si bien apuntan los autores ciertas dificultades para llevarlo a cabo en caso de extrema brevedad de los mismos, movimientos bruscos de cámara, que la pantalla se quede en negro momentáneamente o a causa de *trucajes* como las sobreimpresiones), estos autores proponen, aunque advirtiendo que no puede existir un *découpage* ni un modelo obligatorio, un esquema en el que se concibe un punto de referencia mínimo que incluiría el número del plano, una indicación sumaria del contenido de la imagen y la transcripción de los diálogos, aspectos a los que, en función de las necesidades particulares, se podrían añadir algunos otros parámetros. En concreto, los

¹⁹ Bellour, Raymond. *Analyse du Film*. París: Ed. Albatros, Collection Ca Cinema, 1979.

²⁰ Aumont y Marie. Op. Cit. Pág. 55.

²¹ Ídem.

parámetros más frecuentemente utilizados en los *découpages analíticos* serían, de acuerdo con los autores (quienes no pretenden ser exhaustivos), los siguientes:

- 1.- Duración de los planos y número de fotogramas.
- 2.- Escala de los planos, incidencia angular (horizontal y vertical), profundidad de campo, presentación de los personajes y de los objetos en profundidad, y tipo de objetivo utilizado.
- 3.- Montaje: tipos de *raccords* utilizados, puntuaciones (fundidos, cortinillas), etc.
- 4.- Movimientos: desplazamientos de los actores en el campo, entradas y salidas de campo y movimientos de cámara.
- 5.- Banda sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros, escalas sonoras y naturaleza de la toma de sonido.
- 6.- Relaciones sonido-imagen: posición de la fuente sonora en relación a la imagen (*in/off*) y sincronismo o asincronismo entre la imagen y el sonido.²²

Pese al método propuesto, Aumont y Marie insisten en las ideas de que el análisis del filme es *interminable* y de que no existe un método universal para analizar filmes. De hecho, consideran que el análisis es, en cierto sentido, lo opuesto a cualquier discurso impresionista sobre el cine; con lo cual, si este quiere ser un discurso riguroso y distinto a cualquier divagación interpretativa, entonces debe poseer principios. Pero el error, según ellos, surgiría al creer que estos principios deben necesariamente manifestarse en forma más o menos comparable a los métodos experimentales de las ciencias naturales. Y es que advierten que la semiología y el análisis de filmes jamás serán ciencias experimentales, puesto que no tratan sobre lo repetible sino sobre lo infinitamente singular.²³

Además de este modelo, se han llevado a cabo otros intentos de sistematización, también desde disciplinas no estrictamente *documentales* como el Análisis Fílmico (sobre todo), la Semiótica de la Imagen o la Filmología o Teoría del Cine, de la mano de diversos autores como Dick (1981), Thompson (1987), Chion (1989), Bywater y Sobchack (1989), Casetti & Di Chio (1991), Carmona (1991), Faultisch & Korte (1995), González Requena (1995), Bordwell (1995), Zunzunegui (1996), Baiz Quevedo (1997), Del Villar (1997), Schmidt (1997) o Bellour (2000), entre otros.

Pero desde el punto de vista documental (el que más tiene en cuenta las necesidades de un archivo fílmico y de sus usuarios), escasean enormemente las propuestas metodológicas de análisis de filmes, habiéndose publicado hasta el momento en nuestro país únicamente dos, ambas para películas en general (sin hacer distinción entre géneros cinematográficos): una de Pinto Molina, García Marco y Agustín Lacruz²⁴, y otra de Autor²⁵. Si bien los primeros, más que desarrollar y explicar una propuesta metodológica a nivel teórico se limitan exclusivamente a ejemplificar con una película cómo hacer un análisis de

²² *Ibidem*. Pág. 58.

²³ *Ídem*.

²⁴ Pinto Molina, M.; García Marco, F.J. y Agustín Lacruz, M.C. *Indización y Resumen de Documentos Digitales y Multimedia. Técnicas y Procedimientos*. Gijón: Ediciones Trea, 2002. Pp. 296-309.

²⁵ Autor, 2003.

contenido fílmico, tanto a nivel global como secuencial, la segunda, que también propone un análisis a los mismos dos niveles y también ejemplifica analizando un filme, se detiene más en la explicación teórica de algunos conceptos importantes para el análisis y en dar una serie de instrucciones previas al analista.

En concreto, Autor propone un método documental de análisis de contenido cronológico-secuencial fílmico materializado en una plantilla automatizable estructurada en una serie de campos relativos tanto a los principales componentes narrativos visuales del filme (técnicos y semánticos) como a los componentes narrativos sonoros del mismo, con el fin de que el documentalista pueda disponer de un sistema homogéneo de análisis de contenido para aplicar a los documentos fílmicos. En dicha plantilla, se establece una primera división entre *banda de imagen* y *banda de sonido*, bloques que, a su vez, y tras la indicación del número de secuencia y código de tiempo en que comienza la misma, divide en distintos espacios destinados, cada uno de ellos, a los diversos componentes visuales y sonoros a tener en cuenta en el análisis, con anotaciones, además, para cada espacio dentro de la banda de imagen (únicamente), tanto desde la óptica técnica como semántica. Así, incluye en el análisis de la imagen las siguientes categorías: *tiempo*, *espacio/entorno*, *luz*, *personajes/caracterización fílmica* y *acciones*. Y el análisis del sonido lo estructura en dos categorías: *diálogos*, por un lado, y *música/sonido ambiente*, por otro.²⁶

Por otro lado, en cuanto a la propuesta de Pinto Molina, García Marco y Agustín Lacruz, se observa, en lo que a contenido se refiere, cómo los autores dividen la ficha automatizable en tres partes diferenciadas: el resumen (global de la película), los campos de descriptores de la película (cinco en total: *topográficos*, *cronológicos*, *onomásticos*, *temáticos referenciales*, *temáticos no referenciales* y *de forma*) y el desarrollo secuencial, en el que se enumera cada secuencia del filme, se indica el código de tiempo de inicio de la misma y se describe su contenido, estructurándolo en escenas (aunque no se indica explícitamente que se trate de estas unidades) y enumerando las mismas dentro de la secuencia. Además, se apunta la forma técnica de paso de una secuencia a la siguiente.²⁷

Más allá de esquemas teóricos de plantillas de análisis, no podemos olvidar, a la hora de sistematizar un método de estas características en un centro de documentación cinematográfica o filmoteca, el componente tecnológico, uno de los componentes conceptuales básicos de la Documentación y determinantes en su desarrollo posterior, como afirma López Yepes²⁸, y un factor que se hallaba ya presente incluso en los trabajos de Paul Otlet, considerado el padre de la Documentación.

En esta línea, los más relevantes estudios relativos al análisis de contenido fílmico, en este caso procedentes de fuera de nuestras fronteras españolas, vienen protagonizados por los Departamentos de Informática IV, Aritmética y Multimedia

²⁶ *Ibidem*. Pág. 229.

²⁷ Pinto Molina, García Marco y Agustín Lacruz. *Op. Cit.* Pp. 302-309.

²⁸ López Yepes, Alfonso. *Documentación Multimedia: el Tratamiento Automatizado de la Información Periodística, Audiovisual y Publicitaria*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1993. Pp. 149-150.

de la Universidad de Mannheim (Alemania), a través de su proyecto *Automatic Movie Content Analysis (The Moca Project)*, creado en 1994 y coordinado por el profesor W. Effelsberg, así como por el Departamento de Ingeniería Eléctrica de Comunicación (*Department of ECE*) del *Indian Institute of Science*, en Bangalore (India), departamento que, conjuntamente con el Instituto de Ingenieros Eléctricos y Electrónicos (*IEEE*) de Estados Unidos, desarrollan, a su vez, el proyecto *Technologies for Movie Content Analysis, Summarization and Skimming (Tecnologías de análisis de contenido filmico, resumen y procesamiento rápido)*, que surge a comienzos del presente siglo bajo la coordinación del profesor C.-C. Jay Kuo. En este último proyecto, se viene intentando desarrollar un sistema de procesamiento filmico en base al análisis del *tempo* audiovisual y de reglas cinemáticas específicas. Este permitiría ofrecer a los usuarios resúmenes del contenido de un video en forma de *key frames* (imágenes fijas) o bien de breves *clips* de video (integrados por una selección de fragmentos del video original), lo que ayudaría a estos en la búsqueda o exploración del contenido audiovisual.²⁹

Y en el proyecto alemán, pionero pero con una idea muy similar al otro, e impulsado por la imposibilidad de acceso a contenidos semánticos concretos del vídeo y del filme (a diferencia de los datos textuales y numéricos), se distinguen tres categorías a tener en cuenta en el diseño de un sistema informático con tal finalidad:

- Características o atributos de las imágenes individuales o *frames*, como brillo, color, texto, etc.
- Características de las secuencias de *frames*, tales como movimientos, cortes de imagen, etc.
- Características de la banda de sonido o pista de audio, como cortes de audio, etc.

Asimismo, el equipo de investigación establece una cuarta categoría, de combinación de características de las tres primeras, para extraer, por ejemplo, determinadas escenas.³⁰

Dentro de esta temática general del análisis de contenido automático audiovisual, este proyecto alemán cuenta con distintas (sub)líneas de investigación centradas en aspectos como: la extracción y el reconocimiento de objetos, la detección de rostros faciales, el reconocimiento de texto, el análisis de audio, el reconocimiento de géneros audiovisuales o la elaboración automática de resúmenes audiovisuales, entre otros.³¹ Sin embargo, los aspectos técnicos de la imagen y el sonido parecen dejar en un segundo plano en este proyecto los aspectos semánticos del contenido filmico, prioritarios para los usuarios de las filmotecas.

²⁹ Li, Ying; Lee, Shih-Hung; Yeh, Chia-Hung; Jay Kuo, C.-C. "Techniques for Movie Content Analysis and Skimming", *EEE Signal Processing Magazine*, vol. 23, n° 2, 2006, pp. 79-80.

³⁰ Universidad De Mannheim. "The MOCA Project". En URL: <http://pi4.informatik.uni-mannheim.de/pi4.data/content/projects/moca/> [Consulta: 10/06/2017].

³¹ Ídem.

4. La atención al contenido en los estándares internacionales de catalogación y de metadatos para filmotecas.

A todas estas investigaciones, propuestas metodológicas, iniciativas empresariales o estrategias aplicadas por algunos archivos que hemos venido apuntando, habría que sumar también las recomendaciones, normas o estándares dictados por las federaciones u organismos profesionales internacionales más importantes en relación con el ámbito de los archivos filmicos. Nos referimos, fundamentalmente, a las distintas versiones revisadas de las reglas de catalogación publicadas por la *Federación Internacional de Archivos Filmicos* (FIAF) – en 1979, 1980, 1991 y 2016, respectivamente –, así como a los dos estándares de metadatos para archivos filmicos publicados por el *Comité Europeo de Normalización* (CEN): el *EN 15744*, en 2009, y el *EN 15907*, en 2011. A continuación, haremos un recorrido por todas estas directrices, centrándonos exclusivamente en la atención prestada en ellas a la tarea de análisis documental del contenido audiovisual de las películas, dejando a un lado los aspectos analíticos meramente técnicos o formales.

En un documento publicado en 1979 bajo el título *Film Cataloguing*³² (*Catalogación de Películas*), que se pretendía que fuese de ayuda a las filmotecas en la tarea analítica, la FIAF recomendaba, solo para el caso concreto de las películas de no ficción, que se realizara, como mínimo y en lo que respecta al análisis documental de contenido de este tipo de películas, “*un breve resumen de cada filme, incluyendo el tiempo y los lugares de acción y una descripción de una línea del contenido* (de cada uno de estos momentos)”, así como la “*división de los contenidos en diversas categorías usando descriptores que pueden ser seleccionados de un tesoro formal*”.³³ No obstante, la federación dejaba en manos de cada archivo la decisión de aplicar o no estas recomendaciones sobre el análisis del contenido filmico, según la diversidad de sus fondos y según sus necesidades, objetivos y recursos.³⁴

Un año después de esta publicación, en 1980, la FIAF publica *A handbook for film archives*³⁵ (*Manual para Archivos Fílmicos*), elaborado en base a las experiencias de sus archivos miembros. En ella, se vuelve a apuntar idéntica recomendación sobre el análisis de contenido filmico a la del manual del año anterior. Además, se recomienda consignar, solo en el caso de los noticiarios y magazines, “*un descriptor por secuencia*”.³⁶ Por otro lado, se recomendaba realizar una *descripción del contenido* de los filmes objetiva (aunque se permitían elementos subjetivos, siempre que se indicasen que eran tales) y basada “*cuando sea posible*” en un visionado del filme (“*para asegurar la precisión de la descripción*”). En esta descripción podían usarse dos métodos: el *descriptivo*, empleado a menudo en filmes de no ficción, y el *narrativo*, aplicado normalmente

³² FIAF. *Film Cataloguing*. New York: Burt Franklin & Co., 1979.

³³ *Ibidem*. Pág. 51. (Traducción propia).

³⁴ *Ídem*.

³⁵ Bowser, Eileen y Kuiper, John. *A Handbook for Film Archives*. Bruselas: FIAF, 1980.

³⁶ *Ibidem*. Pág. 49. (Traducción propia).

a los de ficción. Sobre este último, se añade que “*el argumento es descrito y los personajes identificados como aparecen*” y que “*puede proporcionarse el contenido de cada rollo o un sumario breve global del filme.*”³⁷

Además, se recomienda consignar el *género cinematográfico* y la *clasificación temática del contenido del filme*, de acuerdo con el *Sistema de Clasificación Decimal* por su facilidad a la hora del intercambio internacional de información, pese a que el formato está limitado a cinco dígitos y aunque se indique, acto seguido, que algunos archivos han ideado sus propios sistemas jerárquicos para la clasificación temática.³⁸ También se hace alusión a la gran importancia de establecer un control del vocabulario en el caso de que las filmotecas deseen indexar los temas del contenido de los filmes, debido, según la FIAF, a los problemas que generaría la intervención del juicio subjetivo, y, por tanto, la pérdida de precisión, a la hora de analizar los temas claves de los contenidos.³⁹

No obstante, estas recomendaciones ni mucho menos se verían materializadas de manera inmediata y unánime en las filmotecas. Incluso hoy en día existen filmotecas en España que no hacen semejante descripción del contenido y clasificación temática de sus películas.⁴⁰

Además, la propia FIAF omitiría estas últimas cuestiones relativas al contenido fílmico en sus *Reglas de Catalogación de la FIAF para Archivos Fílmicos*⁴¹ publicadas en 1991, en las que la tarea documental de análisis de contenido queda (una vez más) en un segundo plano, al no haber ningún elemento relacionado con el contenido fílmico entre los campos de las seis primeras áreas *obligatorias* en las que se estructuraría la descripción recomendada. Tan sólo aparecerían elementos vinculados con el contenido dentro de la séptima, última y *opcional* “*Área de Notas*”, en concreto en los tres apartados o campos siguientes: *naturaleza*, *ámbito o forma artística de la obra*⁴², *contenidos*⁴³ y *resumen*.⁴⁴ No obstante, estos datos del área de notas:

“(...) *estarán supeditados a los recursos - personal, facilidades de visionado, documentación, etc.- disponibles en cada archivo u organización. El Área de Notas no debería incluir información compleja, extensa y ampliamente detallada. Preferiblemente, este tipo de datos deberían ser mantenidos en archivos separados - manuales o automáticos - que puedan ser conectados a la descripción filmográfica de los títulos individuales.*”⁴⁵

En cuanto al primero de los tres campos de contenido del área de notas citados, se indica que en él se consignarían: “*notas sobre la naturaleza, forma, género u*

³⁷ Ídem. (Traducción propia).

³⁸ Bowser y Kuiper. Op. Cit. Pág. 49.

³⁹ Ibidem. Pág. 55.

⁴⁰ Autor, 2016a.

⁴¹ FIAF. *Reglas de Catalogación de la FIAF para Archivos Fílmicos*. México D.F: Archivo General de Puerto Rico, Filmoteca de la UNAM, 1998.

⁴² Ibidem. Pág. 107. (Traducción propia).

⁴³ Ibidem. Pág. 125. (Traducción propia).

⁴⁴ Ibidem. Pág. 126. (Traducción propia).

⁴⁵ Ibidem. Pág. 106. (Traducción propia).

otra categoría intelectual a la que pertenezca un ítem, a menos que se entienda por el resto de la descripción o se incluya tal información como parte del resumen”, como, por ejemplo, “piloto de series de televisión, documental, vídeo amateur, comedia, western, animación”.⁴⁶ Por tanto, ni tan siquiera consignar un dato tan relevante para los usuarios de documentación filmica como es el género cinematográfico sería *obligatorio* para las filmotecas.

Por otro lado, a la hora de explicar el significado del campo *contenidos*, se aclara lo siguiente:

*“Una nota de contenido lista las partes individuales, segmentos, etc. de un documento audiovisual. Pueden facilitarse notas de contenidos para noticiarios o fragmentos de noticiarios, programas tipo magacín, trabajos de compilación y cualquier otro trabajo que conste de varias partes. Incluye datos como título, metraje, copyright y cualquier otra información apropiada. Una nota de contenidos puede aparecer en conjunción con un resumen o puede sustituirlo”.*⁴⁷

Por último, con respecto al campo *resumen*, sobre el que se reconoce ser “diseñado para asistir al usuario en la preselección de documentos audiovisuales para el visionado, ayudándole así a eliminar materiales no deseados y a concentrar los ítems más útiles para sus propósitos”⁴⁸, la FIAF recomienda proporcionar uno breve, preciso, objetivo, con una escritura homogénea y fácil de leer, basado en un visionado del filme y que evite tecnicismos, abreviaturas, jergas, coloquialismos e indicaciones solo significativas para el especialista. No obstante, “si resúmenes aceptables están ya disponibles en fuentes secundarias, los catalogadores pueden usar estos en vez de emplear tiempo en preparar sus propios resúmenes. En tales casos, los recursos secundarios deberían ser citados al final del resumen”.⁴⁹

Además, en cuanto a su estructura, se recomienda que el resumen conste de dos partes: en primer lugar, una introducción que resuma el argumento, tema o naturaleza de la película, incluyendo preferiblemente el género, el periodo o los periodos de tiempo y la localización de los eventos representados; y, en segundo lugar, una expansión de la introducción, que podrá ser más breve o más extensa en función de lo que determine el personal y el espacio disponible para el texto, así como la complejidad del contenido del filme analizado.⁵⁰ También se apunta que, cuando se sepa, debe indicarse la presencia y naturaleza del material audiovisual de archivo o fragmentos de otras películas que sean usados en el filme analizado, así como indicarse también si se trata de una compilación de varios títulos separados o trabajos previamente editados.⁵¹

Por último, con respecto a los puntos de acceso a los filmes, formalmente estructurados para sus contenidos, pueden ser provistos mediante el uso de

⁴⁶ *Ibidem*. Pág. 107. (Traducción propia).

⁴⁷ *Ibidem*. Pág. 106. (Traducción propia).

⁴⁸ *Ibidem*. Pág. 126. (Traducción propia).

⁴⁹ *Ídem*.

⁵⁰ *Ídem*.

⁵¹ *Ídem*.

números de clasificación (por ejemplo, y aunque no necesariamente, los del *Sistema de Clasificación Decimal*) o mediante el uso de términos normalizados de materias y/o tesauros. A esto se añade que “*ciertos sistemas informáticos serán capaces de generar puntos de acceso a través de palabras claves incluidas en el resumen*”.⁵²

Sorprendentemente, este compendio de reglas de catalogación de 1991 va a estar vigente hasta 2016, pese a los cambios sociales propios de más de dos décadas, las nuevas necesidades informativas, el desarrollo tecnológico y el establecimiento de una nueva *era digital* en el ámbito de la información y la documentación. En ese último año, se publican las vigentes reglas de catalogación: *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*⁵³ (*Manual de Catalogación de la FIAF para Documentación Audiovisuales*). En ellas, se reconoce al fin que “*el campo de los archivos audiovisuales ha cambiado radicalmente en los últimos años, con tecnologías avanzadas revolucionando las prácticas de catalogación, preservación y acceso*”.⁵⁴ Sin embargo, en lo que a análisis de contenido filmico respecta, y aunque los campos de contenido han dejado ya de estar en el área de notas de los registros para hallarse en un apartado específico en estas normas, esta tarea sigue sin acaparar una excesiva atención por parte de la FIAF, al no producirse, con respecto a las directrices de 1991, novedades importantes y adaptadas a esos nuevos tiempos reconocidos.

Y es que la federación solo incluye en las nuevas reglas dos campos relacionados con el contenido de los filmes: *descripción del contenido* y *términos de tema/género/forma*. Con respecto al primero, recomienda lo siguiente:

“*Escribir un resumen conciso, objetivo y no crítico del contenido del trabajo audiovisual y/o variante. Las descripciones del contenido pueden ser sinopsis, breve referencia de televisión – como descripciones de una frase, listas de planos, etc. Puede haber más de un tipo de descripción en el registro (...) Si ya existen resúmenes aceptables disponibles en fuentes secundarias, los catalogadores pueden usar estas en lugar de emplear tiempo en preparar sus propios resúmenes. Una descripción del contenido puede ser también una lista de planos o una lista de los contenidos de una obra global o variante*”.⁵⁵

Además, se añade que “*la descripción del contenido puede estar basada en un visionado de la obra – pero no necesariamente, como en las normas de 1980 y como los documentalistas audiovisuales recomiendan –, documentación acompañante o fuentes secundarias, pero el recurso debe indicarse con claridad*”. Se recomienda además, solo para *obras no editadas* – pero no para la no ficción también, como se incluía en las pautas de 1979 y en el borrador⁵⁶ de 2013 previo a

⁵² Ibidem. Pág. 127. (Traducción propia).

⁵³ FIAF. *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. FIAF, 2016. En URL: <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/CDC-resources/20160920%20Fiaf%20Manual-WEB.pdf> [Consulta: 15/06/2017]

⁵⁴ Ibidem. Pág. 1. (Traducción propia).

⁵⁵ Ibidem. Pág. 126. (Traducción propia).

⁵⁶ FIAF. *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. FIAF, febrero de 2013. Pág. 33. En URL: <http://www.filmstandards.org/fiaf/wiki/doku.php> [Consulta: 14/06/2017]

las actuales reglas de catalogación –, que “*donde el tiempo y los recursos lo permitan, cada escena debería ser resumida*”. Sin embargo, se recoge al menos que “*si hay planos de relevancia o interés especial – de, por ejemplo, personalidades o lugares importantes – estos deberían ser registrados. Si no, será suficiente con una descripción general de escenas y secuencias*”.⁵⁷

Por otro lado, en cuanto al campo *términos de tema/género/forma* se recomienda “*facilitar acceso a la obra a través de temas (o identificadores de temas) que describan el contenido de la obra (esto es, sobre lo que trate la obra)*”, pero los lugares, tiempos y nombres de personas o entidades, los cuales documentalistas como Caldera Serrano y Sánchez Jiménez⁵⁸ recomiendan consignar, no se tienen en cuenta. También se pide “*usar un estándar válido como Library of Congress Subject Headings (LCSH). Alternativamente, o adicionalmente, usar estándares como Universal Decimal Classification (UDC), Dewey Decimal Classification (DDC) – el único recomendado en las reglas previas de 1991 –, o equivalente (...) Además, el acceso a la obra puede facilitarse a través de género(s) y/o forma(s) (o identificadores) de los que la obra es un ejemplo*”.⁵⁹

Por último, comentaremos la atención que se presta al análisis de contenido en las bien acogidas normativas europeas sobre metadatos dictadas por el *Comité Europeo de Normalización* (CEN), gestadas ya en plena era tecnológica y digital y a las que se hacen continuas alusiones en las últimas reglas de catalogación de la FIAF. Nos referimos a la norma *EN 15744:2009*⁶⁰ y a la norma *EN 15907:2010*.⁶¹

En el primero de estos estándares, solo uno de los 15 elementos básicos o *elementos de datos* considerados necesarios para la representación de la información sobre filmes guarda relación con el contenido de los filmes: el campo *género*, para el que se recomienda el uso de descriptores tomados de un vocabulario controlado.⁶² Sorprendentemente, este estándar no contempla ni tan siquiera el resumen o la indexación de las materias o temas.

En el segundo y vigente estándar, se contemplan cuatro apartados relacionadas con el análisis del contenido filmico: dentro del área *elementos*, los campos *descripción del contenido* y *campos de temas*; y, dentro del área *elementos comunes*, los campos *región* y *lapso de tiempo*.

En el primero de ellos se consignaría “*la descripción textual del contenido de una obra*”, haciendo constar, además del *texto* descriptivo, el *tipo de descripción* (en una palabra clave), el *idioma* (lenguaje en el que se realiza la descripción) y el

⁵⁷ FIAF. *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. FIAF, 2016, pág. 127. (Traducción propia).

⁵⁸ Caldera-Serrano, Jorge y Sánchez-Jiménez, Rodrigo. “Recuperación de Secuencias de Información Audiovisual con Rdf y Smil”, *El Profesional de la Información*, vol. 18, nº 3, 2009, pp. 291-299. DOI: <https://doi.org/10.3145/epi.2009.may.06>

⁵⁹ FIAF. *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. FIAF, 2016, pág. 44. (Traducción propia).

⁶⁰ Comité Europeo de Normalización (CEN). *EN 15744. Film Identification – Minimum metadata set for cinematographic Works*. CEN, 2009.

⁶¹ Comité Europeo de Normalización (CEN). *EN 15907. Film identification –Enhancing interoperability of metadata – Element sets and structures*. CEN, 2010.

⁶² Flores Riesco, Cristina. *Metadatos para Documentos Audiovisuales. La Normalización en Europa*. (Trabajo Fin de Máster dirigido por Caro Castro, Carmen). Universidad de Salamanca: Salamanca, 2011, pág. 31.

recurso de la descripción (el nombre del autor de la misma o un identificador uniforme de recursos – URI – que identifica la fuente directamente a través de un sistema de referencia, como un catálogo en línea).⁶³

En el segundo campo, se registrarían los “*temas que describen la obra cinematográfica, pudiendo ser descriptores temáticos, de género o de forma, pero sin confundirlos con aquellos que hacen referencia a un recurso externo, que son representados en la relación con un tema*”. A esto se añade que “*se pueden utilizar tanto términos de un vocabulario controlado como de uno no controlado, pero siempre haciendo una diferenciación [entre ellos]*”.⁶⁴

Por último, dentro del campo *región*, se consignaría el código o valor de un esquema de codificación para los territorios geográficos relacionados con la obra y el nombre de la región (que no sea un país), y, dentro del apartado *lapso de tiempo*, “*las representaciones de los periodos de tiempo absolutos con grados variables de precisión*”.⁶⁵

En definitiva, parece dejarse entrever, en esta última directriz de metadatos elaborada por el CEN, una mayor preocupación que en el estándar anterior y que en las reglas de catalogación de la FIAF por el análisis y la ordenación de algunos de los elementos más relevantes del contenido de un filme (temas, lugares, tiempos), sobre todo en lo relativo a la indización. No obstante, el análisis recomendado presenta aún enormes deficiencias, obviándose elementos importantes de un contenido audiovisual como son, por ejemplo, los personajes o las entidades representadas, que también deberían ser descritas e indizadas. Además, se echa en falta en la norma la ausencia de un minutado documental o análisis de unidades inferiores a la película en su globalidad, aunque solo sea en un corpus concreto de documentos, que posibilite la recuperación puntual de información audiovisual, así como unas mínimas pautas sobre cómo elaborar la descripción textual del contenido fílmico, cómo consignar los términos controlados, o, yendo más allá, cómo registrar el sonido, elemento sustancial de un documento audiovisual.

Debido a las deficiencias normativas, algunas filmotecas han decidido llevar a cabo iniciativas propias o colectivas para mejorar las posibilidades de acceso a la información audiovisual por parte de sus usuarios, como el proyecto europeo *I-Media-Cities*⁶⁶, iniciado en 2016 y centrado en la recuperación de información fílmica a través de descriptores geográficos de determinadas ciudades en las que se ubican archivos participantes en el proyecto.

5. Conclusiones

⁶³ Ibidem. Pág. 44.

⁶⁴ Ibidem. Pág. 36.

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ IMediaCities.eu, *I-Media-Cities* (Proyecto de Investigación), 2016-2019.

Históricamente, el análisis documental de contenido filmico nunca ha constituido una verdadera preocupación para los investigadores, las filmotecas, la FIAF, el CEN u otros organismos competentes, lo cual puede ayudarnos, en parte, a entender su deficiente situación actual y las dificultades de localización y acceso a la información filmica por parte de los usuarios. Un desinterés u olvido que choca frontalmente en la actualidad con un contexto en el que se cuenta con tecnología que facilitaría este tipo de análisis y la recuperación selectiva de información audiovisual, tecnología que sí se aprovecha en los principales centros de documentación televisivos españoles para el beneficio de sus usuarios.

Consideramos que si los documentalistas audiovisuales, las filmotecas y las instituciones que son referencia para ellas en materia de análisis documental no priorizan y profundizan más en esta tarea, procurando una verdadera adaptación de estos archivos a la actual era digital y tecnológica, los usuarios, investigadores y ciudadanos en general pueden perder su interés por este importante patrimonio y recurso de información, pudiendo, a su vez, las filmotecas perder también su utilidad y visibilidad para la sociedad y los gobiernos. De hecho, las últimas drásticas reducciones presupuestarias⁶⁷ en nuestro país a estas instituciones pueden ser ya un primer síntoma, al que debemos poner remedio antes de que sea demasiado tarde.

6. Agradecimientos

Esta investigación ha sido financiada por el VI Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla (VI PPIT-US).

7. Referencias bibliográficas

- Agirreazaldegi-Berriozabal, Teresa. “Claves y retos de la documentación digital en televisión”, *El Profesional de la Información*, v. 16, n. 5, 2007, pp. 433-442. <https://doi.org/10.3145/epi.2007.sep.05>
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del Film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Borde, Raymond. *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- Barthes, Roland et al. *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Bellour, Raymond. *Analyse du Film*. París: Ed. Albatros, Collection Ca Cinema, 1979.
- Bowser, Eileen y Kuiper, John. *A Handbook for Film Archives*. Bruselas: FIAF, 1980.

⁶⁷ De Fontecha, Ramón. “Un Laboratorio para Salvar el Legado del Cine” [artículo periodístico], *El Confidencial.com*, 12 de agosto de 2014. En URL: http://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol_174967/ [Consultado: 25/06/2017]

- Brisset, Demetrio E. *Los Mensajes Audiovisuales. Contribuciones a su Análisis e Interpretación*. Málaga: Universidad de Málaga, 1996.
- Caldera-Serrano, Jorge y Sánchez-Jiménez, Rodrigo. “Recuperación de Secuencias de Información Audiovisual con Rdf y Smil”, *El Profesional de la Información*, vol. 18, nº 3, 2009, pp. 291-299. DOI: <https://doi.org/10.3145/epi.2009.may.06>
- Comité Europeo de Normalización (CEN). *EN 15907. Film identification – Enhancing interoperability of metadata – Element sets and structures*. CEN, 2010. En URL: http://filmstandards.org/fsc/index.php/EN_15907 [Consulta: 20/06/2017]
- De Fontecha, Ramón. “Un Laboratorio para Salvar el Legado del Cine” [artículo periodístico], *El Confidencial.com*, 12 de agosto de 2014. En URL: http://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol_174967/ [Consulta: 25/06/2017]
- Del Valle Gastaminza, Félix. “Indización y Representación de Documentos Visuales y Audiovisuales”. En López Yepes, J. (coord.). *Manual de Ciencias de la Documentación*. Madrid: Pirámide, 2002.
- Domínguez-Delgado, Rubén y López-Hernández, María-Ángeles. “Análisis documental de contenido en seis filmotecas españolas”, *El Profesional de la Información*, v. 25, n. 5, 2016a, pp. 787-794. eISSN: 1699-2407. DOI: <https://doi.org/10.3145/epi.2016.sep.09>
- Domínguez-Delgado, R. & López-Hernández, M.A. “The Retrieval of Moving Images at Spanish Film Archives: The Oversight of Content Analysis”, *Proceedings of the Association for Information Science and Technology*, volumen 53, issue 1, 2016b, pp. 1-4. Online ISSN 2373-9231. DOI: <https://doi.org/10.1002/pra2.2016.14505301140>
- Domínguez-Delgado, Rubén y López-Hernández, María-Ángeles. “La Documentación Fílmica: marco contextual histórico”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, Volumen 36, 2016c, pp. 13-49. ISSN 0210-4210. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/DCIN.54408>
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF). *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. FIAF, febrero de 2013. En URL: <http://www.filmstandards.org/fiaf/wiki/doku.php> [Consulta: 14/06/2017]
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos. *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. FIAF, 2016. En URL: <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/CDC-resources/20160920%20Fiaf%20Manual-WEB.pdf> [Consulta: 15/06/2017]
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos. *Film Cataloguing*. New York: Burt Franklin & Co., 1979.
- Federación Internacional de Archivos Fílmicos. *Reglas de Catalogación de la FIAF para Archivos Fílmicos*. México D.F: Archivo General de Puerto Rico, Filmoteca de la UNAM, 1998.
- Imediaticities.eu. *I-Media-Cities* (Proyecto de Investigación), 2016-2019. En URL: <https://imediaticities.eu/> [Consulta: 24/06/2017]
- Flores Riesco, Cristina. *Metadatos para Documentos Audiovisuales. La Normalización en Europa*. (Trabajo Fin de Máster dirigido por Caro Castro,

- Carmen). Universidad de Salamanca: Salamanca, 2011. En URL: http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/116274/1/CristinaFloresRiesco_TF M.pdf [Consulta: 19/06/2017]
- Li, Ying; Lee, Shih-Hung; Yeh, Chia-Hung; Jay Kuo, C.-C. “Techniques for Movie Content Analysis and Skimming”, *IEEE Signal Processing Magazine*, vol. 23, nº 2, 2006, pp. 79-80. ISSN 1053-5888. DOI: <https://doi.org/10.1109/MSP.2006.1621451>
- López Hernández, Ángeles. “Análisis de los Documentos Cinematográficos”. En López Hernández, Ángeles. *Introducción a la Documentación Audiovisual*. Carmona: S&C ediciones, 2003. Pp. 201-237.
- López Yepes, Alfonso. *Documentación Multimedia: el Tratamiento Automatizado de la Información Periodística, Audiovisual y Publicitaria*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1993.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. “Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento”. En *Actas de la Conferencia General. 21ª Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen I. Resoluciones*. París: UNESCO, 1980, pp. 167-172.
- Pinto Molina, M.; García Marco, F.J. y Agustín Lacruz, M.C. *Indización y Resumen de Documentos Digitales y Multimedia. Técnicas y Procedimientos*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.
- Todorov, Tzvetan. “Las Categorías del Relato Literario”. En BARTHES, Roland et al. *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 155-192.
- Universidad de Mannheim. “*The MOCA Project*”. En URL: <http://pi4.informatik.uni-mannheim.de/pi4.data/content/projects/moca/Project-ResolutionAdaptation.html> [Consulta: 10/06/2017].