



ISBN: 978-84-695-9243-4 • DL: C 22.656-2013

III CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE:

**Modelos
de interpretación
para el cine
histórico**





PRESENTACION

La continuidad en las trayectorias científicas es un elemento al que aspiramos todos los que trabajamos en el campo de la investigación. Teniendo esto en cuenta, los integrantes del proyecto de investigación “Modelos de interpretación en el cine histórico español” (Ref. HAR2008-0442/ARTE) subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, afrontamos el final del desarrollo temporal del citado proyecto con la celebración del “III Congreso Internacional de Historia y Cine” dándole como subtítulo uno que hiciera mención directamente a la investigación que se había desarrollado durante tres años.

De esta manera, y durante los días 3, 4 y 5 de noviembre de 2011, se reunieron en Santiago de Compostela un número considerable de estudiosos del cine histórico a fin de debatir y conocer diferentes perspectivas de análisis sobre un mundo multiforme.

El Congreso fue impulsado por el Seminario de Historia del Cine integrado en el Departamento de Historia del Arte de la universidad compostelana, si bien el apoyo fue total por parte de los otros miembros del proyecto de investigación pertenecientes a las universidades de Barcelona y Carlos III de Madrid, prosiguiendo la línea iniciada por la Dra. Gloria Camarero con la realización de los dos congresos iniciales sobre esta temática que tuvieron lugar en la universidad madrileña.

Presentamos en este CD las diferentes intervenciones que tuvieron lugar a lo largo de aquellos días. En primer lugar, las Ponencias en las que importantes especialistas en el tema abordaron reflexiones diversas sobre el cine histórico; si por una parte Robert Rosenston presentó una sugestiva disquisición sobre las posibilidades del cine histórico de cara al futuro, Matteo Sanfilippo ofreció una visión sobre algunas escuelas historiográficas ante este modelo de cine y Julio Montero defendió la posibilidad de utilizar la propia imagen animada para plasmar las investigaciones de tipo histórico. A ello se unieron dos singulares aportaciones sobre campo concretos como fueron las realizadas por José Antonio Pérez Bowie (moviéndose en el campo de las adaptaciones) y Santiago de Pablo (sobre la vinculación del cine con determinadas posturas del nacionalismo vasco). A ellas se incorpora una reflexión de Ramón Rozas sobre la intervención del Bertrand Tavernier en la clausura del Congreso (y a lo largo de su desarrollo) y que no pudo ser transcrita por problemas técnicos. Los textos originales de Rosenstone y Sanfilippo van acompañados de sus respectivas traducciones al español.

En cuanto a las Comunicaciones sorprende la diversidad de perspectivas, lo cual reafirma la idoneidad del título del evento que nos reunía. A la hora de clasificarlas hemos optado por unos marcos generales, lo cual no es óbice para reconocer la dificultad de ubicación de algunas aportaciones dada su diversidad de perspectivas; de esta manera se han estructurado cinco secciones que aborda, respectivamente, aportaciones de metodología, vinculadas al ámbito español, el europeo, americano y una miscelánea final. Todos los textos se publican en la lengua en que fueron presentados acompañados de sus respectivas resúmenes/abstracts en español e inglés.

Es fácil de comprender que un evento de este tipo no es posible sin la implicación y apoyo de muchas instituciones y personas, las primeras, tanto universitarias como de diferentes organismos, prestaron su respaldo a través de diversas fórmulas, mientras que en los casos personales es digno de resaltar la implicación que mostraron muchos doctorandos de Historia del Cine de la Universidad de Santiago que se volcaron para que este Congreso resultara inolvidable para todos los que participamos en él.

Angel Luis Hueso Montón
Gloria Camarero



COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. José María Caparrós

Universitat de Barcelona

Dra. Gloria Camarero

Universidad Carlos III de Madrid

Dr. Emmanuel Larraz

Université de Bourgogne (Dijon)

Dr. Stephen Roberts

Nottingham University

Dr. Xosé Nogueira

Universidade de Santiago de Compostela

Dr. Rafael de España

Centre d'Investigación Film&Historia

Universitat de Barcelona

DIRECCIÓN

Dr. Angel Luis Hueso Montón

Universidade de Santiago de Compostela

PONENCIAS

Santiago de Pablo

Cine y nacionalismo vasco: el caso de ETA político-militar y Euskadiko Ezquerria.

Julio Montero

La presentación de resultados de investigación histórica en formato documental.

José Antonio Pérez Bowie

Lecturas cinematográficas del siglo XIX español.

Robert A. Rosenstone

The Historical Film as a Field, a Mode of Thought (Historying) and a Pack of Tricks We Play Upon the Dead.

Robert A. Rosenstone (traducción al español)

Las películas históricas como campo, como modo de pensamiento (historiar) y un montón de malas jugadas que les hacemos a los muertos.

Ramón Rozas

El paisaje humano (A propósito de Bertrand Tavernier).

Matteo Sanfilippo

Modelli du analisi del cinema storico: Francia, Stati Uniti e Italia.

Matteo Sanfilippo (traducción al español)

Modelos de análisis del cine histórico: Francia, Estados Unidos e Italia.

COMUNICACIONES

Sección 1ª: *Metodología*

María Soliña Barreiro

Cine e historia de las mentalidades. Tiempo y conciencia en los años 20.

Carlos Callón

A falsificación da (historia da) sexualidade nas adaptacións cinematográficas.

Antonio Cascón Dorado

De *La caída del Imperio Romano* a *Gladiator*: evolución ideológica y problemas de historicidad.

Patricia Comesaña Comesaña

El cine de dibujos animados como herramienta de interpretación histórica y cultural. El caso de *El viaje de Chihiro*.

Santiago Fillol

Nacht und Nebel. Una historia de la mirada cinematográfica hacia el agujero de sentido del siglo XX. De la prefiguración del Holocausto en la puesta en escena de Jacques Tourneur, a su configuración consumada en Jean Luc Godard.

Iván García Ambrunheiras

El archivo como retorno de lo reprimido en *Natureza Morta y 48*, de Susana de Sousa Dias

Manolo González

Cliphistoria. La historia de España a través de clips.

Endika Rey Benito

Los títulos de crédito como marco: Un análisis dentro del llamado cine histórico.

Isabel Sempere Serrano

La documentación audiovisual como fuente histórica. El archivo de TVE en Galicia.

José Carlos Suárez y Pedro Nogales

La utilización del cine no profesional en la historia local contemporánea

Daniel A. Verdún Schumann

El “cine de historia posmoderno” según Rosenstone: propuesta de ampliación.

Julio Vilariño Cabezas

De romanos y relojes. Anacronismo y performatividad cinematográficos como elementos para una dialéctica histórica.

Sección 2ª: España

Igor Barrenetxea Marañón

La invención en la recreación del pasado en *Visionarios* (2001) de Manuel Gutiérrez Aragón.

Guillermo Cano Rojas

La Guerra Civil Española en Fernando Arrabal: una metodología de aproximación transversal a su primera filmografía.

Juan Pedro Escudero Díaz

Música en pantalla. Análisis histórico y audiovisual de las películas de temática flamenca del siglo XX.

Cristina Feal González

La recreación histórica en el cine gallego. Aportación de la dirección artística. Estudio de *Anos Despois*.

Laura García Pousa

La Revolución de los Claveles en *Cuéntame cómo pasó*. Un juego mimético alrededor de *Capitanes de abril*.

Miguel Angel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán

El 'cine de barrio' (1966-1975) como reflejo del período tardofranquista: ficciones y fricciones.

Jorge Latorre

El Odiseo español: crónica de la realización de un documental histórico.

Francisco Javier Lázaro Sebastián

Los reyes españoles en el documental histórico de los años cincuenta. Usos pedagógicos y propagandísticos.

Yolanda López López

La reinención de la Edad Moderna en el cine español actual. Apuntes para el estudio de *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006).

M^a Victoria Martíns Rodríguez

La propaganda del ideario de Sección Femenina de Falange a través del cine informativo franquista.

Oscar Ortego Martínez

El cine histórico y el franquismo: un modelo de cine nacional (1939-1951).

Angel Rodríguez Gallardo

La memoria histórica en el documental contemporáneo gallego.

M^a de los Angeles Rodríguez Sánchez

Retazos de historia en el cine español de los años cuarenta: *La Princesa de los Ursinos*.

Ramón Rozas Domínguez

El Marqués de Salamanca. Edgar Neville en la corte de Isabel II.

Fernando Sanz Ferreruela

Los misterios del Rosario, de Joseph I. Breen (1957): un modelo de interpretación del “peplum bíblico” español.

Luis Velasco Martínez

Raza y Espíritu de una Raza. Sobre la interpretación de la cinematografía franquista de su historia inmediata en dos momentos concretos.

Javier Voces Fernández

La coproducción cinematográfica en el cine del tardofranquismo: apuntes sobre el ‘peplum’.

Sección 3ª : Europa

Margarita Barral Martínez

El cine como documento histórico: *La Reina Margot* y *Los Borgia*.

Inés da Conceição do Carmo Borges

Cine Histórico e Democracia Portuguesa. *Os Capitães de Abril* de María de Me-deiros.

José Antonio Cascudo

Andrei Rublev: un relato sobre la historia.

Albert Elduque i Busquets

Un acercamiento a las últimas imágenes de *Os Inconfidentes*.

João Mascarenhas Mateus y Carlos Vargas

Libertad y defensa. Democracia y desarrollo. Estrategias de afirmación política en la serie documental “La Comunidad Atlántica” (OTAN, años 1950).

Francisco Salvador Ventura

Un mito clásico y contemporáneo: la *Medea* de Pier Paolo Pasolini.

Bárbara Santos Mato

La realidad “en-cantada” de Jacques Demy.

Arnau Vilaró i Moncasi

En busca del rostro de Demy (1931-1990). Los últimos filmes de Agnès Varda.

Sección 4ª : América

María Dolores Fuentes Bajo

Cine e historia. La independencia de Venezuela a través del celuloide.

Manuel Garín Boronat

Deadwood y las ruinas del western. Del *print the legend* cinematográfico a la historización televisiva.

Ramón Girona

La Marcha del Hombre Común. Una visión de la historia en los documentales propagandísticos norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial.

M^a Teresa Icart Isern, M^a Carmen Icart Isern y Maite Garolera Freixa

Historia del experimento sobre sífilis (Estados Unidos, 1932-1972) en la película *Miss Evers' Boys* y las disculpas del presidente B. Obama ante Guatemala (2010).

Almudena Muñoz Pérez

Modelos y clichés para el enemigo ruso y alemán en los Estados Unidos de la Segunda Guerra Mundial: *Ninotchka* (1939) y *To Be or Not To Be* (1942).

Silvia Regina Saraiva Orrù

Ben Vido ao Labirinto da Convergência nos Machinemas: “A Gruta” – O Cinema interactivo de Filipe Gontijo

Dolores Pérez Murillo

Temas de cine para la Historia Colonial de América Latina.

Roberto Sánchez López

Cine y jazz. El nacimiento de una nación.

Cristina Souza da Rosa

El Descubrimiento del Brasil: una película histórica, una interpretación del pasado.

Sección 5^a : Miscelánea

Laura Arroyo Martínez

Pan negro: de la narrativa de Emili Teixidor a la película de Agustí Villaronga.

Isadora Guardia Calvo

La reconstrucción de la memoria. *La Flaca Alejandra* y el lugar del documental en la representación cinematográfica de la Historia.

Ana Labaila Sancho

La “Trilogía de la Opresión” de Zhang Yimou o ¿de qué nos habla en realidad el director cuando nos habla de la historia de China?

Juan Agustín Mancebo Roca

Interpretaciones antagónicas de los modelos de cine *ballardiano*. Steven Spielberg y David Cronenberg.

Alexandra Martí

Cine y memoria histórica. *La Rafle* de Roselyne Bosch.

Xavier Morón Dapena

La parodia de la historiografía patriarcal. *Orlando* de Virginia Woolf y de Sally Potter.

Fernando Portillo Guzmán

Notas sobre cine y literatura. Tarkovski, escultor del tiempo.

Juan José Varela Tembra

La recreación histórico-cinematográfica de la fundación del Dominio de Nueva Zelanda.

La documentación audiovisual como fuente histórica: el archivo de TVE en Galicia

ISABEL SEMPERE SERRANO

Centro de Documentación de Televisión Española

Resumen: Cuando hablamos de cine histórico no podemos dejar de lado el documental y si hablamos de documental de divulgación histórica, son las televisiones las principales proveedoras y emisoras de tales productos. En la mayoría de los casos, las televisiones van a contar con su producción propia, con sus imágenes de archivo para la realización de estos productos. Refiriéndonos al caso concreto del Centro Territorial de TVE en Galicia, fundado en 1971, no cabe duda de que las estanterías de su archivo atesoran las imágenes más trascendentales de la historia reciente de Galicia. En esta comunicación queremos desentrañar como funciona un archivo televisivo, cual es el tratamiento y conservación que requieren los documentos y hasta qué punto es importante la conservación de este legado para la Comunidad Autónoma Gallega.

Palabras clave: Documentación audiovisual, televisión, memoria histórica, patrimonio audiovisual, Archivos

Abstract: When we talk about historical films we cannot ignore the documentary and if we speak about historical documentary televisions are the main providers. In most cases, the TV will have its own production, its footage for editing these products. Referring to the case of TVE Territorial Centre in Galicia founded in 1971, it is clear that their footage shelves are a transcendental treasure of the recent audiovisual history of Galicia. In this communication we want to unravel how this TV archive works, which is the processing and storage that documents required and why is important to preserve this legacy for the Autonomous Community of Galicia.

Keywords: Audiovisual documentation, television, historical memory, audiovisual heritage, Archives

Introducción

Resulta incuestionable el importante papel que las imágenes cinematográficas y televisivas desempeñan en la sociedad actual a la hora de apuntalar la identidad y la memoria histórica de un país. Podríamos llegar aún más lejos asintiendo a lo afirmando por Robert Rosenstone en este Congreso: “las imágenes son la Historia”

Y es que los medios audiovisuales se apropiaron de la historia, reinterpretándola y ofreciéndola al público de un modo mucho más atractivo, mucho más verosímil en el sentido de que interpelaba directamente a los sentidos y las emociones. Esta capacidad para “convencer” aún de manera más efectiva que el resto de disciplinas artísticas que habían interpretado el pasado como la pintura o el teatro, propició de manera inmediata que desde los albores del cinematógrafo las imágenes fueran utilizadas para explicar el presente (nuestro pasado) a través de un discurso persuasivo, como ya en 1898 reflejaban las imágenes de Edison con respecto a los orígenes de la Guerra de Cuba. Posteriormente asistiríamos incluso a la sustitución de una verdad histórica por la verdad cinematográfica que acaba erigiéndose como más auténtica para la gran mayoría como ejemplifica la paradoja de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) estudiada por Marc Ferro.¹ Muy pronto, la historia en nuestra memoria estará poblada de referencias audiovisuales retroalimentadas sin fin por otras referencias audiovisuales que se encargan de dar vida a los fríos datos de la historia escrita o simplemente los sustituyen.

Sin duda la televisión ha tenido un importantísimo papel en la elaboración y en la narración de la historia con mayúsculas desde los años cincuenta del pasado siglo. La televisión se ha convertido en fuente histórica y como tal, sus imágenes son utilizadas en distintos productos audiovisuales con el sentido último de aportar ante el espectador “veracidad” pues son imágenes que se tomaron en ese momento histórico y que se consideran un testimonio fiel del pasado. Por ejemplo, las imágenes de los archivos televisivos son utilizadas en los productos de ficción de recreación histórica insertadas de las siguientes formas: utilizadas tal cual como si estuvieran siendo emitidas en los televisores de la época,

¹ FERRO, M., *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 185.

recreadas por los actores como “tableaux vivants” o al contrario, incrustando a los actores en las imágenes de archivo como hiciera Woody Allen en *Zelig* (1983) y Robert Zemeckis en *Forrest Gump* (1994). Quizás ha sido la serie de TVE *Cuentamé como pasó* (2001-) la que en España más ha experimentado con el modo de introducir los documentos de archivo en la trama ficcional.²

El manejo de la documentación audiovisual televisiva ha sido mucho más frecuente en los productos de no-ficción, sobre todo en los documentales históricos en los que las imágenes de archivo son los principales elementos constitutivos del producto. Uno de los ejemplos más conocidos en España es la serie documental *La Transición* (1993) dirigida por Victoria Prego, que por otra parte utiliza imágenes sacadas de contexto e incluso ficcionales para hacer más verídica la historia que narra. Un ejemplo conocido en el de la utilización de las imágenes del atentado al almirante Luis Carrero Blanco del filme de Gillo Pontecorvo *Operación Ogro* (1978) en el capítulo 1º, en concreto el espectacular vuelo del coche del almirante recreado por Emilio Ruiz del Rio. Su potencia y su utilización recurrente por televisión ha generado que se consideren un fiel reflejo de lo que allí sucedió y que seguramente muchos televidentes las puedan creer auténticas.

Por otra parte es evidente que la realidad que reflejan estas imágenes lo es a dos niveles, la de los hechos que se registran y la de la mentalidad de la época materializada en la de sus directores y editores. Asimismo si al cabo de los años son elegidas para la realización de un documental histórico, volverán a reflejar otra realidad desde la perspectiva de sus nuevos compiladores. Este proceso es común a la escritura de la historia aunque a los historiadores se les presupone mayor rigor científico y a los periodistas cierto control ideológico. A veces es todo lo contrario, pero la mediatización de la historia, de un modo y otro, es siempre un hecho.

En la mayoría de estos productos televisivos tiene más peso sin duda la evocación nostálgica y la apelación a la memoria que un análisis riguroso del pasado. Los productos realizados por TVE con sus imágenes de archivo siguen en general esta tendencia, y no me

² En este congreso se defendió una interesante comunicación al respecto: GARCÍA, L.: *La representación histórica de la revolución de los Claveles en la serie televisiva Cuéntame cómo pasó a través de la transtextualidad de Capitanes de Abril (María de Medeiros, 2000)*

refiero solamente a la ficción, pues muchos de los programas documentales actuales de la cadena siguen la estela de los precursores *Devórame otra vez* (1991) y *Mitomanía* (1995-2001) presentados por Guillermo Summers y Susana Hernández.

Si en la serie *La Transición* (1993) de Victoria Prego o en su hermana autonómica *Galicia na transición* (2003) dirigida por José Luis Castro los documentos audiovisuales eran utilizados para ilustrar un guión histórico más o menos oficial incorporando una cierta perspectiva histórica desde un discurso cerrado, documentales actuales como *Las lágrimas del presidente* (2010) o *Galicia no espello do tempo* (2011) aunque mantienen esa perspectiva son claramente autorreferenciales, convirtiendo en protagonistas los propios documentos y asumiendo la asunción en el imaginario colectivo de unas imágenes televisivas reconocidas por todos apelando sin más a la memoria individual y colectiva.

Todas estas afirmaciones, realizadas a vuela pluma y seguramente cuestionables por los asistentes, solamente pretenden hacer reflexionar sobre algo que a estas alturas resulta evidente y es que las imágenes televisivas mil y una veces reutilizadas son la historia que muchos de los españoles que no la han vivido conocen del tardofranquismo o de la transición española, y esta razón resulta de suma importancia a la hora de valorar estos documentos no solo como fuente histórica, sino como pertenecientes a la memoria colectiva de un país. Podríamos pensar por tanto que una tarea prioritaria de los archivos televisivos sería la de guardar y atesorar estas imágenes para el futuro, como patrimonio histórico y como fuente para los historiadores. Sin embargo, el proceso de selección habitual en las cadenas televisivas no contempla este hecho. La función de un archivo televisivo es el de servir a la emisión diaria y conservar las imágenes de producción propia para su posible reutilización o comercialización y sin duda el necesario proceso de selección se atiene a estas premisas. No existe en España un Depósito Legal que afecte a los documentos televisivos y la única norma que se aplica es la de la copia judicial: guardar la emisión diaria durante seis meses por si es necesaria para cualquier reclamación legal.

En el caso de las Televisiones Públicas todo el material producido por ellas es considerado patrimonio: “Forman parte del patrimonio documental los documentos de cualquier época generados, conservados o reunidos en el ejercicio de su función por cualquier organismo o

entidad de carácter público”³ La realidad es que son necesarios los procesos de selección y expurgo en todo archivo televisivo y los documentalistas suelen tener que asumir solos esa difícil responsabilidad.⁴ No cabe duda que los archivos de RTVE, la principal televisión pública de España son uno de sus activos más importantes; ponerlos en valor debe de ser una tarea prioritaria para la corporación

La Documentación Audiovisual en televisión

La documentación audiovisual es aquella que trabaja con documentos que contienen imagen en movimiento y/o sonido. Cuando hablamos de documentos audiovisuales nos referimos habitualmente a las imágenes que pertenecen al campo del periodismo informativo. Lógicamente estos documentos no se tomaron ni se guardaron con el objetivo de ser un testimonio histórico, sino que tenían una finalidad eminentemente práctica, la de confeccionar un programa televisivo o radiofónico en el caso de la radio.

La documentación audiovisual televisiva comienza siendo cinematográfica. Las imágenes filmadas constituirán el gran grueso de sus archivos hasta que exista la posibilidad de grabar las señales de video y audio en soporte magnético (el primer formato utilizado fue el de 2” de cinta abierta) por lo que nos debemos remontar a finales de los años cincuenta en EE.UU. donde el Quadruplex de Ampex apareció para solventar la diferencia horaria entre New York y la Costa Oeste. Las emisiones televisivas ya podían ser grabadas pero la toma de noticias y reportajes seguía realizándose en formato 16mm. Su comodidad y universalidad provocará que empiece a ser sustituido solo a partir de 1971 con la aparición del formato magnético en cassette ¾” (U’Matic LB de Sony) elegido por la UER /EBU como formato para el ámbito del Reportaje Electrónico (ENG).

Sea cual sea su soporte, los documentos audiovisuales son tratados y conservados en el Archivo televisivo con las siguientes finalidades:

³ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Artículo 49, Boletín Oficial del Estado de 29 de junio de 1985

⁴ Respecto a esta temática es interesante consultar MARTINEZ, E. (et ál.): *La televisión pública como servicio esencial. El archivo audiovisual*, en Documentación de las Ciencias de Información, n.º 17 (1994) <<http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/inf/02104210/articulos/DCIN9494110103A.PDF>>

- Reutilización de fragmentos en nuevas producciones
- Reemisión de programas
- Comercialización de programas completos o fragmentos como imágenes de archivo
- Como fuente de información

Para hacer efectiva su conservación y recuperación, las sometemos a lo que se llama generalmente la cadena documental que es común a todos los centros de documentación, archivos y bibliotecas. La cadena documental es un proceso que se estructura del siguiente modo:

- Selección
- Adquisición
- Registro
- Tratamiento y análisis
 - El análisis documental
 - Procesamiento técnico
- Salida de la información: difusión y documentación

Este tratamiento ha de realizarse con la mayor prontitud posible, ya que es habitual (por ejemplo en el caso de los servicios informativos) que algunas imágenes vuelvan a ser utilizadas en los informativos durante las siguientes semanas (por ejemplo, pensemos en noticias actuales como las erupciones en la isla de El Hierro o las imágenes utilizadas para ilustrar la crisis en Grecia).

Pero esas imágenes, dada la rápida obsolescencia de la información de actualidad, se tornan inservibles para el informativo prácticamente a partir de los cuatro meses de antigüedad. De hecho, salvo las imágenes de recurso, el uso fundamental del servicio de documentación es para consultas de datos del mes en curso, coincidiendo con el estudio de Whatmore de 1978.⁵ A partir de este momento, prácticamente no se vuelven a utilizar esas imágenes de archivo para noticias de actualidad. Ahora se utilizarán solo como imágenes de recurso,

⁵ Citado por FUENTES I PUJOL, M^a E.: *Características generales de la documentación periodística y características específicas de los medios de documentación escritos*, en FUENTES I PUJOL, M^a E.: *Manual de Documentación periodística*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 138.

para la elaboración de noticias retrospectivas, programas de recopilación y documentales divulgativos.

Es caso distinto el de los programas, y con ello me refiero esencialmente a productos del género de ficción que presentan una unidad documental, ya que asistimos desde hace unos años a un gran aumento en el número de reemisiones gracias a las cadenas temáticas que llenan su parrilla con la reemisión continua de los mismos programas.

De este modo, se va conformando una suerte de distintos archivos dentro de los Servicios Informativos: un archivo de producción, una videoteca de tránsito, que alberga las últimas semanas de producción, el archivo abierto que va creciendo día a día y que contiene los últimos años de producción; un archivo intermedio, cuyos documentos ya no son utilizados por el informativo por su antigüedad, pero que puntualmente se pueden utilizar para retrospectivas, y un archivo histórico que, en nuestro caso, obedece principalmente a los cambios tecnológicos y que se cerraría con la generalización del uso del formato Betacam SP y por lo tanto, hacia 1990.

Todo este esquema se está transformando rápidamente con la digitalización, y ya en el Centro Territorial de TVE en Galicia, lo que he denominado videoteca de tránsito, que hace unos meses eran unas estanterías llena de cintas, son ahora unas carpetas en un gestor de recursos multimedia a las que podemos acceder desde nuestro ordenador, seleccionar y visionar en unos segundos. Igualmente, al generalizarse el estándar de alta definición de 16:9 (relación de aspecto) las imágenes que no han sido grabadas con este formato ya no resultan convenientes a las noticias de actualidad ya que aunque se pueden adaptar al nuevo aspecto (y conlleva pérdida de tiempo) el espectador advierte inevitablemente el pillarbox.

Por consiguiente y debido a los rápidos avances tecnológicos, nos encontramos con una obsolescencia acelerada, en este caso provocada por los formatos, que genera archivos cada vez menos utilizados.

Estos documentos, rancios en este momento, van a ver incrementada su estimación con el paso del tiempo, convirtiéndose en documentos con un doble valor: el económico, pues ese material puede ser comercializado, y el histórico, social y cultural de unos documentos que reflejan la sociedad en la que se insertan. Por lo tanto, se hace cada vez más importante su

adecuada conservación y el perfeccionamiento en la identificación y recuperación de los contenidos. Asimismo el interés por los archivos televisivos creció en los últimos tiempos no solo por las cadenas temáticas, sino también por las posibilidades de difusión que aporta internet. La página del archivo de TVE y la “Televisión a la carta” donde se permite el visionado en streaming son una cada vez más importante vía de salida de estos documentos.⁶

El archivo del Centro Territorial de TVE en Galicia

En este transcurso está inmersa TVE desde el año 2007 aproximadamente dado el importantísimo valor de sus archivos audiovisuales. El “Proyecto de transformación y digitalización de los fondos documentales de TVE” fue firmado en 2002 por el grupo RTVE y la SEPI. El proceso se está realizando en Madrid, en Prado del Rey, por el Departamento de Transformación que depende de Fondo Documental de RTVE. Se calcula que se van a digitalizar 800 mil horas del archivo audiovisual más voluminoso en lengua española. Proceso más complejo, será el de digitalizar los archivos de los 16 centros territoriales que posee en España (no mencionamos al Centro de Producción de Cataluña pues tomó la avanzadilla hace unos años). La dificultad estriba en la distancia a Madrid, la necesidad de transportar los soportes, la multiplicidad de soportes y formatos y en el caso del centro territorial de Galicia, el que sea el único centro español que realizó la catalogación de sus documentos en una lengua distinta al castellano.

El centro territorial de TVE en Galicia contiene uno de los archivos “históricos” audiovisuales más importantes de España por su antigüedad y por el número de horas grabadas que contiene. El Centro Territorial comenzó el 25 de julio de 1971, siendo una delegación que enviaría las principales noticias de la región a los informativos nacionales. El 15 de agosto de 1974 comienzan las desconexiones de la señal de Prado del Rey con la emisión de *Panorama de Galicia*, un informativo para Galicia de quince minutos de duración que llegaría a los treinta minutos en junio de 1975. El gallego es el primer centro territorial que emite diariamente un espacio de ámbito y cobertura regional. En 1976 fue fundado el Centro Territorial de TVE en Galicia en el Pazo de Raxoi, en la actual sede del

⁶ < <http://www.rtve.es/alacarta/>>,< <http://www.rtve.es/archivo/> >,
<<http://www.bbc.co.uk/archive/index.shtml>>

Consello da Cultura Galega, siendo ministro Pio Cabanillas que acudió a su inauguración. Durante esta etapa, comenzaron las desconexiones de la tarde y la producción de programas de reportajes de actualidad y entrevistas fundamentalmente. Con la aprobación del Estatuto de Autonomía, se estipulaba por la disposición transitoria 6ª que sería RTVE quien articulase "a través de su organización en Galicia un régimen transitorio de programación específica para el territorio de Galicia, que Televisión Española emitirá por la segunda cadena (UHF)". Coincidiendo con la llegada a la dirección de Alexandre Crieiro en 1983, Panorama de Galicia pasa a denominarse Telexornal y aumenta la producción de programas divulgativos y de actualidad, entre los que destacan por su frecuencia y duración en el tiempo *O Agro*, *O Mar* y *Cadernos do Venres*. En 1986, coincidiendo con la llegada a la dirección de Manuel Lombao y con la adopción del soporte magnético para ENG, se diversifica aún más la oferta de programación, aunque se mantienen las temáticas fundamentales: *O Mar /Maruxía* – *Flora y Fauna /Medio Ambiente* – *O Agro/Labregos* y los programas deportivos. En 1990 el centro productor se trasladó al actual edificio de Bando (San Marcos, Santiago de Compostela) muy cerca de la televisión autonómica de Galicia. La aprobación de la nueva ley de radio y televisión en 2006 y los ajustes presupuestarios y de personal provocaron que actualmente los centros territoriales (salvo los considerados centros de producción: Cataluña, Valencia y Canarias) solo produzcan un informativo diario, emitido durante una única desconexión de veinte minutos a las 14:00 horas lo que hace vislumbrar un futuro incierto para las emisiones regionales.

Estos cuarenta años de emisiones se guardan en el archivo del centro en distintos soportes y formatos, mostrando por sí solos la historia del avance tecnológico de la imagen desde los años setenta en España. El soporte más antiguo es la película de cine en formato 16mm en blanco y negro y en color desde 1978, que se utilizó hasta 1986. La mayoría son noticias (brutos) de menos de 10 minutos con sonido en soporte magnético. A principios de los años 80 aparece en el archivo gallego el formato 1" un formato de cintas de video en bobina abierta donde se guardan los programas ya editados como *Panorama de Galicia*. En 1986 llega el formato de 3/4" (U'Matic de Sony) para sustituir al cine como formato para el reportaje en exteriores (es cuando comienza la captación electrónica de noticias o ENG) y es también el formato que se utiliza para guardar los brutos y los compactados. Es el primer formato de bobina cerrada que se utiliza en el centro (cassette) conviviendo con la pulgada

como soporte para los editados. Hacia 1990 aparece el formato magnético de ½” Betacam SP que perdurará hasta hace unos años, cuando fue sustituido por su versión digital, el Betacam SX. Hace apenas unas semanas se ha comenzado a trabajar con clips digitales en servidores de video.

Refiriéndonos solo a lo que hemos considerado hasta ahora archivo histórico, hasta 1990, estamos hablando de miles de horas de imágenes y sonido repartidas en aproximadamente 40.000 bobinas de cine, 2300 cintas de 1” y 1464 videocasetes de ¾”.

Respecto a los criterios de selección que conformaron y estructuraron este archivo hasta 1990, debemos de referirnos a la tipología de los documentos audiovisuales que guarda y que se conservaron principalmente con criterios de reutilización y reemisión. Lógicamente son todos de producción propia. Estos son los principales:

- **Brutos u originales de cámara:** Contienen la grabación de las imágenes tal y como salieron de la cámara, sin edición y con sonido ambiente. Son el núcleo del patrimonio de imágenes de archivo del centro y fuentes primarias de información. Tras su selección atendiendo a criterios como posibilidades de reutilización, calidad de la imagen y no redundancia, son repicados en un soporte de archivo en lo que se denomina compactado (en los formatos magnéticos). La mayor parte de los documentos en soporte cinematográfico son brutos sin sonido o con sonido magnético que eran tomados en las distintas provincias y luego enviados al centro para su montaje.
- **Compactados:** Es el resultado de unir en un mismo soporte diversas unidades con características temáticas idénticas. Tenemos por ejemplo en el centro los compactados de los brutos del naufragio del Prestige. También encontramos compactados de imágenes de recurso. Estos materiales son ideales para la reexplotación, ya que mantienen los canales de audio separados e no llevan rótulos ni moscas (logotipo pequeño que suele aparecer en una esquina de la pantalla del televisor y que identifica la cadena). Encontramos compactados en todos los formatos magnéticos del archivo.

- **Premaster o Editados**, contienen los programas y las noticias montadas pero sin rótulos y con los canales de audio separados (ambiente y off) por lo que es un material muy apto para la reutilización y por lo tanto para el archivo.
- **Master o copia de emisión**. De los programas que se emiten en diferido.
- **Paralelo de antena**, es el resultado de la grabación de programas que se emiten en directo (informativos, retransmisiones, etc.) por lo que resultan el único testimonio de estas producciones. Tienen rótulos y las bandas de sonido mezcladas.

En relación a los géneros, el principal es el informativo diario, *Panorama de Galicia o Telexornal* emitido desde 1974 y que constituye la columna vertebral del centro territorial. Durante mucho tiempo, también se emitieron numerosos programas divulgativos y reportajes de actualidad, entre los que destacan los dedicados a la pesca, el marisqueo y la investigación oceanográfica: *O Mar /Maruxía*; el programa semanal dedicado a la actualidad de la agricultura y la ganadería: *O Agro/Labregos*; *A Muller*: programa quincenal dedicado a las principales preocupaciones de la mujer gallega; *Cadernos do Venres*: programa quincenal o mensual dedicado a la cultura galega. Más de 40 programas dedicados a distintos ámbitos de la actualidad y la cultura de Galicia fueron emitidos durante los años setenta y ochenta representando un valioso testimonio de la cultura de Galicia.

Atendiendo a la gestión documental, los sistemas de gestión documental informatizados son muy recientes, y el catálogo automatizado se implementó hacia 1989-1990 coincidiendo con el cambio de formato magnético a 1/2". Hasta ese momento se utilizó el tradicional catálogo sobre fichas y la sorprendente memoria de los documentalistas del centro. Por otra parte, la documentación guardada del período 1974-1977 es muy escasa y no se encuentra catalogada. Siguiendo a Alicia Conesa⁷, el objetivo del análisis documental

⁷ CONESA, A.: *La documentación en los medios de comunicación audiovisuales*, en FUENTES I PUJOL, M^a E.: *Manual de Documentación periodística*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 156

es obtener una representación textual del documento audiovisual cumpliendo tres funciones básicas:

- a) Proporcionar un conjunto de datos que identifiquen inequívocamente el documento.
- b) Proporcionar una representación de su contenido semántico.
- c) Proporcionar una representación de las imágenes y/o sonidos que contiene el documento.

El resultado será una ficha representativa del documento que debe de permitir establecer búsquedas documentales.⁸ Los datos requeridos se asemejan, como en la mayoría de televisiones europeas al *Minimum Data List*, una lista de datos mínimos creada por la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT/IFTA) y actualizada en 1992, pero no es una norma, sino una recomendación para los miembros de la federación.⁹ Aportamos el ejemplo de una ficha correspondiente a un documento titulado “Especial elecciones ao Parlamento Galego” de 1981 que ha sido repicado a formato Betacam y es en este soporte donde se ha realizado el análisis documental. El documento proviene de una cinta de 1” donde se guardó el programa editado. A su vez, gran parte de las imágenes que se describen en el contenido fueron filmadas en soporte cinematográfico (16mm) que se guarda a su vez en el centro. (Ilustración 1)

⁸ Como adelantábamos, la representación del documento va siendo sustituida por el documento mismo en baja resolución junto a sus metadatos gracias a los sistemas de gestión de recursos digitales (Digital Asset Management).

⁹ Para un análisis de esta recomendación se puede consultar CALDERA, J.: *Análisis de las recomendaciones de la FIAT / IFTA sobre los datos mínimos a señalar en las bases de datos de los archivos de televisión*, en Cuadernos de Documentación Multimedia, nº 8 (1999)
<http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num8/caldera.html> [Consulta: 1 de octubre 2011]

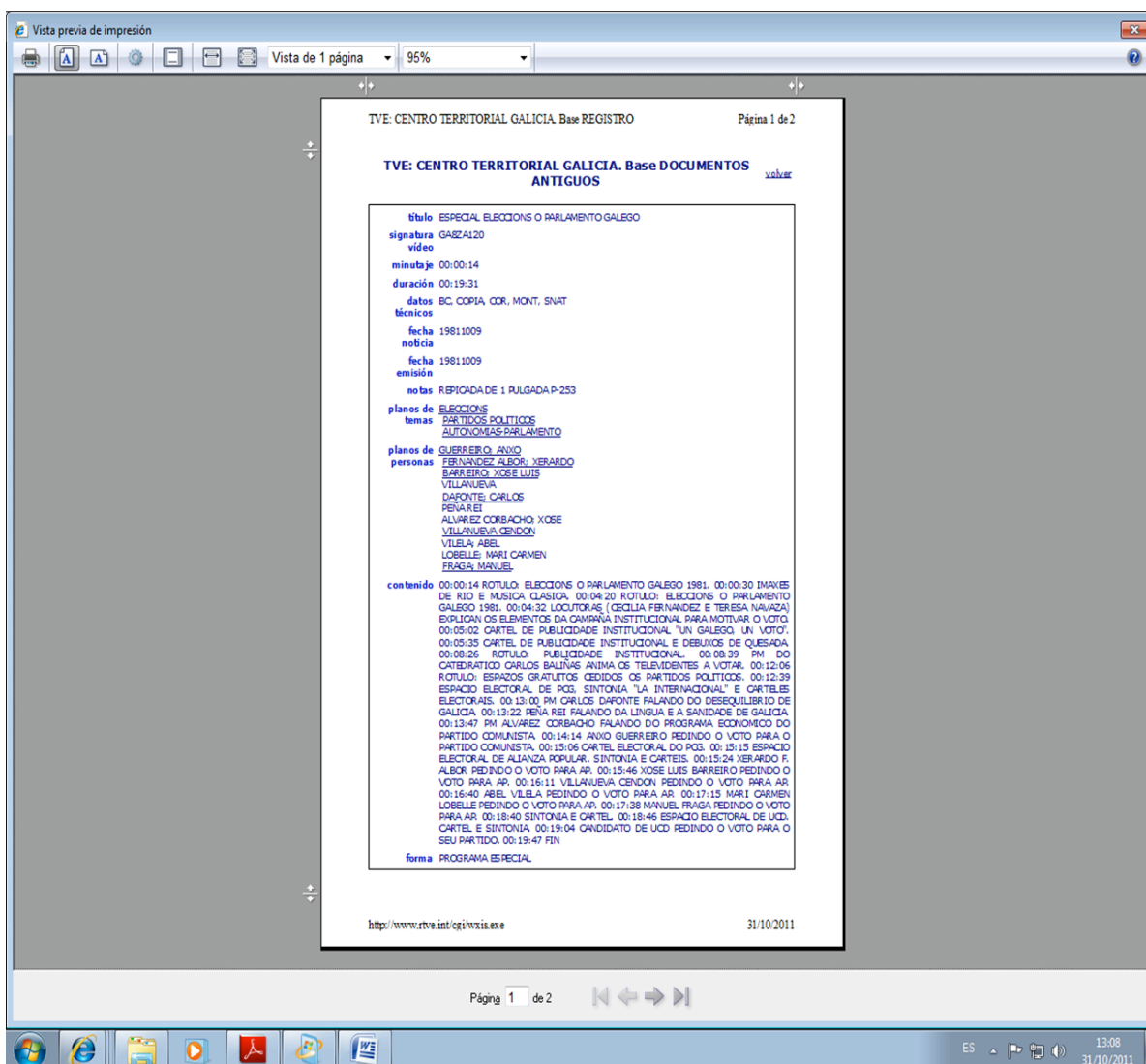


Ilustración 1

Como podrán imaginar, el gran problema de la conservación de estas imágenes, no son solamente las condiciones ambientales, sino también la desaparición de soportes y formatos y la necesidad de una continua migración a los que en cada período temporal son utilizados.

Respecto a las condiciones de conservación, las cintas magnéticas son más frágiles que el celuloide, que se ha conservado en mejores condiciones que los formatos magnéticos de 3/4” y 1”. Estos últimos presentan en algunos casos un deterioro que parece irreversible debido a la humedad y la aparición de hongos. Por otra parte, la obsolescencia de los soportes y sus lectores, provoca que el visionado de los documentos dependa de los pocos aparatos que

aún funcionan en la empresa y que están condenados a desaparecer, no tanto la moviola, sino sobre todo los antiguos magnetoscopios por lo que se hace imprescindible y urgente la digitalización. La implantación de los formatos digitales y la transformación de los antiguos documentos podría ser la solución a esta problemática, aunque los documentalistas, que siempre aplicamos una perspectiva a largo plazo, nos preguntamos si verdaderamente la digitalización constituye una salida habida cuenta de la fugaz obsolescencia tecnológica de lo digital.

El futuro del archivo audiovisual

Sea como fuere, la digitalización ya es un hecho y gracias al empeño del Consello da Cultura Galega y del centro territorial gallego, TVE, la Xunta y el Consello da Cultura Galega firmaron un convenio en julio de 2011 para digitalizar parte del archivo, lo correspondiente al cine de 16mm, que abarca todas las noticias filmadas por los reporteros de TVE en Galicia desde 1971 a 1986 y numerosos programas divulgativos. El convenio también recoge que ese archivo cinematográfico será posteriormente depositado en la Ciudad de la Cultura e imaginamos que podrá ser consultado por los investigadores como fuente histórica que es, posibilidad para la que los archivos de TVE aún no están preparados.

Muchas de las imágenes del archivo histórico de TVE en Galicia, quizá las más relevantes, ya han sido recuperadas y transformadas a formatos más actuales para la elaboración de distintos documentales de divulgación histórica producidos por el centro. Estos son los principales:

- La serie de 13 capítulos ***Galicia na transición*** (Castro, José Luis, con guión de Justo Beramendi, 2001) que por la cronología propuesta, utilizó también imágenes de NO-DO y del archivo de los Servicios Informativos centrales y de otras fuentes, además de las entrevistas realizadas ex profeso comunes al resto de documentales.¹⁰

¹⁰ Esta serie documental fue muy bien analizada por Fernando Redondo y Xurxo González. REDONDO, F. y GONZÁLEZ, X.: *Galicia na transición. Imaxes da memoria*, Tempos Novos nº 80 (2004), pp. 49-57

- La serie de 11 capítulos *25 anos de autonomía* (Díaz, Agustín, con guión de José Antonio Portero Molina, 2006)
- El documental *Galicia no espello do tempo* (Fortes, Xabier 2011) sobre la historia del Centro Territorial de TVE en Galicia.

El archivo de TVE en Galicia atesora gran parte de la memoria audiovisual de nuestra comunidad, pues si hoy se considera que el patrimonio audiovisual televisivo de Galicia se encuentra en la Televisión Pública de Galicia, es también cierto que la CRTVG nació en 1985 cuando TVE en Galicia llevaba más de una década emitiendo en gallego y configurando las imágenes y los sonidos de la historia reciente de Galicia: la transición, el proceso de elaboración del Estatuto, las primeras elecciones autonómicas, municipales y generales o entrevistas con personalidades de la cultura gallega como Alvaro Cunqueiro, Celso Emilio Ferreiro, Otero Pedrayo o Ramón Piñeiro. Para interpretar estas imágenes necesitaremos conocer tanto el contexto histórico como al ente que las produjo, sus motivaciones y condicionantes. Solo de esta manera, podrán ser utilizadas con coherencia como fuente histórica.

Bibliografía

CORRAL BACIERO, M.: *La documentación audiovisual en programas informativos*. Madrid: I.O.R.T.V., 1989. (Unidad Didáctica; 114).

FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995

FUENTES I PUJOL, M^a E.: *Manual de Documentación periodística*, Madrid, Síntesis, 2007.

GIMENEZ RAYO, M.: *Documentación audiovisual de televisión: la selección del material*, Gijón, Ediciones Trea, 2007.

IBÁÑEZ, J.C. y ANANIA, F. (coord.): *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Sevilla-Zamora, Comunicación Social, 2010.

LÓPEZ DE QUINTANA, E.: *Documentación en televisión*, en Moreiro, J. A.(coord.): *Manual de documentación informativa*, Madrid, Cátedra, 2000, pp.83-181

PALACIO, M.: *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2008

REDONDO, F. y GONZÁLEZ, X.: *Galicia na transición. Imaxes da memoria*, Tempos Novos nº 80 (2004), pp. 49-57

RIVAS, R.: *O Arquivo de TVE en Galicia*, en *Encontros o Son da Memoria* (1º. 1999. Santiago de Compostela). Actas. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Arquivo Sonoro de Galicia, 2004.

VV.AA. *Panorama de los archivos audiovisuales. Contribución a la puesta al día de las técnicas de archivo Internacionales*, Madrid, FIAT/IFTA, 1986.

PATROCINIOS

PATROCINA

Proyecto de Investigación I+D+i “MODELOS DE INTERPRETACION EN EL CINE HISTORICO ESPAÑOL” (Ref.: HAR2008-0442/HAR) subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

COLABORACIONES

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela

Vicerrectorado de Estudiantes, Cultura y Formación Continua de la Universidad de Santiago de Compostela.

CEFILMUS (Centro de Estudios Fílmicos de la USC)

Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia.

Secretaría Xeral de Medios de Presidencia de la Xunta de Galicia.



VICERREITORADO DE ESTUDIANTE,
CULTURA Y FORMACIÓN CONTINUA



CENTRO DE ESTUDIOS FÍLMICOS
(CEFILMUS)



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA, EDUCACIÓN
E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA



XUNTA DE GALICIA
PRESIDENCIA
Secretaría Xeral de Medios

