

# *Usuarios de documentación cinematográfica*

ALFONSO LÓPEZ YEPES

Profesor Titular interino de Documentación.  
Facultad de CC. de la Información de Madrid

## I. LA PRODUCCION Y POSTPRODUCCION CINEMATOGRAFICAS: FASES DEL TRABAJO CINEMATOGRAFICO

Previamente a la realización de un film puede llevarse a cabo una investigación exhaustiva en torno a la historia que se quiere contar. Para ello habrá que documentar de alguna manera el trasfondo histórico-político, económico y socio-cultural en que tienen lugar los hechos narrados e incluso llegar a plasmarlos en imágenes con sus consiguientes ambientaciones, situaciones y diálogos referenciados.

Todo el equipo técnico-artístico que interviene en la creación y elaboración de un producto cinematográfico realiza de una u otra forma un trabajo previo o simultáneo de investigación y, por consiguiente, de consulta y utilización de fuentes informativas diversas, ya sean bibliográficas, iconográficas, sonoras, audiovisuales, plásticas u orales, sin olvidar el acceso a la información que proporcionan las fuentes automatizadas y digitalizadas.

Ya en el año 1969 Hila Colman escribe que se aplican dos tipos de investigación sobre el film, la investigación literaria y la investigación sobre el film propiamente dicho, que realiza generalmente un profesional independiente. Los estudios de Hollywood pueden tener un departamento de investigación y a veces ésta es llevada a cabo por el ayudante de producción o alguien relacionado con el editor de la historia. La investigación afecta a cada uno de los departamentos que intervienen en el rodaje de la película: el director o el guionista realizan a

menudo su propia investigación; el director artístico, el diseñador de vestuario, el maquillador..., todos investigan o se asigna a alguien del dpto. esa función, particularmente si se trata de una película de época<sup>1</sup>.

Para recabar más datos en este sentido, nos pusimos en contacto por escrito en 1985 con las principales productoras americanas. Les preguntábamos sobre la existencia de departamentos de documentación e investigación y de profesionales o documentalistas especializados que trabajaran en el seno de sus empresas. La respuesta, vaga y confusa, nos llevó a concluir que no se contemplaba este tipo de función profesional en su organigrama<sup>2</sup>.

Por otra parte, los contactos mantenidos en Madrid con la distribuidora Cinema International Corporation (CIC), con motivo del rodaje y distribución de «Luces de Bohemia» a cuyos autores planteamos una serie de cuestiones, tampoco resolvieron nuestras dudas. De acuerdo con sus informaciones no sabían nada acerca de la existencia de Centros de documentación o documentalistas especializados que trabajaran de forma institucionalizada en el seno de las empresas. Su propia organización incluso tampoco contempla esta función<sup>3</sup>.

En fin, según se desprende del texto de Colman, el autodidactismo del profesional americano es un hecho que también es evidente en el caso del cineasta español a tenor de sus declaraciones<sup>4</sup>.

Consideramos que en ello puede influir la práctica inexistencia de centros automatizados de documentación cinematográfica que presten un adecuado servicio a los profesionales cinematográficos y profesionales especializados de los medios de comunicación escritos y audiovisuales, así como a investigadores, estudiosos y público en general interesado por el cine.

---

<sup>1</sup> COLMAN, Hila: *Making movies. Student films to feature*. New York, the world publishing company, 1969. 193 pp. Se refiere a ello en estos términos: «There are two kinds of research done for films and television that come under the category of separate research jobs. One is literary research, which covers gathering facts and information from written sources, and the other is film research, which is finding and selecting stock film footage from film libraries. In general the work is done by free-lance people and, for no particular reason, mainly by women. Hollywood studios may have a research department, and sometimes research is done by a production assistant or someone connected with the story editor. It must be remembered that research is done within the departments of many units working on making a film: a director or writer often does his own research; the set designer, a costume designer, make-up artist, all will frequently have to engage in research or assign someone in the departments to do so, particularly for a historical film».)

<sup>2</sup> Remitimos cartas a las siguientes Instituciones: Twentieth Century-Fox Film Corp., oficinas de Beverly Hills y Londres; Metro Goldwyn Mayer, en California y Londres; y Paramount Pictures Corporation, en Nueva York y Hollywood).

<sup>3</sup> Efectivamente la documentación facilitada por la distribuidora, organigrama y estructura empresarial, no recoge esta labor profesional.

<sup>4</sup> Cf. guión literario de *Luces de Bohemia* Anexo.

Se hace por consiguiente necesaria la institucionalización en las empresas cinematográficas de producción, distribución y exhibición de la figura del documentalista especializado y de una adecuada automatización de la documentación en las instituciones de archivo e investigación cinematográficas en general (centros de documentación, filmotecas, bibliotecas, instituciones de estudio y formación, etc.) y medios de comunicación escritos y audiovisuales, a nivel público y privado.

La conveniencia de su existencia ha sido puesta de manifiesto en repetidas ocasiones por los profesionales que hacen el cine y por quienes lo investigan, lo estudian, lo critican y, en suma, escriben sobre él para difundirlo<sup>5</sup>, como se desprende de estas páginas.

## 2. LA DOCUMENTACION DEL GUIONISTA

El guionista investigará previamente y en profundidad el material a utilizar en la elaboración de su guión. A este respecto Gutiérrez Espada señala «según la obra que vayamos a escribir, las fuentes de investigación son múltiples y diferentes, sea que se trate de adaptaciones de obras literarias o de obras que se inspiran directamente en la realidad, de films de época o de obras actuales»<sup>6</sup>.

Se trata de indagar todo un conjunto de hechos y acontecimientos que uno mismo observa en la vida o a través de otras personas mediante variadas fuentes de información: periodismo, novelas, conversaciones privadas, memorias, etc. «Los sistemas de trabajo del guionista —apunta Gutiérrez Espada— son múltiples e incluso muy personales. En cualquier caso, se lleva a cabo un verdadera investigación»<sup>7</sup>.

Una vez que el autor ha recopilado y archivado el material, procede a la selección meticulosa y rigurosa del mismo. En el momento de sistematizar la narración en base a los datos «el guionista sentirá la necesidad de documentarse previamente sobre el medio ambiente en que se desarrollará la historia (casas, vestuario, objetos, naturaleza). La documentación será, a su vez, fuentes de inspiración»<sup>8</sup>. Este riguroso método de trabajo hace que el guionista no sea un

---

<sup>5</sup> El productor Antonio Cuevas señala en sus declaraciones que en la empresa de producción debería existir un departamento de investigación, un departamento literario que estudiara documentación, guiones, creara historias, etc., Cf. Estudio documental en soporte vídeo sobre «Testimonios profesionales» realizado por Alfonso LOPEZ YEPES (Documento depositado en la Videoteca del Area de Documentación-Dpto. Periodismo III, Facultad de CC. I. de Madrid).

<sup>6</sup> GUTIERREZ ESPADA, Luis: «Narrativa fílmica». *Teoría y técnica del guión cinematográfico*. Pirámide, Madrid, 1978, p. 53.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 54.

nuevo escritor, sino un auténtico estudioso apoyado en el valor científico de los datos reales que maneja.

El profesor Gutiérrez Espada comenta asimismo que éste ha sido el método de trabajo aconsejado por los primeros maestros del cine soviético: «Kulechov señala a sus alumnos como imprescindibles la lectura de obras de arte próximas al tema, literatura científica, entablar contacto con distintas personas (testigos, actores o expertos de los hechos que se describen), estudiar obras de pintura, escultura o arquitectura que tengan relación con el argumento, incluyendo teatro, música, cantos folklóricos, bailes, manifestaciones de cualquier tipo, que aporten datos a cuanto se va a escribir»<sup>9</sup>.

Una exhaustiva labor de documentación para la elaboración de un guión supondría el conocimiento de datos referentes a<sup>10</sup>:

1. *Contextos histórico, político, social, económico y cultural*
  - Aspectos históricos: historia de la época...
  - Aspectos políticos: ideología, estructura de gobierno, sistema parlamentario...
  - Aspectos sociales: nivel cultural, estratos sociales, religión, lenguaje, tipo de sociedad (industrial, agraria, comercial), situación y privilegios, cambios sociológicos...
  - Aspectos económicos: régimen económico (capitalista, comunista, socialista), tipo de economía (agrícola, industrial, comercial, marítima), tecnología...
  - Aspectos culturales: literarios, etcétera.
2. *Localizaciones*
  - Lugares geográficos: climatología, flora y fauna.
  - Lugares de acción: aspectos histórico, urbanístico...
  - Fronteras físicas del país: países limítrofes...
  - Lengua: regiones y jergas, dichos y giros ...
3. *Contexto ambiental: vida y costumbres de la época*
  - Escenarios
    - \* Arquitectura exterior e interior.
    - \* Decoración: cuadros, estatuas, relojes, jarrones, cortinajes...

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Citado en un dossier elaborado por el autor de la investigación en diciembre de 1983 con el título *Aspectos documentales cinematográficos aplicados al film: documentación bibliográfica, fílmica y sonora*.

- \* Mobiliario.
- \* Atrezzo especial.
- Moda
  - \* Vestuario.
  - \* Peluquería.
  - \* Calzado.
  - \* Joyería.
  - \* Maquillaje.
  - \* Etcétera.
- Varios
  - \* Vehículos: medios de transporte y comunicación.
  - \* Jardinería.
  - \* Armamento.
  - \* Arte culinario: alimentación.
  - \* Aseo.
  - \* Juegos.
  - \* Deportes.
  - \* Etcétera.
- Personajes
  - \* Tipología.
  - \* Etnografía y etnología.
  - \* Etcétera.
- Artes
  - \* Música: clásica, moderna, instrumentos musicales...
  - \* Escultura.
  - \* Pintura.
  - \* Teatro.
  - \* Literatura: poesía, narrativa diversa...
  - \* Cine. Radio. Televisión. Comunicación audiovisual (Fotografía, Vídeo, etc.).
  - \* Etcétera.

Un ejemplo palpable de guionista que previamente a la elaboración definitiva de un guión investiga y se documenta es Juan Antonio Porto. Cuando trabajó sobre el film «El crimen de Cuenca» efectuó dos viajes en busca de información, uno en 1969 y otro en 1977: Belmonte y Tarancón, zona de los hechos acontecidos. Durante sendos viajes realiza entrevistas a las gentes del lugar en general y a las personas más allegadas a los protagonistas de los hechos, como

el padre del juez o los hijos de los dos penados y consigue rescatar la partida de defunción de José María Grimaldos, el muerto-desaparecido<sup>11</sup>.

A esta documentación de tipo oral y jurídica Porto añade el reflejo que tuvo el suceso en la prensa de la época, aportando de esta forma una valiosa documentación hemerográfica, previa consulta a los archivos periodísticos de la comarca. Las informaciones recogidas allí serán posteriormente contrastadas y ampliadas con la consulta en las Hemerotecas madrileñas de los diarios *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Sol*, *La Voz*, *La Libertad* y *Mundo gráfico*, que contienen referencias a los sucesos acaecidos<sup>12</sup>.

Es de destacar la metodología de trabajo llevada a cabo por el profesor Porto con el uso de técnicas documentales que facilitan la sistematización de la información recogida. En este sentido elabora un Índice onomástico de unos 200 personajes. En fin, la lectura y estudio crítico de diversos libros publicados sobre el tema suponen también la aportación de documentación literaria<sup>13</sup>.

En esta misma línea de investigación Porto documenta ampliamente la historia contada en «El bosque del lobo», película dirigida por Pedro Olea. El guionista realiza una adaptación de la novela de Carlos Martínez Barbeito con la inclusión en el guión de algunos elementos ausentes en la novela. Consulta para ello fuentes de documentación histórica en torno a la figura de Manuel Blanco Romasanta —Benito Freire en el film—, quien realmente existió y fue defendido por un tatarabuelo de Porto. Este posee documentos judiciales que se utilizaron en la defensa del acusado.

En el arranque y final de la cinta fue utilizado un romance de la época, musicado por un profesor del Conservatorio e interpretado con un instrumento también de época, una zanfoña. La ambientación estuvo muy cuidada, siendo adquirido, por ejemplo, el vestuario en ferias y mercados<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Vídeo *Testimonios profesionales ... Op. cit.*

<sup>12</sup> Las opiniones de Porto sobre este tema se encuentran recogidas en «el Crimen de Cuenca, fase de documentación». Entrevista realizada por Alfonso López Yepes a J. A. Porto el 5 de abril de 1984. Madrid, Dpto. de Documentación. Facultad CC. de la Información, 1984, cinta cassette de 45 minutos (Inédito). Este documento sonoro se encuentra depositado en la Fonoteca del Area de Documentación. Dpto. Periodismo III de la citada Facultad).

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> Porto proporciona más información sobre la película en «El proceso documental de *El bosque del lobo*». Madrid, Departamento de Documentación. Facultad de CC. de la Información, 1984, videocassette de 60 minutos, formato VHS, Sistema Pal. Guion y realización de Alfonso López Yepes. Documento audiovisual depositado en la Videoteca del Area de Documentación-dpto. Periodismo III de la citada Facultad. Otras manifestaciones de Porto sobre documentación cinematográfica pueden consultarse en *La documentación del guión cinematográfico*. Madrid, Facultad de CC. de la Información. Dpto. de Documentación, 1983, cinta cassette de 60 minutos. Entrevista realizada por el autor.

A veces la función de guionista es desempeñada por un «asesor». El asesor busca, selecciona, utiliza y difunde información de índole diversa según el tema de que se trate. Por poner un ejemplo citaremos a Víctor García de la Concha, asesor literario y co-guionista de la serie de TVE «Castillo interior» sobre la vida de Teresa de Jesús<sup>15</sup>.

La figura del «asesor cinematográfico» es muy importante puesto que proporciona documentación especializada merced en muchos casos a una considerable labor de investigación y búsqueda de información. Su participación en la producción de numerosos films y programas monográficos de cine en TV, radio y otros medios de difusión cinematográfica así lo demuestra.

La necesidad de su existencia, por otra parte, viene dada porque el guionista no siempre puede proporcionar información sobre todos los aspectos que intervienen en la historia, ni documentarla exhaustivamente. Las películas que, por ejemplo, describen casos médicos, judiciales, guerras, etc., necesitan de expertos (asesores) en dichos temas que documenten los casos, no solamente en cuanto al aspecto puramente ambiental sino en lo referente a diálogos, etcétera.

Por lo demás, consideramos que el Centro de documentación cuyo diseño planteamos en este trabajo, puede dar respuesta en muchas ocasiones a esa necesidad de información requerida en la escritura de una película. El Centro puede asesorar al profesional —en este caso el guionista—, proporcionándole información especializada, con la documentación de que dispone, sea propia o ajena, esté depositada en el Centro o fuera de él. Incluso el propio Centro podría convertirse en asesor cinematográfico, al posibilitar el acceso a múltiples informaciones de todo tipo utilizables perfectamente en la documentación de la historia a contar.

Una vez elaborado el guión, éste será por sí mismo un documento indispensable para el productor, el realizador, el director de fotografía, el director artístico, los actores y el resto del equipo técnico-artístico del film. El productor partirá del guión a la hora de planificar el presupuesto. El realizador tendrá en el guión los elementos precisos para planificar su puesta en escena y su puesta en imágenes, bien secundado en todo momento por el director de fotografía o primer operador y el director artístico o decorador, quienes a su vez también aportarán los resultados de sus propias investigaciones. Los actores podrán conocer las características de su personaje y las de los demás, con quienes se interrelacionará, intentando recrear dicho personaje con su propio método de estudio. El resto del equipo técnico-artístico llevará a cabo su trabajo basándose en sus propias investigaciones, experiencias y labor creativa.

---

<sup>15</sup> Documental fue emitido por TVE en Mayo de 1985, con una duración de 75 minutos.

### 3. LA DOCUMENTACION DEL EQUIPO O DEPARTAMENTO DE DIRECCION

El director es el responsable último de lo que aparecerá en pantalla. Deberá por tanto poseer una visión global de todo el proceso narrativo y de puesta en escena y puesta en imágenes del producto cinematográfico. Por consiguiente, tendrá que documentar todas estas circunstancias: profundizar en el guión, elegir el método interpretativo más adecuado, acomodarse o no a las características de cada género cinematográfico, conocer las novedades tanto técnicas como expresivas que pueda aplicar en sus películas, documentándose para ambientar éstas sobre la época, costumbres y aspectos diversos relativos a la historia a contar.

Con relación a las responsabilidades que tiene asignadas el director, Martin Proharam señala<sup>16</sup>: «es misión del director redactar el guión de trabajo o el guión técnico, estar a disposición del productor en el desglose del guión y en la confección del plan de trabajo, proponer el reparto, cambiar impresiones con el decorador, director de fotografía y el jefe de producción». El director elabora la última redacción del guión, poniéndolo a continuación a disposición de la producción, quien lo reparte entonces al resto del equipo. El guión de trabajo o guión técnico es la primera orden que el director da a su equipo y en él deben figurar el mayor número de especificaciones técnicas posibles. «Este guión de trabajo —añade Martin Proharam— tiene que tener datos concretos para las cámaras, debiendo describir lo más minuciosamente posible los decorados, los estados de ánimo de los personajes y sus movimientos»<sup>17</sup>. El director, en resumen, dirige la actividad de todo el equipo desde el punto de vista artístico.

El director tiene que hacer un considerable trabajo de investigación —especialmente si se trata de películas de época—, consultando publicaciones diversas en distintos soportes físicos, visionando películas y vídeos que tengan que ver con el tema, viajando por la zona de los hechos en busca de localizaciones correctas. Todo ello lo realiza con el fin de conseguir una adecuada ambientación que proporcione credibilidad al producto fílmico<sup>18</sup>.

En relación con las cualidades que debe poseer el director, Kulechov manifiesta al respecto: «La primera condición para llegar a ser director cinematográfico es tener talento; además hay que tener siempre en cuenta que las

<sup>16</sup> La Organización de la producción en el cine y en la televisión. Forja, Madrid, 1985, pp. 94-96.

<sup>17</sup> *Idem. ibidem*, pp. 94-96.

<sup>18</sup> El Equipo de dirección se completa con el ayudante de dirección, el secretario de rodaje o «script» y el auxiliar de dirección.

creaciones artísticas no aparecen espontáneamente, por súbita inspiración. Las obras de arte y por consiguiente también la obra cinematográfica son el resultado de un trabajo minucioso y tenaz»<sup>19</sup>.

Las necesidades de documentación por parte de los cineastas han sido puestas de manifiesto en muchas ocasiones: existe mucha bibliografía en torno a la necesidad del uso de documentación<sup>20</sup>. Recogemos a continuación las manifestaciones al respecto de algunos conocidos directores:

### **Alfred Hitchcock**

Con motivo de la reproducción de los locales de las Naciones Unidas a propósito del rodaje de «Con la muerte en los talones-North by Northwest» (1959), Alfred Hitchcock apunta: «la cuestión de la autenticidad de los decorados y de los muebles me preocupa mucho, y cuando no se puede rodar en el lugar real ordeno que se establezca una documentación fotográfica muy completa... Cuando preparábamos «Vértigo», en la que James Stewart interpreta a un detective retirado con formación universitaria, envié a un fotógrafo a San Francisco con estas instrucciones —irá a ver a los detectives retirados, principalmete a los que han frecuentado la Universidad y tomará fotos de sus apartamentos... Para «Los pájaros», todos los habitantes de Bodega Bay, hombre, mujer, anciano, niño fueron fotografiados para que sirvieran al Departamento de vestuario. El restaurante es una copia exacta del que existe allí. La casa de la institutriz es una combinación del apartamento de una institutriz auténtica de San Francisco y de la casa de la maestra titular de Bodega Bay, pues en el guión se trata de una maestra de San Francisco que va a trabajar a Bodega Bay. La casa del granjero cuyos ojos han sido heridos por los pájaros es una copia fiel de una casa existente

---

<sup>19</sup> KULECHOV, L: *Tratado de la realización cinematográfica*. Ed. Futuro, Buenos Aires, 1956, p. 15 (También señala Kulechov lo siguiente: «la película es el resultado de una creación colectiva. Una obra cinematográfica se realiza por medio del libro o argumento cinematográfico, como un espectáculo teatral por medio de la obra dramática. La filmación de la película se realiza por medio de un grupo de intérpretes y un grupo de técnicos que, reunidos, constituyen el grupo de filmación. El encargado de realizar y construir cinematográficamente las aspiraciones o ideas del autor es el director cinematográfico, principal guía artístico y jefe del grupo de filmación. Pero el director nunca trabaja solo: porque el film es el resultado de la creación conjunta del director, los actores, el decorador, el equipo de cámaras que lo imprime sobre una película y el grupo musical y de sonido que lo comenta» (*Ibidem*).

<sup>20</sup> Véase en este sentido *Vídeo sobre testimonios profesionales ... Op. cit.* (Cf. Pedro Olea, Josefina Molina y otros cineastas).

en la realidad, la misma entrada, el mismo pasillo, la misma habitación, la misma cocina y, tras la pequeña ventana del pasillo, el punto de vista sobre la montaña es exactamente el mismo»<sup>21</sup>.

## Elia Kazan

Sobre la concepción de «Viva Zapata» (1952) KAZAN señala: «John —Steinbeck, escritor y guionista de la película— marchó para Méjico en donde se quedó cerca de dos meses; se hizo ayudar por mejicanos para sus investigaciones, aunque leyó mucho él mismo, pues conocía bien el español... John realizó un gran trabajo, creo, muy a conciencia; envió a mejicanos a regiones muy apartadas en busca de los parientes supervivientes de Zapata, o gentes que le habían conocido, que le habían visto... Presentó el resultado de sus investigaciones de una forma comprensible para cualquier actor...»<sup>22</sup>.

«Viva Zapata» supone la biografía fiel del héroe y la historia política del país. Kazan se documenta fundamentalmente con un libro, editado en Méjico. «Historia gráfica de la Revolución (de 1900 a 1940)»: «... las fotos me ayudaron mucho y llegué incluso a imitarlas de una forma absolutamente precisa en ciertos casos. Una escena en particular, en donde Pancho Villa y Zapata se encuentran en Méjico entran para hacerse fotografiar en un despacho rodeados de sus subordinados y partidarios. La reproduce con toda exactitud. Hice que los extras fuesen maquillados como la gente de la foto y situé a todo el mundo exactamente en los mismos puestos. Hice muchos ensayos fotografía en mano; traté de volver a crear ese momento en la historia como si fuese auténtico. Aquello salió muy bien. A menudo esas fotos me estimularon en otros momentos de puesta en escena»<sup>23</sup>.

Otro detalle en la metodología de trabajo de Kazan, basada en el uso de fuentes documentales, se desprende de las siguientes declaraciones: «También hice otra cosa que luego repetiría más tarde en otras películas: fui a una pequeña ciudad mejicana, Roma, en donde debía rodar la película... Dije que me gustaría constituir una orquesta con todos aquellos que supieran tocar un instrumento, en especial con aquellos que habían conocido el Méjico de hacía veinte años,

<sup>21</sup> TRUFFAUT, François: *El cine según Hitchcock*. Trad. de Ramón G. Redondo. Alianza Editorial, Madrid, 1974 (1984), p. 220 (320 pp.). La cita es muy larga, pero nos ha parecido interesante recogerla íntegramente).

<sup>22</sup> CIMENT, Michel: *Elia Kazan por Elia Kazan*. Trad. de Marisa Fontanet. Fundamentos, Madrid, 1974, pp. 141 y 143.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 146.

treinta y cuarenta años. Llegaron todos con sus maravillosos y viejos instrumentos... Les hice tocar juntos para mí las viejas canciones de la revolución, las viejas y clásicas canciones del Méjico que yo recordaba. De esta forma logré las bases de la partitura. Pensaba que en ella habían un buen trabajo porque es del marco real de donde procede la música que es tan auténtica como el decorado»<sup>24</sup>.

Otro film de Kazan, «La ley del silencio» (1954) tiene un marcado impacto periodístico. Con relación al guionista, Budd Schulberg, el director comenta que había hecho mucho periodismo y que para escribir el guión hizo numerosas investigaciones tomando notas de todo tipo<sup>25</sup>. Con respecto a «A face in the crowd» (1957) dice Kazan: «Nos pusimos a investigar, como se haría para un libro de economía o de historia, o para un informe sobre la industria del automóvil. Visitamos las agencias de publicidad y el lugar en que se sitúa la historia, Piggott, en Arkansas»<sup>26</sup>.

Para el rodaje, finalmente, de «Esplendor en la yerba» (1961), el director visitó una clínica psiquiátrica y permaneció dos o tres días en una High School observando a las gentes que recorrían los pasillos y tomando notas<sup>27</sup>.

## Roberto Bodegas

Con motivo del estreno de «Corazón de papel», sobre la prensa sentimental, Roberto Bodegas señala: «La selección de los materiales y su ordenación es un factor decisivo en la realización de un film, cuando la preocupación sociológica por el entorno cotidiano no está reñida con la creatividad y la imaginación»<sup>28</sup>.

## 4. LA DOCUMENTACION DEL EQUIPO DE CÁMARAS

El director de fotografía o primer operador también realiza, por su parte, una labor de investigación basada en una metodología propia.

Néstor Almendros, buen conocedor de la pintura, aconseja, con relación a la formación que debe tener el director de fotografía, que deben verse películas clásicas, analizarlas, leer libros sobre crítica cinematográfica, ver pintura y

---

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 146-147.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>26</sup> *Idem*, p.173.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> BODEGAS, Roberto: Entrevista a... sobre su película «Corazón de papel». *El País*, 22-9-1982, p. 29.

arquitectura. Comenta en su libro «Días de una cámara»<sup>29</sup> que el poso cultural que da unidad de estilo a sus películas incluye a Vermeer, La Tour, Rembrandt, Caravaggio o Manet.

Sobre la documentación plástica que puede utilizarse para recrear el ambiente de una época, Almendros opina que si se trata de una película histórica sí es necesario su uso. Porque las únicas imágenes que tenemos de épocas pasadas son la pintura y el grabado; en cambio, si se trata de una cinta de época en que el cine ya existía, como por ejemplo «El último metro», ya no habrá que recurrir a la pintura porque el cine mismo es una fuente de información. Aunque también se puede hacer un film actual inspirado en un autor del pasado; por ejemplo «La rodilla de Clara» está inspirada en Gauguin. Es una forma de dar un estilo y una coherencia que, aunque no sea evidente para el espectador, impide que la imagen vaya en cualquier dirección, sin rigor y sin límites<sup>30</sup>.

A continuación se recogen varias citas, que consideramos sustanciosas, estrechamente relacionadas con el uso que de la documentación hace Néstor Almendros y que claramente plasma en las páginas de su libro<sup>31</sup>. Toda la publicación es un compendio de cómo debe trabajar un director de fotografía, qué metodología debe de desarrollar, qué fuentes de información consultar. Por ello no hemos podido resistirnos a transcribir —aunque pequemos de exhaustividad, pero consideramos de enorme interés— muchas de las opiniones vertidas por el autor en su libro. Debido a la extensión de la citas, hemos introducido una mínima sistematización expresada en los siguientes términos:

1. *Sobre la ayuda que el director de fotografía puede prestar al director-realizador*

«... Aunque el director de fotografía se precie de tener un estilo, no debe tratar de imponerlo. Hay que procurar entender primero el estilo del director, ver la mayor cantidad posible de películas que haya hecho (si es que existen) e impregnarse de "su manera". No hay que intentar hacer «nuestra» película, sino la suya...»<sup>32</sup>.

2. *Sobre qué hacer para convertirse en director de fotografía*

«... Los directores acostumbran a ir al cine, pero muchas personas de mi oficio creen que pueden hacer películas sin necesidad de molestarse en ver lo que hacen los otros. Esto es algo que siempre me ha asombrado, porque ¿cómo se puede hacer algo

<sup>29</sup> ALMENDROS, Néstor: *Días de una cámara*. Prefacio de François Truffaut. Seix Barral, Barcelona, 1982, 326 pp.

<sup>30</sup> CAMPOS, Fernando, y REYES ORTIZ, Igor: «La importancia de llamarse Néstor». *CINEVIDEO* 20, n.º 3, 1983, p. 27.

<sup>31</sup> ALMENDROS, Néstor: *Días de...* *Op. cit.*

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 12.

nuevo, si no se tiene idea de lo que se ha hecho antes? Estoy convencido de que ver los clásicos del cine en las filmotecas es la mejor escuela. Para aprender iluminación es también útil frecuentar los museos de pintura, examinar ilustraciones en los libros de reproducciones, desarrollar una apreciación de las artes...»<sup>33</sup>.

3. *Sobre las cualidades principales de un d. de f.*

«... Para mí, las cualidades de un director de fotografía son la sensibilidad plástica y una sólida cultura...»<sup>34</sup>.

4. *Sobre la búsqueda de localizaciones*

«... Los paisajes, los decorados imponen un cierto estilo a una película. Cuando Rohmer y yo fuimos a la región de Annecy, en busca de sitios para el rodaje de "Le genou de Claire", me expuso su deseo de que la imagen tuviera un estilo Gauguin...»  
«... Para armonizar el efecto pictórico deseado, se diseñó el vestuario en consecuencia...»<sup>35</sup>.

5. *Sobre el rodaje de «Domicile conjugal» (1970), de François Truffaut*

«... Antes y durante el rodaje, Truffaut nos invitó a proyecciones privadas de ciertas comedias americanas de los años treinta, las cuales admiraba y que nos servían de referencia. Recuerdo, por ejemplo, que vimos "The Awful Truth", de Leo McCarey. Y también volvimos a ver, por supuesto, "Les quatre cents coups", "L'amour à vingt ans" y "Baisers volés", de las cuales "Domicilio conyugal" era la continuación. Había que crear cierta unidad con las películas precedentes...»<sup>36</sup>.

6. *Sobre las aportaciones de un buen d. de f.*

«... La aportación de un buen director de fotografía debe comenzar mucho antes del rodaje, en la selección de los equipos, la localización de exteriores, el diseño del vestuario, etc. En Francia asumo buena parte del trabajo que el director artístico hace en EE.UU. y otros países. Como ya he dicho, al plantear una película pienso generalmente en un pintor o una escuela de pintura. En «Les deux anglais et le continent» estudiamos sobre todo la pintura victoriana, pero se tuvo también en cuenta la pintura impresionista francesa...»<sup>37</sup>.

7. *Sobre el trabajo de investigación y uso de documentación llevado a cabo por Schroeder en el rodaje de Maîtresse (1975)*

«... Fiel a su costumbre, Schroeder llevó a cabo previamente un meticuloso trabajo de investigación. Pudo conseguir incluso la colaboración de algunas prostitutas especializadas en experiencias sadomasoquistas, que estuvieron presentes durante

<sup>33</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 101.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>37</sup> *Idem*, pp. 116-118.

el rodaje y hasta aportaron algunos de sus clientes. Las escenas de flagelación son verídicas y conservan un carácter semidocumental específico en Schroeder»<sup>38</sup>.

8. *Sobre utilización de vestuario, localizaciones e iluminación en el rodaje de «Die Marquise von O.», de Eric Rohmer (1975)*

«... Tuve que hacer comprender a la diseñadora de vestuario, Modeler Bikel, que los blancos serían mucho más violentos en la pantalla que en la escena, hasta el extremo de que llegaría a desaparecer, por sobreexposición, la textura de las telas que tan cuidadosamente había buscado...»<sup>39</sup>.

«... Un año antes del rodaje, Rohmer y yo visitamos el castillo de Obertzen, en Alemania, de estilo italianizante... En lo que se refiere específicamente a la iluminación mi labor fue mínima. Nuestra tarea consistió en estudiar las diferentes posiciones de la luz solar hasta descubrir su momento privilegiado estética y dramáticamente... El arquitecto del siglo XVIII fue quien en realidad diseñó la iluminación de esta película, pues las habitaciones del castillo estaban distribuidas de tal forma que la luz del sol, al penetrar por los ventanales, repetía un dibujo en fuga sobre el suelo de manera maravillosa...»<sup>40</sup>.

9. *Más sobre iluminación*

«... Es normal que merced a una nueva tecnología se les ocurriera a Alcott y a Kubrick —operador y realizador respectivamente de “Barry Lindon”— lo mismo que se nos ocurrió a nosotros: no hace falta sobreiluminar, cuando una vela ilumina por sí misma. Habíamos estudiado los sistemas de iluminación de la época. En la época de “La Marquesa de O” no existían las lámpara de petróleo; la iluminación se hacía aún con velas, por lo tanto era luz más débil. Sin embargo, como las personas de clase social elevada —las que refleja la película— disponían de candelabros de muchos brazos que aumentaban la luminosidad, una cierta ventaja estaba de nuestra parte...»<sup>41</sup>.

«... Pienso que en una película de época las composiciones deben ser más perfectas. De ahí que nuestros encuadres fueran más simétricos, tuvieran rigurosamente en cuenta el adecuado equilibrio entre formas y luces. Algunos pintores nos inspiraron, como es lógico, los románticos alemanes y, en particular, Fuseli, a quien prácticamente copiamos en la escena de la pesadilla...»<sup>42</sup>.

10. *Más sobre metodología de trabajo, uso de documentación de época, iluminación, localizaciones, etc., a propósito del rodaje de «Days of Heaven» (1976), de Terence Malick*

«... Como en casi todas mis películas, las influencias se perciben claramente: en este caso, la pintura americana: Wyeth, Hopper. Pero sobre todo, tal como indican los

<sup>38</sup> *Idem*, pp. 167-168.

<sup>39</sup> *Idem*, pp. 173-174.

<sup>40</sup> P. 174.

<sup>41</sup> P. 175.

<sup>42</sup> P. 177.

títulos de crédito, nos inspiraron los grandes fotógrafos-cronistas de la época, de quienes poseía Malick numerosos libros...»<sup>43</sup>.

«... La localización se descubrió al sur de la provincia de Alberta (Canadá), en un lugar que pertenece a una pinto resca y viven de hecho en otra era ... Algunos de ellos intervienen en la película. Toda aquella comarca pertenece a otra época y en una hora de viaje pasábamos del siglo XX al siglo XIX. No cabe duda de que la atmósfera peculiar de aquel lugar influyó en la autenticidad de las imágenes del film. A ello hay que añadir los altos silos de color rojo vino y las viejas máquinas agrícolas de vapor, propiedad de coleccionistas privados, que pudimos utilizar, sin olvidar los extraordinarios paisajes vírgenes de Banff...»<sup>44</sup>.

11. *Más sobre escenografía en relación con «El hombre que amaba a las mujeres», de Truffaut-1977*

«... Cuando se filma una película de época actual, se tiende a dejar intactos los decorados elegidos, sin mayor intervención por parte del escenógrafo. Se trabaja un poco a la manera del reportaje. En las películas que transcurren en otras épocas, por el contrario, se cuida mucho más el decorado, se amuebla y se viste todo de nuevo. Me parece un error la actitud “documental” cuando se pretende hacer una película contemporánea con estilo, justamente porque ahora hay menos cuidado estético que antes —vivimos rodeados de objetos y muebles manufacturados en serie, materiales poco nobles, colores chillones—. La elección y preparación de los elementos del decorado son, sin embargo, capitales en una película moderna...»<sup>45</sup>.

12. *Sobre el rodaje de «Goin' South», interpretada por Jack Nicholson (1977)*

«... El espectador tenía que ver cómo era Texas en 1868, antes del descubrimiento de la electricidad. El western posee una serie de tradiciones visuales, pictóricas incluso. El director, Rafelson, y el propio Nicholson aportaron libros sobre pintores del Oeste, como Russell Remington y Maynard Dixon sobre todo, que fueron examinados y estudiados detenidamente. Maxwell Parrish también nos inspiró con sus cuadros, donde azules y naranjas se combinan de modo sorprendente»<sup>46</sup>.

13. *Sobre la documentación utilizada en el rodaje de «Kramer contra Kramer», de Robert Benton (1978)*

«... Para situarnos visualmente Benton, un gran entendido en pintura, me pidió que examinase la obra de Piero della Francesca. ¡Un pintor renacentista sirviendo de inspiración para una película actual que transcurre en el Upper East Side de New York! Al buscar localizaciones en las calles neoyorquinas, íbamos al accho de edificios en tono siena. Los hay en N. Y. lo mismo que en Arezzo y los encontramos. En una etapa posterior, una referencia pictórica muy útil fue la de David Hockney, menos alejado de Piero della Francesca de lo que cabría suponer...»<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> P. 191.

<sup>44</sup> Pp. 195-196.

<sup>45</sup> P. 211.

<sup>46</sup> P. 230.

<sup>47</sup> P. 258.

14. *Sobre la puesta en escena de «El Lago azul», de Randal Kleiser (1978)*

«... La primera fuente de inspiración fue la de los pintores simbolistas contemporáneos de la novela original de H. De Vere Stacpoole. Pero no tardé en orientarme principalmente hacia Gauguin. Hay tres o cuatro pintores del pasado que me son siempre útiles, aquellos que empleaban la luz para dar relieve a sus personajes: Vermeer, para los interiores de día y La Tour para los interiores de noche alumbrados por una fuerte luz de llama. Añadiré también a Rembrandt y Caravaggio para los efectos de "chiaroscuro", así como a Manet y los impresionistas para los exteriores de día...»<sup>48</sup>.

«... Otra fuente significativa de influencia me la proporcionó el cine mismo. El género "mares del Sur" reúne ciertas constantes estilísticas, como el "western". El cine se conforma como una acumulación de conocimientos, una herencia de las viejas películas a las que no se puede renunciar. Durante el rodaje de la película hicimos periódicamente proyecciones de los clásicos del género. "Tabú", de Murnau y Flaherty, y "Hurricane", de Ford. Algunos planos nos proporcionaron una inspiración directa. No rechazamos ni siquiera las películas "de agua" de Esther Williams como posible punto de partida para las escenas submarinas...»<sup>49</sup>.

15. *En torno al rodaje de «El último metro», de Truffaut (1980)*

«... Me propuse obtener los colores de dos películas, hechas bajo el nazismo, "Münchhausen", de Josef von Baky y "Die Goldene Stadt", de Veit Harlan...» «... En los exteriores de noche, siguiendo la investigación de varios textos sobre las condiciones de vida bajo la ocupación alemana en París, se pintaron los faroles de la calle de azul. Era el reglamento requerido por las autoridades, pues la luz azul, al parecer, no podía ser vista en caso de bombardeo. De ahí la tonalidad azulosa de estos exteriores de noche. Mis lámpara fuera de cuadro fueron también cubiertas con gelatinas azules»<sup>50</sup>.

El convenio de Cinematografía señala que el primer operador «es el responsable de la iluminación e impresión fotográfica de las escenas que componen la película encomendada»<sup>51</sup>. Kulechov, por su parte, apunta que «el director de fotografía es el encargado de hacer imprimir la película, debiendo ser lograda esta impresión artísticamente pues de otro modo la imagen obtenida sería opaca, inexpresiva»<sup>52</sup>. De lo que se deduce que el director de fotografía debe poseer una formación artística muy completa (Véase lo apuntado profusamente por Néstor Almendros en su libro).

<sup>48</sup> Pp. 265-266.

<sup>49</sup> P. 268.

<sup>50</sup> Pp. 276-277.

<sup>51</sup> MARTIN PROHARAN, p. 115. Existe también el segundo operador, el ayudante del operador y el auxiliar de fotografía, todos ellos contemplados asimismo en el convenio de cinematografía).

<sup>52</sup> KULECHOV, *Op. cit.*, p. 16.

## 5. LA DOCUMENTACION DEL EQUIPO DE ESCENOGRAFIA

Las labores que constituyen la escenografía de un producto filmico, así como las diversas fuentes documentales a utilizar para conseguir una correcta, creíble y verídica ambientación son profusamente manejadas por el decorador o director artístico y todo su equipo. Este profesional es definido por el convenio cinematográfico de la siguiente forma<sup>53</sup>: «es aquél que boceta los decorados y dirige la construcción de los mismos cuidando los detalles de ambientación antes del rodaje y de las escenas». El decorador es el responsable del decorado, del vestuario y de dar instrucciones al maquillador.

La escenografía incluye también la ambientación en los decorados, responsabilidad del ambientador de decorados o «profesional que con notables conocimientos de historia, arte, usos y costumbres de las distintas épocas y civilizaciones estudia el guión e interpretación del clima concebido por el escenógrafo o decorador eligiendo de acuerdo con él los elementos de utillería, jardinería, tapicería, mobiliario y atrezzo en general»<sup>54</sup>.

De la escenografía depende asimismo la ambientación de vestuario, que realiza el figurinista o «profesional que con conocimientos superiores sobre artes plásticas, historia del traje, de la cultura, usos y costumbres de las distintas civilizaciones, caracterización y diseño, realiza las funciones siguientes: estudia el guión y de acuerdo con el escenógrafo configura los tipos de personajes, adecuándolos a la época, clima y cromática de la escena. Crea y diseña los modelos que sean necesarios, selecciona el vestuario y supervisa las pruebas»<sup>55</sup>.

Con relación a la escenografía en general Kulechov<sup>56</sup> señala que el encargado de los decorados, generalmente un escenógrafo, ayuda al director a reproducir la época, presentando con exactitud las costumbres, la manera de vivir, sin cuya comprensión las acciones de los personajes del film estarán faltas de convicción; la época, el lugar de la acción, la atmósfera de la película aparecen resaltados mediante decorados que se preparan según los bosquejos y planos concebidos por el decorador, y construidos bajo su vigilancia directa.

---

<sup>53</sup> MARTIN PROHARAM, *Op. cit.*, pp. 121-122. Existe también el ayudante de decoración, el auxiliar de decoración y el dibujante.

<sup>54</sup> Ordenanza laboral de TVE. Cita de *idem* Proharam, p. 123. Existe también el especialista y el ayudante de ambientación de decorados.

<sup>55</sup> Ordenanza de TVE. Citado por Proharam... *Op. cit.*, pp. 124-125. Existe también el ambientador de vestuario y el ayudante de ambientación de vestuario.

<sup>56</sup> KULECHOV, *Op. cit.*, p. 310. Citado por Proharam, p. 125-126.

De las puntualizaciones de Kulechov se deduce que decorador, director de fotografía, maquillador, etc., deben estar muy bien coordinados, y sin duda en completa comunicación con el director de la película.

Un buen ejemplo de decorador, entre otros recomendables profesionales del cine español, es Rafael Palmero, que intervino en el rodaje de «Castillo interior» y a quien dedicamos un espacio en el vídeo documental que sobre «manifestaciones de profesionales cinematográficos» editamos en 1984<sup>57</sup>. A la figura del decorador se han dedicado incluso ciclos y publicaciones en Festivales. Es el caso de Enrique Alarcón y el Festival de Cine de Alcalá de Henares<sup>58</sup>. En el libro puede leerse que el decorador debería saber dónde puede encontrar las cosas que necesita y que para ello es conveniente que frecuente museos, bibliotecas, etc. De hecho muchos de ellos poseen sus propias bibliotecas o ficheros que cubren diversos aspectos de las artes decorativas y aplicadas, de las Bellas Artes y de la Arquitectura<sup>59</sup>. El propio Alarcón comenta que se pasó seis años estudiando las materias que estimaba necesarias: Historia, Arte en sus diversas ramas, Artes aplicadas, Geografía y costumbres antiguas y modernas del mundo<sup>60</sup>. Al preguntársele qué fuentes de documentación utiliza señala que dispone de muy amplias biblioteca y hemeroteca gráfica ordenada por títulos y años, y un archivo de más de cinco mil fotografías ordenadas por temas e índices alfabéticos<sup>61</sup>.

También resulta imprescindible destacar la labor desarrollada por otro director artístico, Félix Murcia, cuya labor profesional aparece reseñada en el segundo guión literario incluido en Anexo 5.

## Vestuario

Sobre la labor de investigación que realiza el figurinista son interesantes las declaraciones de Ivonne Blake, integrante del equipo de escenografía del film «Bearn», de Jaime Chávarri: «en una reunión con el director y el decorador Gil Parrondo hablamos de la época, consultando libros y otros documentos, y Jaime

<sup>57</sup> Entrevista con Concha Velasco, Rafael Palmero, Juan Pedro Hernández y Massó. Investigación dirigida por el autor. Madrid, Facultad CC. Información. Dpto. de Documentación. 1983, 2 cintas magnetofónicas de 60 minutos. Este documento sonoro se encuentra depositado en la Fonoteca del Dpto. Periodismo III. Area de Documentación de la citada Facultad.

<sup>58</sup> PEREZ PERUCHA, Julio y otros: *El decorador en el cine: Enrique Alarcón*. Alcalá de Henares, 14 Festival de Cine, 1984, 122. Incluye amplia filmografía.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 103

me explicó la historia... Al principio pensé confeccionar el vestuario en Londres o Roma, pero conseguí un baúl de preciosas antigüedades, compuesto por encajes, pasamanerías, botones, cintas, etc. Era lo que yo necesitaba para dar credibilidad a la época. Me inspiré en libros de la época, franceses, ingleses y otros que encontré en el Rastro, así como con pinturas de Winterhalter. Para mí hacer figurines para una película de época es conjuntar y reproducir una serie de detalles de la documentación adquirida y mezclada con mis propios gustos, adaptándolos al personaje que estoy vistiendo»<sup>62</sup>. Sobre su metodología de trabajo señala finalmente: «... diez días antes del rodaje en Palma, hicimos unas pruebas de maquillaje, peinados y vestuario con cámara. Es muy conveniente hacerlo ya que ayuda mucho al director y al resto de equipo, quienes ven por primera vez a sus personajes y les da ocasión para corregir posibles errores; en España no es usual hacer esta prueba...»<sup>63</sup>.

Otro conocido figurinista, Javier Artiñano, afirma en las páginas de una revista especializada (64) que «cuanto más cercana es la época retratada, mayor tiene que ser el rigor y la documentación sobre ellas porque puede haber espectadores que la hayan vivido y no la reconozcan en pantalla»...«en el rodaje de “Esquilache” los trajes de Carlos III y Isabel de Farnesio están sacados de cuadros; me fijó mucho en los pintores característicos de cada época, en su estética; y de la mitad del siglo XIX hasta hoy prefiero las fotografías...».

## Maquillaje

El convenio de cinematografía define en estos términos al maquillador «es el que ejecuta y tiene la responsabilidad de la caracterización de los personajes que figuran en el reparto de la película de acuerdo con el criterio de la dirección»<sup>65</sup>.

Queremos destacar en este sentido la labor llevada a cabo por Juan Pedro Hernández en la realización de la serie de TVE «Castillo interior». Dicho profesional ha caracterizado con su equipo aproximadamente a 350 personajes.

---

<sup>62</sup> Entrevista con Ivonne Blake. *Diario 16*. Suplemento Dominical, n.º 8, 17-4-83, p. 46.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> ASENSI, Manuel: «Vistiendo el pasado». Entrevista a Javier Artiñano, Figurinista. *CINEVIDEO 20*, n.º 53, mayo 89.

<sup>65</sup> CIF, por Proharam, p. 127. Completa el equipo de maquillaje el ayudante y auxiliar de maquillaje, el ahudante de peluquero y el auxiliar de peluquería, pp. 127-128).

Recogemos algunas manifestaciones suyas<sup>66</sup> «...recurrimos a unos libros de historia, de pintura de la época —Zurbarán, para los monjes; cuadros de princesa de Eboli...— ... se ha conseguido un escrito de la época que refleja que las mujeres se maquillaban con un fondo muy claro, se daban un producto negro en las cejas y en las pestañas y un producto que se llamaba «granadina» que se aplicaba en los pómulos y en la boca. En los cuadros de la época hemos podido apreciar que se reducía el tamaño de los labios. Todo esto se ha aplicado a los personajes de la serie. Parece ser que era una nota de distinción la aplicación del maquillaje: a mayor nobleza más maquillaje. Por otra parte, visionamos un documental americano en el que se exponía la aplicación de piezas sobre un rostro en negro para darle más edad...».

Nos parecen interesantes también las puntualizaciones de José Antonio Sánchez, maquillador en «Luces de Bohemia» en torno a las fuentes consultadas y metodología que aplica a su trabajo<sup>67</sup>.

### Efectos especiales

En una entrevista al maquettista Emilio Ruiz del Río publicada por la revista *Papeles de cine Casablanca* en 1982<sup>68</sup> éste señala que el profesional de efectos especiales tiene que saber modelar, pintar, tener conocimientos de arquitectura, de física, estar bien documentado y sobre todo ser consciente de hasta qué punto se puede engañar a la cámara. Una vez que se conocen los trucos a realizar se procede al diseño de los mismos. Para realizar esta labor se piensa que con la imaginación basta, y se olvida que se exige documentación especializada para la realización de los mismos: «...hay que leer muchos libros, estudiar las épocas históricas, tener amplios conocimientos de arquitectura y arte».

Ruiz del Río trabajó en los estudios españoles en películas históricas de los años cuarenta y cincuenta, en películas americanas de los 60 e italianas más recientemente. Ha intervenido en películas de Juan Piquer: «Viaje al Centro de la Tierra», «Supersonic man» y «Misterio en la isla de los monstruos». Y colaborado en películas como «Fortunata y Jacinta», «Operación Ogro» y «Conan». Señala por otra parte que ha recibido influencias: «aquí vino un

<sup>66</sup> Documentación cinematográfica y «Castillo interior». Entrevista con Concha Velasco... *Op. cit.*; Documental serie «Castillo interior» y vídeo profesionales cinematográficos. Testimonios profesionales... *Op. cit.*

<sup>67</sup> Cf. guión literario en Anexo.

<sup>68</sup> GUTIERREZ-SOLANA, Ignacio, y VEGA, Felipe: «Efectos visuales en España». *El Plano imposible*, n.º 15, marzo 1982, p.24.

productor italiano, Zingarelli, que me obligó a hacer cosas y a investigar, porque cada vez me pedía algo más difícil... leo el guión y expongo al director las posibilidades que hay; hago unas fotos y después unos dibujos de cómo va a ser la escena...»<sup>69</sup>.

Otro prestigioso maquetista, Antonio Molina, a quien entrevistamos en 1985<sup>70</sup> utiliza profusamente una metodología a su trabajo, al que aplica incluso una planificación cuyo esquema básico reproducimos a continuación:

ENCARGO

CENTRO DE DISEÑO Y CREACION DOCUMENTACION	A	B
DPTO. DE CONSTRUCCION .....	PINTURA .....	CHAPA
	MODELADO .....	CERRAJERIA
	VACIADO .....	CARPINTERIA
	ESCAYOLA .....	SOLDADURAS
DPTO. DE ARMAS Y PIROTECNIA		
DPTO. DE CONSTRUCCION DE MAQUETAS		
ADMINISTRACION/CONTABILIDAD-COMPRAS		
ALMACENES		
TRANSPORTES A LUGARES DE RODAJE		

6. DOCUMENTACION DEL EQUIPO ARTISTICO  
O DE INTERPRETACION

Una vez elaborado el guión, el actor podrá conocer las características de su personaje y las de los demás con los que se interrelacionará. Intentará recrear y dar vida a su personaje apoyado en su propio método de estudio e investigación o bien asesorado en todo momento por el realizador o director de escena en platós y escenarios. El actor se documenta consultando y leyendo libros y todo tipo de fuentes de información que necesite para imbuirse de la época, costumbres, etc., en que su personaje se sitúe. Nos remitimos, por ejemplo, a las manifestaciones

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 24-27.

<sup>70</sup> BALLESTEROS, Teresa, y GONZALEZ, Rafael: «Efectos especiales cinematográficos». Antonio Molina: *Estructura y funcionamiento*. Madrid, 1985, 15 ff. mecan. Documentación fotográfica y cinta cassette de 30 minutos. Investigación dirigida por Alfonso López Yepes.

de Concha Velasco en el rodaje de «Castillo interior»<sup>71</sup> o a las de Francisco Rabal durante el rodaje de «Luces de Bohemia»<sup>72</sup>.

El equipo artístico está formado por actores, que pueden ser actores protagonistas y actores principales, secundarios y episódicos. Existe también la figuración, los dobles de acción o actores especializados y los dobles para luces<sup>73</sup>.

## 7. LA DOCUMENTACION DEL EQUIPO DE SONIDO

Aunque el convenio cinematográfico no incluye una definición al respecto, existe un técnico de sonido o jefe de sonido, como persona responsable de la instalación de los micrófonos y del manejo de la mesa de mezclas. Utiliza documentación especializada que aplica a su trabajo de acuerdo con la ambientación de la película (época en que transcurre la acción cinematográfica, etc.)<sup>74</sup>.

### Músico-compositor

Consideramos de interés citar el trabajo desplegado por Massó en la realización de la serie para TVE «Castillo interior». Con este propósito realizamos una entrevista al compositor de la que extractamos las siguientes declaraciones<sup>75</sup>: «...Estamos en la segunda mitad del siglo XVI y las fuentes más corrientes son fuentes cultas, p. ej., Juan Vasquez y sus libros de madrigales. He utilizado cancioneros populares del siglo XVII que se suponen recogen músicas habituales del siglo anterior, y he acudido al «Cancionero» de Claudio de la Salbonara que suministra gran cantidad de datos».

Más adelante añade que las canciones que Teresa de Jesús interpreta se han recogido en un cancionero que se conserva en el Carmelo de Valladolid, que ha sido publicado por Víctor García de la Concha en donde se recogen muchas letras de canciones<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> Cf. vídeo de entrevistas con profesionales ya citado, y entrevista en cassette también citada.

<sup>72</sup> Cf. Anexo, guión literario.

<sup>73</sup> Con relación a especialistas se ha emitido por distintas televisiones documentales extranjeros sobre su trabajo. Por ejemplo «Los especialistas de En busca del arca perdida». Videocassette 60 minutos, emitido por TVE, depositado en la Videoteca del Dpto. Documentación...

<sup>74</sup> Véase Carlos Faruolo entrevistado con motivo del rodaje de *Luces de Bohemia*, en videocassette VHS, por el autor en Abril de 1985, 15 minutos (Cf. Videoteca Area de Documentación, *Op. cit.*).

<sup>75</sup> Cf. Testimonios profesionales, *Op. cit.*

<sup>76</sup> *Ibidem*.

## 8. LA DOCUMENTACION DEL EQUIPO DE MONTAJE

El montador<sup>77</sup> parte del guión y trata de adecuar las imágenes que tiene a la idea expresada en el mismo. Aunque este profesional tiene dificultad para precisar cuáles son los conocimientos que un profesional necesita, Pablo del Amo afirma que el montaje es algo que requiere un proceso de formación, de lectura, de ver cine y de estar enamorado del cine; el montaje evoluciona constantemente y el montador intenta inventar algo nuevo cada día. Existen unas bases, pero nadie se ajusta a ellas y si hay leyes en este sentido obramos con independencia de lo que dicen<sup>78</sup>.

Asimismo, Pedro del Rey asegura que prácticamente todos los avances del montaje en España se han conseguido en la publicidad y no en el cine. La publicidad ha sido una especie de investigación de laboratorio para el montaje, pero en el cine ha incidido solamente en escenas muy determinadas. Al referirse a la investigación que realiza el montador manifiesta con excepticismo que en cine todo se sacrifica a la economía, a la efectividad y al tiempo. No sirve de nada ningún tipo de investigación, ni nadie trabaja en el montaje para establecer una teoría, pues de lo que se trata es de que se liguen los siete planos de la secuencia para poder doblar mañana, hacer efectos pasado y estrenar el viernes<sup>79</sup>.

## 9. LA DOCUMENTACION DEL EQUIPO DE PRODUCCION

La primera labor que corresponde al productor<sup>80</sup> es la búsqueda y selección de temas, ideas o guiones, incluso de obras literarias que pueden llevarse a la pantalla. El productor ejecutivo es «quien plantea, promueve, organiza y hace posible todo el proceso de realización y comercialización de una película»<sup>81</sup>. El planteamiento económico de la película requiere una elección entre las distintas empresas suministradoras de material y entre los distintos actores que concurren en la industria cinematográfica. El productor se sirve de hojas informativas,

---

<sup>77</sup> Profesional que también contempla el Convenio, así como el ayudante de montaje según cita Proharam, *Op. cit.*, p. 129.

<sup>78</sup> «El montador y sus fantasmas». *CINEVIDEO* 20, n.º 2, 1983, pp. 32-35.

<sup>79</sup> *Ibidem.*, p. 34.

<sup>80</sup> Entrevista realizada a José Angel de Juanes sobre el doblaje. Investigación dirigida por el autor. Madrid, videocassette de 30 minutos en formato U-Matic, Dpto. de Documentación. Documento depositado en la Videoteca del mismo.

<sup>81</sup> Cf. entrevista realizada por el autor incluida en «Profesionales cinematográficos», *Op. cit.*

listados de precios, folletos de promoción en lo que respecta a la parte técnica; para la parte artística se documenta a través del contacto directo con representantes o por medio de fotografías de los actores y otro tipo de documentación escrita<sup>82</sup>.

Por tanto, podemos concluir que la elección por parte de la producción del equipamiento técnico y artístico de la película supone la consulta y utilización de documentación diversa, tanto escrita como en otros soportes y también personal u oral. En el proceso de producción se utilizan numerosos impresos cinematográficos para cubrir las diversas actividades que conlleva dicho proceso.

Para recabar información de primera mano sobre la documentación que utiliza el productor, mantuvimos una conversación personal con el productor Antonio Cuevas<sup>83</sup>. De la entrevista dedujimos que del departamento de producción dependen hasta cinco tipos de documentación: documentación oficial o administrativa, que acredita la propiedad de la película; documentación técnica o de rodaje; documentación informativa sobre mercado cinematográfico basada en el control oficial de taquilla; documentación literaria para la selección y estudio de guiones; y, en fin, documentación de apoyo escrita, fotográfica, etc., para seleccionar el equipo técnico-artístico<sup>84</sup>.

Relacionamos escuetamente algunos de los documentos administrativos y técnicos que se utilizan en la producción y comercialización cinematográficas: registro de empresas cinematográficas: Personas jurídicas, *ídem*. Personas naturales, *ídem*. De material audiovisual: Personas naturales, notificación de comienzo de rodaje, solicitud de subvención anticipada para la realización de películas, modelo de presupuesto general de una película cinematográfica, tarifas de doblaje y sonorización de películas, modelo de contrato de trabajo para actores cinematográficos por sesiones, *ídem*. Por obra completa, *ídem*. Para técnicos cinematográficos, presupuesto detallado para la preproducción, producción y postproducción, declaración para el registro de depósito legal, solicitud de permiso de rodaje a instituciones oficiales o privadas, contrato entre el distribuidor y el exhibidor, documentos de distribución, solicitud de calificación por edades, hoja de montaje, justificante de gastos, recibos de entradas y salidad de caja, parte de trabajo, parte de cámara, hojas de figuración y de citación, hojas de desglose, etc.).

---

<sup>82</sup> CINEGUIA y CINEVIDEO 20. Punto de Encuentro. Directorios.

<sup>83</sup> Vídeo sobre Testimonios Profesionales. Véase también guión literario en Anexo.

<sup>84</sup> Cualquiera de estos documentos puede ser digitalizado mediante los soportes lógicos de carácter documental citados anteriormente.

Las funciones del director de producción, figura contemplada asimismo por el convenio de Cinematografía<sup>85</sup> son escuetamente las siguientes: confección del desglose, del plan de rodaje y del presupuesto; asiste a la búsqueda de localizaciones y da su conformidad a los bocetos de decorados, plantas y alzados. En suma, vigila todo el proceso del rodaje, supervisa la actividad de todo el personal y efectúa la contratación para la película del mismo y de todos los servicios —iluminación, estudios, cámaras, transportes, laboratorio, etc.—. Obviamente todas estas labores suponen la utilización de diverso tipo de documentación —administrativa y técnica— estrechamente relacionada con la producción y con los servicios auxiliares de la industria cinematográfica<sup>86</sup>.

El proceso de mecanización aplicado a cualquiera de los sectores de la industria cinematográfica ya hace varios años que se ha puesto en marcha. En este sentido, debemos destacar que los productores norteamericanos utilizan desde hace ya varios años programas automatizados de ordenador con los que controlan todo el plan de rodaje, presupuestos y partidas de producción de cualquier film<sup>87</sup>. Las ilustraciones 55 a 57 así lo atestiguan.

En el ámbito español el Comité Unitario Interprofesional de la Cinematografía y el Audiovisual (CUICA) ha propuesto, en relación con la exhibición de películas, la mecanización e informatización del Control de Taquilla sobre 800 salas. La propuesta se ha hecho con motivo de la publicación que este organismo acaba de hacer de un extenso documento sobre regulación del mercado cinematográfico y audiovisual<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Proharam pp. 107-109. También se citan el ayudante de producción, el segundo ayudante de producción o Regidor y el auxiliar de producción. Cf. también la función desempeñada por Jacoste según comenta él mismo en guión literario del Anexo.

<sup>86</sup> Sobre los sectores, de producción y exhibición, que conforman la industria cinematográfica, véase por la relación detallada de los muchos elementos que intervienen en ellos, la publicación de GUTIERREZ ESPAÑA, Luis, y PEREZ ORNIA, José Ramón: *Anuario de Cine 77*. Cupsa Editorial, Madrid, 1978, 241 pp.

<sup>87</sup> »Movie Magic»: Budgeting software and scheduling breakdown software. S. L., screenplay systems innovative software for the entertainment industries, 1984, 86 pp. La Editorial Lone Eagle Publishing, localizada en Los Angeles (California) distribuye varios «software» de aplicación de este tipo.

<sup>88</sup> CUICA: «El libro blanco del cine español». Propuesta de regulación del mercado cinematográfico y audiovisual. *Voces y culturas*, n.º 1, enero-junio 1990, p. 99. En relación con este punto y otros sobre cine español véase también en la misma revista y número el artículo de Antonio Cuevas Puente, situación del cine y la producción audiovisual en España. Se trata de un informe, fechado en Madrid a 16 de diciembre de 1989 de la Unión de Productores de Cine y TV (UPCT), de la que es presidente el propio Cuevas.

## 10. LA DOCUMENTACION EN LA DISTRIBUCION Y EXHIBICION (COMERCIALIZACION) DEL PRODUCTO FILMICO

El distribuidor —y en última instancia el exhibidor— se responsabiliza fundamentalmente de la documentación publicitaria del film, de la que también participan de alguna forma productor y director.

En este sentido efectuamos también una entrevista a José Esteban Alenda, distribuidor de películas tan conocidas como «Furtivos», «Canciones para después de una guerra», «La sal de la tierra», etc., y de muchos cortometrajes. Según Alenda<sup>89</sup> la empresa de distribución no dispone de un departamento de publicidad en donde se establezca una adecuada planificación publicitaria. No se hacen estudios publicitarios por falta de tiempo y por una inadecuada estructura empresarial. No obstante se elaboran clichés de prensa y se utilizan una serie de instrumentos de documentación publicitaria (pressbook, trailers, carteles, etc.).

Algunas Salas de Exhibición realizan una importante labor de difusión documental, hasta el punto que mantiene librerías especializadas y hasta incluso verdaderos Centros de Documentación. Es el caso por ejemplo del complejo ALPHAVILLE por 100<sup>90</sup> o de las Salas Renoir, que editan asimismo un Boletín informativo —desde marzo de 1988— en el que se dan cabida los estrenos que se van produciendo en sus instalaciones<sup>91</sup>.

## 11. LA INFORMACION CINEMATOGRAFICA: ESTUDIOSOS Y PERIODISTAS ESPECIALIZADOS

Dedicamos este apartado a poner de relieve la importancia que el estudioso —teórico, investigador, etc.— y el periodista especializado otorgan a la documentación, puesto que son usuarios de información cinematográfica aplicada a sus escritos y a la difusión informativa que llevan a cabo. Recogemos, pues, algunas manifestaciones suyas que ilustran la importancia que para ellos representa el uso de la documentación y metodología de la investigación aplicadas al cine.

<sup>89</sup> Cf. Testimonios Profesionales, *Op. cit.*

<sup>90</sup> Cf. LOPEZ YEPES, Alfonso: «La informatización de la documentación cinematográfica en el Centro de Documentación ALPHAVILLE-GOMEZ MESA». *Cuadernos de Documentación audiovisual*, n.º 1, junio 1992 (Trabajos internos del Area de Documentación-Dpto. Periodismo III. Facultad de CC. de la Información de Madrid).

<sup>91</sup> Los cines Renoir realizan diversas actividades documentales en relación con sus fondos bibliográficos y filmográficos, según nos comenta su director Enrique González Macho. Esta empresa de exhibición dispone, entre otra valiosa documentación, de la mejor biblioteca sobre cine soviético.

### 11.1. Teóricos

Algunos teóricos del cine se han referido en algunos momentos al uso de la documentación e investigación aplicados al cine. Por ejemplo, José Serra Estruch se refiere a los conceptos de documentación e investigación aplicados al film en estos términos: «se dan en el caso de que el film suponga conocimientos particulares, extracinematográficos...»<sup>92</sup>.

Jesús Borrás y Antonio Colomer en su libro «El lenguaje básico del film»<sup>93</sup> citan el término documentación al referirse a la idea en que se basa o apoya el film, de la siguiente forma o en los siguientes términos: «...esta elaboración de la realidad que a fin de cuentas es subjetiva, será más rica, más profunda y más brillante cuanto más preparado tanto cultural como ideológicamente esté el autor... documentación más ficción igual a argumento» ... «las fuentes no deben buscarse únicamente en la literatura o en el teatro, sino que el mismo cine proporciona material para una nueva versión; tal es el caso del film “Primera Plana”...».

### 11.2. Crítica cinematográfica

La críticos cinematográficos utilizan profusamente instrumentos de documentación para realizar su trabajo. Tal es el caso de Miguel Marías, crítico de la revista *Papeles de Cine Casablanca*, quien con relación al método y sistematización de trabajo que utiliza señala<sup>94</sup> que posee un fichero de directores vigente dividido en dos partes, una de personas vivas y otras difuntas. Dicho fichero recoge esquemáticamente todas las películas visionadas. Cuando tiene que elaborar una crítica de película señala que la vuelve a ver incluso muchas veces —hasta 10 en el caso de 7 mujeres, de John Ford— e incluso la reescribe varias veces.

---

<sup>92</sup> SERRA ESTRUCH, José: *Cine formativo*. Nova Terra, Barcelona, 1970, p.75.

<sup>93</sup> BORRAS, Jesús, y COLOMER, Antoni: *El lenguaje básico del film*. Editorial Nido, CASTELLBISBAL (Barcelona), 1977. p. 18.

<sup>94</sup> Entrevista realizada a Miguel MARIAS, Francisco MARINERO Y Valeria CIOMPI en la redacción de la Revista *Papeles de cine Casablanca* en diciembre 1983. Madrid, Facultad CC. Información. Dpto. de Documentación, trabajo dirigido por ALY, cinta cassette de 60 minutos, minutado 2-19 y 34-54.

Otro conocido crítico y escritor especializado, Francisco Marinero comenta que «si necesitas datos sobre un director, película, etc. utilizo enciclopedias, libros que tengo yo, americanos e ingleses en general; no creo que nadie tenga una documentación suficiente en casa. Te ves en la necesidad de acudir a un centro de documentación o filмотeca a trabajar allí»<sup>95</sup>.

### 11.3. Prensa especializada

Las publicaciones periódicas especializadas realizan por lo general algún tipo de operación documental con la información que reciben y generan en sus redacciones, manteniendo archivos documentales propios, carentes todavía de un completo tratamiento automatizado.

Es el caso, por ejemplo de Valeria Ciompi, redactora-jefe y responsable del archivo de documentación de la revista «Papeles de Cine CASABLANCA», quien señalaba en 1983<sup>96</sup> que desde la fundación de la revista se ha estado recopilando material diverso, fotos, press-book, revistas, etc. Con este fondo se abrió un archivo, con una serie de carpetas distribuidas por directores y actores. Libros y revistas también se encuentran clasificados.

No obstante, la prensa de información general ya ha iniciado procesos de mecanización del trabajo y fondo informativos<sup>97</sup>.

En conclusión, aunque hasta el momento no conocemos que se haya generalizado adecuadamente el uso del ordenador en el ámbito cinematográfico español, cada vez es mayor la utilización que de él hacen escritores, periodistas, críticos, etc., e incluso librerías especializadas. La única librería especializada en cine que conocemos totalmente mecanizada es la librería BABEL, localizada en Madrid, con un considerable número de publicaciones tanto españolas como extranjeras<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, minutado 363-413.

<sup>96</sup> *Ibidem*, 68-86 y 350-355.

<sup>97</sup> Sobre la automatización de la documentación en los medios de comunicación escritos véase: GARCIA GUTIERREZ, Antonio, y LUCAS, Ricardo. La documentación automatizada en medios informativos. Paraninfo, Madrid, 1989.

<sup>98</sup> Posee un catálogo mecanizado de 50 pp. que recoge publicaciones sobre cine en número de aproximadamente 1.500, que próximamente estará accesible telefónicamente.

## ANEXO

### VIDEO: EL PROCESO DOCUMENTAL EN LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA: «LUCES DE BOHEMIA» (Para una duración aproximada de 10 minutos)

«El proceso documental en la producción cinematográfica: «Luces de Bohemia» tiene por objeto mostrar la labor de documentación que realiza el profesional cinematográfico con motivo de la puesta en escena de una película de época.

#### 1. Estructura temática

Tras una breve introducción dedicada a la intencionalidad del contenido temático de esta realización en soporte audiovisual, destacándose la presencia del autor en los Estudios Luis Buñuel de Madrid durante el rodaje de la película «Luces de Bohemia», se introduce en imagen a los autores del film y sus opiniones cualificadas, previa exposición sintetizada de la labor profesional que les corresponde a cada uno de ellos.

Las entrevistas a los cineastas fueron realizadas durante la puesta en escena del film o en sus propias casas y mediante visitas a la productora y empresas de servicios, sirviéndonos en todos los casos de documentación publicada en torno a la preparación de esta producción, que puede ser considerada paradigmática de película de época y adaptación cinematográfica de una obra literaria.

Merece la pena destacar la afirmación del decorador Félix Murcia sobre la inexistencia de un «sitio exclusivo donde, si usted quiere saber lo que pasaba en 1917, te digan pues aquí hay libros de historia, libros de economía, libros de sociología, revistas, populares, periódicos... pero eso no existe en ninguna parte». Lo que da pie a pensar en la necesidad que tiene el profesional de poder acceder a cualquier tipo de información desde un sólo lugar sin tener que trasladarse a varios. Y que la existencia de un Centro de estas características es posible, y que incluso posibilita la recuperación de información multimedia.

#### 2. Guión literario

##### *Off/Locucion*

Para comprobar «in situ» la utilidad que para el profesional del cine puede tener un Centro de documentación especializado en Cinematografía, asistimos en 1985 al rodaje de «Luces de Bohemia». La película dirigida por Miguel Angel Díez, una adaptación cinematográfica de la obra del mismo título de Valle-Inclán, fue rodada en su mayor parte en los Estudios Luis Buñuel de Madrid.

Partimos de la base de que al tratarse de una película de época, debía realizarse por parte de todo el equipo técnico-artístico una exhaustiva labor de documentación previa a la puesta en escena.

Con este objeto, planteamos a los componentes del equipo una serie de preguntas

relacionadas con la metodología que aplicaban a su trabajo, cómo documentaban el tema, qué tipo de fuentes de información utilizaban, si necesitaban de la existencia de un Centro de documentación. En resumen, si ellos mismos realizaban algún tipo de investigación y cómo solucionaban la obtención de documentación aplicada a su trabajo.

#### OFF/IMAGEN y OFF/LOCUCION

1. MARIO CAMUS.—Al escribir un guión es necesario investigar previamente, a fondo, el material que ha de utilizarse. Los sistemas de trabajo del guionista son múltiples e incluso muy personales. En cualquier caso, se trata de una verdadera investigación.

2. MIGUEL ANGEL TRUJILLO.—Dos meses antes del rodaje, el productor realiza juntamente con el director, decorador, director de fotografía, etc., un estudio pormenorizado de la puesta en escena del film.

3. JOSE JACOSTE.—El director de producción elabora el denominado plan de rodaje, una vez obtenidos los correspondientes permisos administrativos y de todo tipo. El control del proceso de producción se sustenta además en la confección diaria de la documentación técnica o de rodaje.

4. MIGUEL ANGEL DIEZ.—Apoyándose en el guión, en este caso adaptado de una obra literaria, el realizador documenta la película con el uso de numerosas fuentes informativas: libros, estudios, artículos, visionado de películas, etc., y con su propia experiencia personal.

5. FELIX MURCIA.—La ambientación de una película de época es un elemento fundamental que condiciona ampliamente la adecuada y convincente puesta en escena. La utilización de material informativo, de procedencia múltiple, por parte del decorador es exhaustiva, necesaria y absolutamente imprescindible.

6. FRANCISCO RABAL.—Los intérpretes no sólo estudian el guión, sino que además investigan sus personajes con la documentación adecuada y su propia metodología de trabajo.

7. JOSE ANTONIO SANCHEZ.—También el maquillador utiliza para su trabajo la información contenida en determinadas publicaciones de su especialidad.

8. FOTOFILM MADRID.—La industria auxiliar participa de procesos de trabajo basados en una metodología acorde con su función.

### 3. Documentación escrita utilizada en la puesta en escena del film

Se relaciona a continuación la bibliografía que ha sido utilizada como documentación general por el Equipo de Escenografía para la ambientación de la película, aunque también ha tenido acceso a ella el equipo técnico-artístico del film\*.

---

\* Bibliografía facilitada por el decorador o director artístico Félix Murcia.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA EN LA AMBIENTACION  
DE «LUCES DE BOHEMIA» («Software» KNOSYS)

Libros

1. 3.000 viejas fotos para la historia de Vizcaya. Album II. Durango y los pueblos de la ría (desde 1850). Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1976, 328 pp. (533 fotografías).
2. BANCOEXTERIOR DE ESPAÑA: *Historia del dinero*. Geasa, Madrid, 1983, 33 pp.
3. BONO, Edward de (Dir.): *!Eureka! Cómo y cuándo se realizaron los grandes inventos*. Historia ilustrada de los inventos de la rueda al computador. 488 ilustraciones, 330 de ellas en color. Trad. de José María Dachs Orrit y Baldomero Porta Gou., Labor, Barcelona, 1975, 247 pp.
4. BRIGGS, Asa (Dir.): *El siglo XIX. Las contradicciones del progreso*. Textos originales de Asa Briggs, John Roberts y James Joll., y otros, 668 ilustraciones, 457 fotografías, grabados, dibujos, y mapas. Labor, Barcelona, 1973, 360 pp.
5. BROIDO, Lucy: *French Opera posters 1868-1930*. 53 posters, including 32 in full color. New York, Dover Publications Inc., 1976, XXV pp. + 53 láms.
6. BUENO, José María: *Uniformes militares en colores de la Guerra Civil española*. Texto e ilustrac. de..., Librería Editorial San Martín, Madrid, 1971, 192 pp.
7. CABO DE LA SIERRA, Gonzalo: *¿Qué es la obra gráfica original?* Esti-Arte, Madrid, 1979, 31 pp.
8. CAMPOY, A. M.: *Penagos 1889-1954*. Aproximación al creador más significativo de su tiempo. (Carteles, retratos, dibujos, acuarelas, apuntes, ilustraciones). Pról. de Enrique Lafuente Ferri. Epílogo de Luis Calvo. Espasa-Calpe, Madrid, 1983, 254 pp.
9. CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1978, 473 pp.
10. CORAZON, Alberto: *El sol sale para todos. Un análisis de la iconografía comercial de Madrid*. Banco Urquijo, Madrid, Diciembre, 1979, 121 pp.
11. CRONICA de un tiempo una ciudad. I. El paisaje y las calles (1890-1936). Selcc. de textos y coordinación de imágenes de José Luis Muñoz. Ed. Olcades, Cuenca, 1983, 156 pp.
12. DIAZ-PLAJA, Ferando: «La Sociedad Española en fotografías y documentos». *Desde los orígenes a nuestros días*. 2.ª cd. , Plaza-Janés, Esplugas de Llobregat (Barcelona), 1975, 539 pp.
13. IDEM: *La España política del siglo XX en fotografías y documentos*. Tomo I: Del arranque del siglo a la Dictadura (1900-1923). Plaza y Janés, Esplugas de Llobregat, 1975, 465 pp.
14. ESTABLECIMIENTOS tradicionales madrileños. Cuaderno n.º 1. *Barrio de las Musas y Plaza Mayor*. 2.ª reimpresión. Madrid, Cámara Oficial de Comercio e Industria, mayo 1981, 192 pp.
15. ESTABLECIMIENTOS tradicionales madrileños. Cuaderno II: *En torno a la Muralla*. Madrid, *Idem*, 1981, 208 pp.

16. ESTABLECIMIENTOS tradicionales madrileños. Cuadernos III: *Del Centro a las Rondas*. Madrid, *Idem*, Mayo 1982, 284 pp.
17. ESTABLECIMIENTOS tradicionales madrileños. Cuaderno IV: *Ambos lados de la Gran Vía*. Fotografías de Juan de la Fuente. Madrid, *Idem*, mayo 1984, 252 pp.
18. GRAVALOS GONZALEZ, Luis: *Uniformes contemporáneos del Ejército español 1977*. Láms. color de José María Bueno Carreras. Croquis de José Luis Calvo Pérez y texto de... Ed. San Martín. Madrid, 1980, 298 pp.
19. GUERRA DE LA VEGA, Ramón: *Madrid. Guía de Arquitectura (1800-1919)*. Autor, Madrid, 1980, 96 pp.  
 IDAS y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España. Salas Pablo Ruiz Picasso. Madrid, junio-julio 1984. Madrid. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, 193 pp.
20. LOPEZ MONDEJAR, Publio: *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*. Diseño de Diego Lara. Dirección técnica de Santiago Saavedra. Ediciones El Viso, Madrid. Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984, 207 pp.
21. LUCES de Bohemia de R. Valle-Inclán: *Escenografía y vestuario de Fabián Puigserver*. Música de Edí Guern. Dirección de Lluís Pasqual. Madrid, Centro Dramático Nacional, 1984, pp. s/n., 120 pp. (Catálogo).
22. *MADRID: Ayer y hoy*. Fondo documental del Archivo Ruiz Vernacci. La documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Exposición en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes. Mayo 1984. Palacio de Congresos y Exposiciones Julio 1984. Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, 117 pp.
23. *MASTERPIECES of the poster from the Belles Epoque*. 48 Full-Color Plates from «Les Maîtres de l’Affiche». Selected and Edited by Hayward and Blanche Cirker. New York, Dover Publications Inc., 1983.
24. MEMORIA de Madrid. Fotografía de ALFONSO. Selc. y textos de Publio López Mondéjar. Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, 167 pp.
25. MEYER, F. S.: *Manual de ornamentación*. Ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de arte y oficios y para los amantes del arte. 5.ª ed. ampl. 2.ª tirada, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, 787 pp.
26. MEZZACASA BALBINOT, Giuliano (Imagen), y GONZALEZ ARANGUREN, Jorge (Texto): *Itinerario ociso. Imágenes y notas de la ciudad huída*. Ediciones Vascas, San Sebastián, 1979, 135 pp.
27. MORRISON McCLINTON, Katharine: *Art Deco. A guide for collectors*. New York, Clarkson N. Potter, Inc. Publishers, 1972, 278 pp.
28. PERSONAJES de los años cincuenta. Fotografías F. Català-Roca. 112 fotografías. Salas Pablo Ruiz Picasso. Octubre-Noviembre 1984. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, página sin numerar.
29. SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Ayer y hoy. La evolución de la sociedad española en cien años*. Con 443 ilustraciones y ocho láminas a todo color. Aguilar, Madrid, 1960, 335 pp.
30. SCHMUTZLER, Robert: *El modernismo*. Trad. de Felipe Ramírez Carro. Revisa do por Emilio Alvarez. Alianza Editorial, Madrid, 1980.

31. VALLE-INCLAN, Ramón del: *Bohemian lights (Luces de Bohemia. Esperpento)*. Trad. de Anthony N. Zahareas. University of Minnesota and Gerald Gillespie. Stanford University. Introduction and Commentary by Anthony N. Zahareas. Edinburgh, Autores y Edinburg University Press, 1976. 266 pp.
32. IDEM: *Luces de Bohemia (Esperpento)*. Espasa-Calpe. Madrid, Col. Seleccionces Austral, 1984.

#### Revistas

1. REVISTA *Alrededor del mundo*, n.ºs 588 y 623, 7-9-1910 y 10-5-1911.
2. REVISTA *Blanco y negro*. Revista ilustrada. Madrid, n.º 1398, 3-3-1918.
3. REVISTA *El economista*. Revista semanal científica e independiente. Madrid, n.º 1692, 2-11-1918.
4. REVISTA *El mundo científico técnico-industrial*. Revista semanal ilustrada de Ciencias y sus aplicacines prácticas a la industria, n.º 535, Barcelona, 2-7-1910.
5. REVISTA *La actualidad*. Revista semanal ilustrada. Barcelona, n.º 433, 21-11-1914.
6. REVISTA *La esfera*. Ilustración mundial, Año I, n.º 7, 14 febrero 1914, 32 pp., n.º 36, 5 septiembre 1914.
7. REVISTA *Los contemporáneos*, n.º 156, 22-12-1911.
8. REVISTA *Mondariz*. Revista ilustrada, n.º 35, Madrid, 1-4-1919.
9. REVISTA *Mundo gráfico*. Revista popular ilustrada, n.º 275 y 346, de 31-1-1917 y 12-6-1918.

Por otra parte, interesa reproducir aquí —no había espacio para recogerlas en el vídeo— otras opiniones del decorador Félix Murcia acerca de la utilización que él hace de la documentación aplicada a la ambientación del film\*\*.

Señala el director artístico que ha tenido que hacer un estudio completo sobre Valle-Inclán, leer otras obras, saber en qué momento las escribió, cómo vivía, estudiar a sus biógrafos, lo que contaban de él o lo que él pretendía decir. Comenta asimismo que a veces se utiliza la documentación ya empleada en otras películas ambientadas en la misma época. Es el caso de «Crónica del Alba», también ambientada en 1917 y en la que igualmente intervino Félix Murcia. «Con lo cual —afirma— me estoy haciendo yo mismo una mini-biblioteca».

A la pregunta de cómo se realiza el proceso documental, responde: «Primero se lleva a cabo un proceso documental a base de documentación literaria y gráfica, con la utilización de libros, revistas, fotografías, grabados, pintura. Una de las cosas que más

---

\*\* Cf. declaraciones completas de Félix Murcia en la entrevista realizada durante el rodaje de *Luces de Bohemia* por LOPEZ YEPES, Alfonso. Entrevista al decorador Félix Murcia, en soporte vídeo VHS, abril 1985, 1 hora de duración (Documento depositado en la Videoteca del Area de Documentación del Dpto. de Periodismo).

documentación aporta es la pintura, la pintura por ejemplo costumbrista, en la que se captan detalles de ornamentación, detalles de los objetos que se utilizan».

Y sobre cómo estructuraría él un archivo documental sobre escenografía o sobre el cine en general contesta del siguiente modo: «Trataría de hacer una recopilación de temas concretos, por ejemplo documentación de objetos personales —navajas, tijeras...—, hay mucho sobre arquitectura. Se pueden recopilar vehículos y contar cómo eran los vehículos más interesantes, no todos, cuáles se utilizaban más, los más prácticos, en un ciclo de veinte años. O vestuario, herramientas, ornamentación en casas, qué se vendía en las tiendas, productos, impresión de carteles —cómo se hacía— ...» «hacer reportajes de vídeo sobre la ambientación de la película ... eso mismo serviría como fuente documental... guardar decorados y otros utensilios de ambientación para poder utilizarlos como documentación de archivo, etc.»\*\*\*.

#### 4. Observaciones

- El vídeo recoge imágenes todas ellas originales: grabadas durante el rodaje de «Luces de Bohemia», en los Estudios Luis Buñuel, en casa de los cineastas, en las instalaciones de la industria auxiliar, etcétera.
- Existe un master en U-MATIC (las copias son de tercera generación, de ahí la mala calidad).
- La grabación se ha efectuado, por no disponer de equipo profesional, con equipo de doméstico, de media pulgada (con cámara SONY P4000 y magnetoscopio portátil de vídeo Panasonic) y se ha hinchado a U-Matic. La edición se ha llevado a cabo en U-Matic.
- Las copias se han realizado en formato VHS (media pulgada), en cintas de la mejor calidad.
- El documento original podrá ser visionado con magnetoscopio U-Matic durante la defensa de la investigación.

---

\*\*\* Cf. declaraciones completas de Félix Murcia en la entrevista realizada durante el rodaje de «Luces de Bohemia» por LOPEZ YEPES, Alfonso. Entrevista al decorador Félix Murcia, en soporte vídeo VHS, abril 1985, 1 hora de duración (Documento depositado en la Videoteca del Area de Documentación del Dpto. de Periodismo).