



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

Facultad de Traducción y Documentación

Departamento de Biblioteconomía y Documentación

LA IMAGEN DE LA BIBLIOTECA EN EL CINE (1928-2015).

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

MARÍA ROSARIO ANDRÍO ESTEBAN

SALAMANCA

ENERO, 2016



**UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA**

Facultad de Traducción y Documentación

Departamento de Biblioteconomía y Documentación

LA IMAGEN DE LA BIBLIOTECA EN EL CINE (1928-2015).

Tesis presentada al Departamento de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Salamanca, como requisito parcial para la obtención del grado de Doctor.

Programa de Doctorado: “Metodologías y líneas de investigación en Biblioteconomía y Documentación”

Director: Dr. D. José Antonio Frías Montoya

Doctoranda: María Rosario Andrío Esteban

SALAMANCA

ENERO, 2016



VNiVERSiDAD D SALAMANCA

Facultad de Traducción y Documentación

Departamento de Biblioteconomía y Documentación

Trabajo presentado como requisito parcial para la obtención del grado de Doctor por la Universidad de Salamanca.

Elaborada por Doña María Rosario Andrío Esteban, Licenciada en Filosofía Pura por la Universidad de Salamanca.

Dirigido por:

El Doctor José Antonio Frías Montoya, Profesor Titular de Departamento de Biblioteconomía y Documentación, adscrito a la Universidad de Salamanca.

Fd°:

Dña. María Rosario Andrío Esteban (Doctoranda)

V° B°:

Dr. D. José Antonio Frías Montoya (Director de Tesis)

Resumen

El objetivo del presente trabajo ha sido configurar el perfil de elementos visuales, actividades de usuarios y tareas profesionales que los cineastas han elegido para representar a las bibliotecas públicas a lo largo de su etapa sonora. Para ello, se obtuvo un listado de 855 películas entre 1928 y 2015 (60% fueron norteamericanas y un 7% españolas) en las que se identificaron 1.642 escenas con biblioteca. Un análisis descriptivo permitió detectar 1.220 bibliotecarios y cerca de 9.000 usuarios realizando diversas actividades.

Los resultados muestran que la imagen de la biblioteca se configura en la mayoría de los filmes con pocos elementos. Libros, estanterías, tejuelos, etiquetas de materia y algunos ornamentos son suficientes. Por otra parte, el bibliotecario posee en general una imagen más estereotipada que las bibliotecarias, que apenas muestran los rasgos clásicamente asociados especialmente si son protagonistas. Sus tareas más frecuentes son la atención al usuario y el trabajo técnico, ordenar el fondo, mantener el orden y el préstamo, labores más próximas al auxiliar que al experto. Para los cineastas la mayoría de los usuarios son varones y se dedican a hablar entre ellos, consulta, leer y estudiar.

Desde un punto de vista profesional, para el cine hay dos tipos principales de bibliotecas: la pública y la académica. Sus funciones relacionadas con el apoyo a la educación formal y como lugar de reunión social serían sus imágenes más cinemáticas. En conjunto, la representación de la biblioteca en el cine ha variado relativamente poco desde hace 90 años, a pesar de los grandes avances tecnológicos de la profesión.

PALABRAS CLAVE: Biblioteca, Cine, Estereotipos, Cognición Social, Respuesta de Servicios bibliotecarios.

Abstract

The purpose of this study was to set the profile of visual characteristics, and user activities and professional tasks selected to represent public libraries throughout sound movies history. To do this, we obtained a list of 855 films (60% were American and 7% from Spain) in which 1,642 scenes in a library were detected. A visual analysis was performed in the 1,220 librarians and 9,000 users identified in order to describe their diverse activities and tasks.

The results show that the image of the library is set up in most of the films with few elements. Books, shelves, signatures, subject identification and some ornaments are sufficient. Moreover, the male librarian has a more stereotyped image than female librarian, which shows small number of the traits of the stereotype especially if she is protagonist. Their most frequent tasks are the reference service and technical tasks, maintaining order, and book circulation. For filmmakers most users are male and they are dedicated to talk to each other, to read and study.

From a professional point of view, for the cinema there are two main types of libraries: public and academic. Its main cinematic functions are to support formal education, and a place to meet and interact with others. Overall, the image of the library in the cinema has changed relatively little over 90 years, despite the technological revolutions associated with the profession.

KEY WORDS: Library, Film, Stereotypes, Social Cognition, Library Service Responses.

ÍNDICE

Índice de Figuras	6
Índice de Cuadros y Tablas	8
1. INTRODUCCIÓN.....	13
2. LA BIBLIOTECA	15
2.1 Introducción.....	15
2.2. Historia de las bibliotecas.....	18
3. EL CINE.....	24
3.1. Introducción.....	24
3.2. Breve historia del cine	30
3.3. Un apunte sobre el cine español.....	37
3.4. Géneros cinematográficos.....	39
4. TEORÍA CINEMATOGRAFICA.....	43
4.1. Las teorías cinematográficas.....	43
4.2. Los Pioneros	46
4.2.1. Teorías formalistas.....	47
4.2.2. El formalismo soviético	48
4.2.3. Teorías realistas.....	50
4.2.4. El cine de autor.....	51
4.3. Teoría cinematográfica estructuralista.....	53
4.3.1. Lingüística estructural	55
4.3.2. La filmolingüística de Christian Metz.....	57
4.3.3. Teoría cinematográfica psicoanalítica.....	59
4.3.3.1. <i>El modelo Baudry-Metz</i>	61
4.3.4. Teoría feminista cinematográfica.....	64
4.3.5. El análisis textual.....	66
4.4. El cambio post-estructuralista.....	67
4.5. Teorías cinematográficas contemporáneas.....	69
4.5.1. Los estudios culturales.....	69
4.5.2. El neoformalismo constructivista.....	70
4.5.3. La Teoría cinematográfica cognitiva.....	73

5. COGNICIÓN SOCIAL.....	80
5.1. Introducción.....	80
5.2. Percepción social.....	83
5.2.1. Formación de impresiones sobre personas y eventos.....	83
5.2.2. Categorización y estereotipos.....	86
5.3. La representación mental de los objetos sociales.....	89
5.3.1. Los esquemas sociales.....	90
5.3.2. Tipos de esquemas sociales.....	92
5.3.3. Funcionalidad de los esquemas.....	93
5.4. Metáforas sobre el ser humano como procesador de información social. ...	95
6. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	98
6.1. Introducción.....	98
6.2. La representación cinematográfica de la biblioteca.....	99
6.2.1. Listados de películas con bibliotecas.....	101
6.2.2. Elementos estructurales de la representación bibliotecaria.....	103
6.2.2.1 <i>La biblioteca como escenario</i>	103
6.2.2.2 <i>Los Personajes</i>	109
6.2.3. Las actividades de los personajes y las funciones de la biblioteca. .	129
6.2.3.1. Las tareas y actividades de los personajes.....	130
6.2.3.2. Las funciones de la biblioteca.....	137
6.2.4. Consideraciones.....	143
6.3. Marco conceptual.....	146
6.3.1. La perspectiva cinematográfica: El movimiento cognitivista.....	148
6.3.2. La perspectiva social: Cognición social.....	149
6.3.3. La perspectiva biblioteconómica: Las funciones de la biblioteca....	151
6.4. Objetivos e hipótesis.....	162
6.4.1. Objetivos específicos:.....	163
6.4.2. Hipótesis de trabajo:.....	163
7. METODOLOGÍA.....	165
7.1. Muestra.....	165
7.2. Diseño del estudio.....	170
7.3. Variables.....	171
7.4. Instrumento de recogida de datos.....	175

7.5. Procedimiento.....	175
7.6. Análisis de los datos.....	181
8. RESULTADOS.....	183
8.1. Películas.....	183
8.1.1. Representatividad de la muestra.....	183
8.1.2. Descripción de películas por países.....	186
8.1.3. Descripción de películas por décadas.....	188
8.1.4. Descripción de películas por géneros cinematográficos.....	193
8.2. Escenas.....	197
8.3. Elementos estructurales de la representación bibliotecaria.....	201
8.3.1. La biblioteca como escenario.....	201
8.3.2. Los personajes.....	211
8.4. Las actividades de los personajes y las funciones de la biblioteca.....	221
8.4.1. Los personajes.....	222
8.4.2. Los servicios y las funciones desde la perspectiva de la biblioteca.....	231
9. DISCUSIÓN.....	234
9.1. Películas.....	234
9.2. Escenas.....	242
9.3. Elementos estructurales de la representación bibliotecaria.....	244
9.3.1. La Biblioteca como escenario.....	244
9.3.2. Los personajes.....	254
9.4. Las actividades de los personajes y las funciones de la biblioteca.....	261
9.4.1. Los personajes.....	261
9.4.2. Los servicios y las funciones desde la perspectiva de la biblioteca.....	270
9.4.3. La imagen de la biblioteca en el cine.....	273
10. CONCLUSIONES.....	276
11. LIMITACIONES Y PROPUESTAS DE FUTURO.....	282
12. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	284
13. ANEXOS.....	296

Índice de Figuras

Figura 1. Modelo del continuo de procesamiento en la formación de impresiones sociales. Adaptado de Fiske y Neuberg (1990).	84
Figura 2. Características del procesamiento guiado por categorías y basado en los datos en la formación de impresiones sociales. Adaptado de Fiske y Neuberg (1990).	85
Figura 3. Distribución cronológica por décadas de las películas incluidas y no obtenidas en la muestra.	185
Figura 4. Número total de películas con escena de biblioteca por países. Debido a la elevada frecuencia de películas norteamericanas la escala del eje vertical es logarítmica.	186
Figura 5. Porcentaje de películas por década sobre el total de la muestra y sobre el total de películas producidas internacionalmente.	190
Figura 6. Número de películas por década para los seis países con mayor aportación a la muestra.	191
Figura 7. Número de películas por década para EE.UU., Reino Unido y los cuatro países europeos con mayor aportación a la muestra.	191
Figura 8. Porcentaje de películas por década para los países de la Figura 6.	192
Figura 9. Número de películas asociada a cada género cinematográfico.	193
Figura 10. Porcentaje de películas asociadas a cada género sobre el total de la muestra y sobre el total general de películas.	194
Figura 11. Porcentaje de películas asociadas a cada género cinematográfico en periodos de 30 años.	195
Figura 12. Número total de escenas de la muestra clasificadas por países.	198
Figura 13. Número medio de escenas con biblioteca en los 10 países principales de la muestra.	199
Figura 14. Duración media de las escenas con biblioteca en los 10 países principales de la muestra.	199
Figura 15. Valoración subjetiva de la importancia en la película de las escenas con biblioteca.	200
Figura 16. Porcentaje de escenas en las que aparece el edificio exterior que alberga la biblioteca.	201
Figura 17. Porcentaje de escenas según el tamaño del edificio que alberga la biblioteca.	202
Figura 18. Porcentaje de escenas con bibliotecas públicas, académicas y escolares por décadas.	204
Figura 19. Porcentaje de escenas en las que aparecen ciertas áreas y ornamentos de la biblioteca.	207
Figura 20. Porcentaje de escenas en las que aparecen determinados elementos y recursos técnicos de la infraestructura y la actividad bibliotecaria.	208
Figura 21. Porcentaje de escenas en las que aparecen determinados documentos bibliotecarios.	209
Figura 22. Porcentaje de escenas en las que aparecen determinados aspectos de la infraestructura ambiental, técnica y documental bibliotecaria analizados en periodos de 30 años.	210
Figura 23. Porcentaje en las que determinadas características aparecen asociadas al rol bibliotecario (tipo de rol, sexo, edad, raza, peinado y uso de gafas).	213
Figura 24. Porcentaje en las que determinadas características físicas aparecen asociadas al bibliotecario según la importancia de su papel en la película (edad, raza, uso de gafas, cabello y vestimenta).	214
Figura 25. Porcentaje de mujeres y de hombres de raza blanca que han desempeñado el rol de bibliotecario por décadas.	215

Figura 26. Porcentaje de bibliotecarias por edad y década.....	217
Figura 27. Porcentaje de bibliotecarias con moño, gafas y vestido formal por década.....	217
Figura 28. Porcentaje de bibliotecarios que aparecen en pantalla con 1, 2, 3 o ningún rasgo del estereotipo en pantalla por sexo.	218
Figura 29. Porcentaje de bibliotecarios que aparecen en pantalla con 1, 2, 3 o ningún rasgo del estereotipo en función de su rol y sexo.	219
Figura 30. Porcentaje de usuarios según su rol y sexo.	220
Figura 31. Porcentaje de usuarios según su rol y sexo en periodos de 30 años.....	220
Figura 32. Tareas y actividades más frecuentemente observadas en los bibliotecarios.	222
Figura 33. Tareas y actividades menos frecuentemente observadas en los bibliotecarios.	224
Figura 34. Principales tareas y actividades de los bibliotecarios por décadas.....	226
Figura 35. Tareas y actividades más frecuentemente observadas en los usuarios.....	227
Figura 36. Tareas y actividades de frecuencia media observadas en los usuarios.	229
Figura 37. Tareas y actividades de baja frecuencia observadas en los usuarios.....	230
Figura 38. Evolución de las tareas y actividades de los usuarios en periodos de 30 años.	231
Figura 39. Respuestas de servicio bibliotecario por frecuencia.	231
Figura 40. Comparación de las respuestas de servicio de las bibliotecas públicas y académicas.....	232
Figura 41. Evolución de las respuestas de servicio bibliotecario analizados en períodos de 30 años.....	233

Índice de Cuadros

Cuadro 1. Variables asociadas a la información general de la producción de la película.....	171
Cuadro 2. Variables relacionadas con los elementos estructurales filmados de las escenas...	173
Cuadro 3. Variables relacionadas con las actividades de los usuarios, las tareas de los bibliotecarios y las funciones de la biblioteca filmadas en las escenas.....	175
Cuadro 4. Demandas del usuario y Respuesta de Servicio de la biblioteca.....	179-180

Índice de Tablas

Tabla 1. Porcentaje de películas de la muestra sobre el total de la población de referencia, por década y para el periodo global analizado.....	185
Tabla 2. Número y porcentaje de películas producidas por cada país.....	187
Tabla 3. Número y porcentaje de películas producidas por décadas.....	189
Tabla 4. Coeficiente de asociación entre géneros cinematográficos.....	196
Tabla 5. Número y porcentaje de películas según el número de escenas con biblioteca.....	197
Tabla 6. Porcentaje de escenas por tipo de biblioteca en el total de la muestra y en España...	203
Tabla 7. Primera filmación en la Biblioteca Nacional.....	205
Tabla 8. Porcentajes de bibliotecarios por tipo de rol y sexo.....	212

A los que ya no estan, pero siempre nos acompañan.

Las películas tienen el poder de capturar los sueños.

George Méliès

Siempre imaginé que el Paraíso sería algún tipo de biblioteca.

Jorge Luis Borges

I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die.

Roy Batty (*Blade Runner*, 1982)

AGRADECIMIENTOS.

Es el momento de recordar a todas aquellas personas que han contribuido a que este trabajo saliera adelante.

En primer lugar a José Antonio Frías, director de esta Tesis, por toda la paciencia y atención que ha demostrado en estos años.

A mis estupendos alumnos, que durante este tiempo siempre me avisaban cuando veían una biblioteca en una película, gracias Patri, Fátima, Coqui, entre otros, y desde luego David.

A Ana Belén que siempre tuvo dominado el sector “pelis Antena 3 fin de semana”, y se acordaba de decírmelo. Por supuesto, a Carmen, y a Luis, que no dejaron de animarme durante todos estos años y estuvieron conmigo en los buenos y malos momentos. A José Carlos, Cris, Araceli... y demás amigos y compañeros de la Facultad, por su constante cariño y apoyo.

A mi familia, la que me ha motivado, animado y protegido, a Cris, mi hermana del alma, a Gonzalo por su música, y a mis amigos, que tuvieron la confianza y el ánimo de ver el final antes que yo, y que entendieron mis ausencias. A Aoíz por su ayuda con esas lenguas “raritas”. Y desde luego, a Inés, siempre detrás, siempre con humor y alegría pese a mis reiteradas negativas a cualquier plan por falta de tiempo.

A tía Jose, a quien seguramente debo la curiosidad, la lectura, el pronto y la impaciencia.

A mis padres, que me enseñaron a disfrutar muchísimo de la vida, a ser viajera, a reírme y, sobre todo, a mi madre que me enseñó a soñar.

Y desde luego a Javier, al que robé días, le llené la casa de papeles y películas... esta Tesis no existiría sin su ayuda, su apoyo, su humor y su amor.

Y no me quiero olvidar... de Méliès y Otlet, dos personajes que curiosamente tuvieron un final semejante: de visionarios y perseguidores de sueños, a terminar su vida como seres arruinados, frustrados y olvidados. El primero vendiendo baratijas en la 1ª planta, de la estación de *Montparnasse*, el segundo con su *Mundaneum* y sus millones de fichas rotas, desperdigadas y olvidadas en un almacén de Bruselas gracias a los nazis.

Y a aquellas primeras bibliotecarias, con moño o sin él, que con su trabajo contribuyeron a crear lectores y personas seguramente más felices.

Entonces, lejos de la verdad está, sin duda, la técnica imitativa; y según parece, por esta razón reproduce cualquier cosa, porque apenas toca un pequeño aspecto de cada cosa, es decir un simulacro.

Πόρρω ἄρα πού τοῦ ἀληθοῦς ἡ μιμητική ἐστίν καί, ὡς ἔοικεν, διὰ τοῦτο πάντα ἀπεργάζεται, ὅτι σμικρόν τι ἐκάστου ἐφάπτεται, καί τοῦτο εἶδωλον.

(Platón, República X 598 b 6-8)

1. INTRODUCCIÓN

La presente Tesis Doctoral se elaboró con la finalidad de obtener del grado de Doctor en Información y Documentación de la Universidad de Salamanca. Durante todo el largo período de tiempo que hemos dedicado al presente trabajo, nuestro interés ha estado dirigido fundamentalmente a reflexionar sobre la relación de la biblioteca y el medio cinematográfico.

Desde el nacimiento del cine, los muchos documentos que este iba generando, ya fueran libros, revistas, o periódicos estuvieron bien presentes en las bibliotecas para que los usuarios pudiésemos informarnos, estudiarlos o disfrutar de ellos. Sin embargo, entre los bibliotecarios hay cierta sensación de que este interés no ha sido recíproco, que el cine no ha representado ni amplia ni fielmente a las bibliotecas y sus funciones.

Este trabajo ha pretendido arrojar luz sobre este asunto. Conocer de manera algo más objetiva cómo ha sido, y es, la imagen que el cine proyecta de las bibliotecas. Para ello hemos estructurado el trabajo en diferentes capítulos temáticos. Los dos primeros tendrían como finalidad contextualizar el estudio realizando un pequeño viaje por la historia de las dos materias, la biblioteca y el cine. En el cuarto y quinto capítulo se abordan dos aspectos alejados del mundo bibliotecario, pero totalmente necesarios para comprender cómo está estructurado el pensamiento cinematográfico y su evolución

desde sus inicios hasta los conceptos actuales. En primer lugar, analizaremos las teorías cinematográficas, para luego considerar la perspectiva del espectador desde posturas cinematográficas y sociales asociadas al Cognitivismo.

Derivado del trabajo anterior, en el sexto capítulo enmarcaríamos nuestro estudio asumiendo determinadas nociones teóricas y metodológicas específicas, con el propósito de que guíen conceptualmente la investigación y faciliten la interpretación de nuestros hallazgos. La cuestión metodológica queda explicitada en el séptimo apartado, para posteriormente presentar los resultados y su discusión en los dos apartados siguientes, el octavo y el noveno.

Finalmente un último capítulo, el décimo, para exponer nuestras conclusiones. En el resto de apartados se presentan las referencias bibliográficas y los anexos correspondientes.

Esta Tesis culmina un arduo y largo recorrido de varios años, motivada por el amor al cine y a las bibliotecas, e inspirada por una cita que un día, por azar, cayó en mis manos.

“La importancia de una imagen no reside tanto en su verdad como en sus consecuencias)

K.D. Naegele y E.C. Stolar (1960)

2. LA BIBLIOTECA

2.1 Introducción.

Desde el principio de la historia, desde la antigüedad, en todas las civilizaciones, siempre han existido instituciones destinadas a conservar y organizar al menos una parte importante del conocimiento de la sociedad. Entre las más importantes se sitúan las bibliotecas. Se puede constatar que a lo largo de su historia la biblioteca han pasado por dos etapas muy diferenciadas tanto temporal como conceptualmente. La primera, que se podría denominar como “precientífica” aparece en Oriente para desarrollarse posteriormente en Occidente y donde la Iglesia tuvo un papel muy importante. Una época dedicada fundamentalmente a la conservación de los fondos y solamente cuando este fondo crece con la aparición de la imprenta es cuando surge la necesidad no solo de conservar sino también de organizar todo el material existente. Ya en el siglo XVII Gabriel Naudé (1600-1653)¹ escribía acerca de las funciones y servicios de estos centros. La segunda etapa, denominada “científica” y probablemente como resultado de cambios que el Renacimiento había aportado, el triunfo de la cultura secular, junto con el desarrollo y las revoluciones culturales y socio-económicas, tiene su aparición ya en el siglo XIX la biblioteca pública, lugar donde, desde luego, se evoluciona y trabaja en la organización y difusión de los fondos.

¹ *Advis pour dresser une bibliothèque* (1627).

Con el tiempo creció la oferta y la demanda de información, el tipo y el número de usuarios, y se fueron desarrollando técnicas nuevas en el tratamiento documental. Surge pues la necesidad de formarse profesionalmente, aparecen las primeras escuelas profesionales, se institucionalizan los estudios de la profesión y aparecen los primeros tratados de Biblioteconomía. Las bibliotecas proliferan, desarrollan y cambian, se amplían sus funciones y servicios, y se dedican a un público mucho más amplio y variado. Las bibliotecas abandonan esa imagen de centros silenciosos e incommunicados, dedicado solo al depósito, a minorías eruditas, estudiosas y cultas.

El siglo XX produce una gran expansión de todas ellas respondiendo a motivos económicos, culturales y sociales. Así surgen distintas tipologías además de las públicas: escolares, universitarias, especializadas, nacionales, etc. Aunque muchos profesionales coinciden que las tipologías cerradas quizás sean un concepto ya algo obsoleto, esa idea de bibliotecas para un colectivo concreto: investigadores, estudiantes etc., está algo desfasada y más bien se debería de tratar de poner la cultura a disposición del máximo posible de personas, adaptándolas, eso sí, a sus necesidades concretas. En paralelo, y como consecuencia de los cambios sociales, culturales y económicos de la época, se produce la diversificación de los profesionales, su especialización y los nuevos perfiles se multiplican y se adaptan consecuentemente.

Como subrayan Gómez Hernández y Saorín Pérez (2001), las instituciones documentales, entre ellas la biblioteca, "...cumplen un papel social, y en su dimensión de servicio necesario, su definición evoluciona dialécticamente con la sociedad misma. Interactúan con el entorno, tanto a la hora de prestar sus servicios como a la hora de justificar su creación y mantenimiento, cambio o desaparición." (p.19)

Pero hay más, si entre las instituciones culturales hay una en la que se ha producido una verdadera revolución interna, esta es la biblioteca, que ha cambiado convirtiéndose en verdadero centro cívico, activo, de encuentro e intercambio, que genera, proporciona y difunde cultura. Las bibliotecas han ido cambiando en sus funciones, ampliando horizontes y suponiendo para muchos ciudadanos no sólo una puerta abierta de entrada a la información y a la educación formal, sino al progreso individual y a la igualdad de oportunidades (International Federation of Library Associations and Institutions [IFLA], 1994). En efecto, las bibliotecas actualmente son lugares dedicados a la educación, al aprendizaje, a la difusión y divulgación de la

información, son espacios democráticos abiertos a todo tipo de usuarios, de condiciones diferentes y distintas edades, convirtiéndose para muchos en centros de apoyo y orientación sin tener en cuenta en absoluto el nivel cultural, informacional y tecnológico que poseen. Son centros que fomentan la creatividad y permiten el acceso a la información mediante todos los servicios y recursos de que dispone.

También las bibliotecas son lugares de ocio y diversión, y de encuentro, de convivencia con otras personas. Las bibliotecas saben fomentar la lectura y el hábito de leer a través de las actividades que desarrollan con una oferta cultural atractiva, variada y rica. Igualmente importante, las bibliotecas son en la actualidad centros muy comprometidos que hacen frente a las dificultades que tienen colectivos desfavorecidos, para fortalecer la alfabetización, problemas de adaptación o lingüísticos, niños con necesidades educativas especiales, etc. Igualmente importante es su labor de ocuparse en mantener y difundir la memoria local y preservar el pasado.

En este siglo lleno de cambios tecnológicos, insertos en la sociedad de la información, sobrepasados por la *mediamorfosis* (Gómez Hernández y Saorín Pérez, 2001), las bibliotecas se han convertido en salvaguarda para el desarrollo individual y colectivo de la población que permite facilitar el acceso igualitario a la información, realizando en muchas ocasiones formación de usuarios en el uso de las tecnologías, contribuyendo a que no aumente la brecha digital que en muchas ocasiones se produce. Si bien es cierto que ahora mismo las bibliotecas pasan por ciertas dificultades, desde escasa dotación económica hasta no ser prioridad para el estamento político, la ciudadanía los valora muy positivamente y reconoce en ellos centros vivos repletos de oportunidades (Ministerio de Cultura, Educación y Deportes [MECD]; Fundación Germán Sánchez Ruipérez [FGSR], 2009).

Y precisamente en estos tiempos de crisis es cuando las bibliotecas deben ser más capaces de realizar sus misiones, las de siempre, llegando a todos sectores sociales, a todo tipo de población, para un mayor número de personas.

“En las bibliotecas se encuentran muchas cosas necesarias para vivir: las palabras, la amistad, el conocimiento de uno mismo, la conciencia del mundo, el amor... y todo ello está ahí, disponible de una forma gratuita. Las bibliotecas son una de las instituciones más generosas inventadas por los hombres” (Blanca Calvo, 2004, p 57).

2.2. Historia de las bibliotecas.

Intentaremos en unos pocos párrafos describir la densa historia del ser humano por intentar salvaguardar de alguna manera el material, la palabra y el conocimiento. Las bibliotecas desde siempre han sido centros de información y difusión cultural, su evolución y su historia está estrechamente ligada a la evolución del libro y de la escritura.

En sus orígenes se parecían más a lo que hoy se considera un archivo: se trataba de unas estancias donde se almacenaban tablillas de barro que contenían los conocimientos de la época. En los templos de las ciudades mesopotámicas (hoy desgraciadamente Iraq) se conservaban documentos y registros relacionados con la actividad política, económica, religiosa, legal y administrativa. Los escribas leían e interpretaban los textos, empleaban como materia de escritura la arcilla que cortaban en pequeñas planchas, además de mármol y diorita para los documentos más valiosos. Así se extendió la cultura de Mesopotamia y posteriormente la escritura cuneiforme fue adoptada por muchos pueblos.

Las bibliotecas mesopotámicas más importantes fueron la de Nippur, la de Ebla cerca de Ugarit (y lugar del primer alfabeto de la historia), en la que ya existía una clasificación e incluso un tipo de signatura para facilitar la localización de los materiales. Muy importante igualmente la biblioteca del rey asirio Asurbanipal en Nínive con una gran colección de textos de literatura clasificados por materias con marcas identificativas para su ubicación y un catálogo que registraba las materias que abarcaba la colección.

En Egipto, existían las llamadas *Casas de los Libros* y *Casas de la Vida*, ambas situadas en templos y palacios. Se cree que las bibliotecas egipcias más notables eran las de Karnak, Tebas y Tell El Amarna (Ajetatón) aunque no se han conservado restos, seguramente debido a que los materiales que contenían, rollos de papiro, eran muy poco resistentes a los agentes físicos.

En la antigua Grecia, las bibliotecas dejan de ser patrimonio exclusivo de los templos y se sitúan en casas particulares, de la nobleza en algunos casos, como la de Ulano. En Grecia las bibliotecas alcanzaron gran desarrollo y se crearon algunas de las más grandes y míticas bibliotecas de la historia. Todas surgen para dar respuestas a la

necesidad de conservar en el tiempo la memoria escrita. Así se instauran centros como la biblioteca de Alejandría, la de Ebla, Pérgamo, etc. En la primera se reunió toda la literatura griega con las mejores copias que existían creando la colección más grande de rollos y papiros de la antigüedad, con obras originales y ediciones críticas. Como otras instituciones, la biblioteca de Alejandría tuvo un final. Seguramente no fue solo una causa lo que destruyó su patrimonio, pero el fuego directamente hizo desaparecer alrededor de cuatrocientos mil rollos (Lerner, 1999).

En Roma se fundaron las primeras bibliotecas públicas. De la primera que existe constancia es la de Asinio Polión, auténtica precursora de la biblioteca pública. Igualmente la Palatina y la Octaviana creadas por Augusto, ambas públicas. Muy importante igualmente la Ulpia creada por Trajano. Todas tenían una sección latina y otra griega que estaban bajo la supervisión del *procurator bibliotecarium*. Estos centros se construían en muchas ocasiones para celebrar una batalla victoriosa y se estableció un sistema de préstamo con fianza. Al caer Roma, estas bibliotecas desaparecen y no volverán a aparecer hasta el siglo XVIII.

En la Edad Media, las invasiones y la caída de Roma hacen retroceder la cultura, la influencia de la Iglesia y la religión se fortalece y es sólo en los monasterios donde se ubican las bibliotecas. Grandes monasterios con bibliotecas importantes como Montecasino o San Millán de la Cogolla, Saint Gall, Vivarium, Ripoll, etc. se convirtieron en los centros del saber de su tiempo. Como apunta Novelle (2012, p.13) la regla de San Benito que seguían y que dividía la jornada en trabajo, oración y lectura es una de las causas de esta dedicación a los libros en las bibliotecas monásticas. Allí en el *scriptorium* los monjes copiaban, traducían, producían, iluminaban y encuadernaban códices para el propio monasterio. Al responsable de estos trabajos se le llamaba *armarius*. Las bibliotecas monacales se componían de centenares de libros, la Biblia y copias de libros clásicos griegos y latinos que se ocupaban de preservar. También se producía préstamo entre monasterios, lo que favorecía las copias de libros.

Además de las bibliotecas de los monasterios hay que resaltar la figura de Carlomagno que fue el instigador de un movimiento cultural importante, el Renacimiento Carolingio y su escuela palatina dedicada al estudio en cuya biblioteca fundada y dirigida por el inglés Alcuino de York, bibliotecario, aparece el precedente o el primer ejemplo del concepto de biblioteca nacional y universitaria. Durante el

período visigodo se crearon las escuelas episcopales de las que nacieron las bibliotecas más importantes de la época.

En todo el Islam y también en Al-Ándalus las bibliotecas alcanzaron un desarrollo muy importante diferenciándose, según Escolar (1990) las bibliotecas de las mezquitas, que ejercen de motor de la vida intelectual, y las de las escuelas coránicas (madrazas) con algunos rasgos similares a las bibliotecas públicas donde se permitía el préstamo, tenían algo parecido a una sala de lectura, un catálogo y una clasificación temática. Y también las bibliotecas califales, enriquecidas por los propios califas que poseían y acumulaban libros como objetos de lujo entre sus riquezas, como en Córdoba la del califa Al-Hakam II.

Es durante la baja Edad Media, cuando a tenor del aumento de la población y del comercio, se produce un cierto florecimiento económico y, con ello, el desarrollo de las ciudades. Esto provoca que la cultura se desplace de los monasterios a los núcleos urbanos, donde las universidades y catedrales se constituyen como las instituciones más importantes. Ya en el siglo XIII y derivadas de las escuelas catedralicias, muchas catedrales tenían igualmente importantes bibliotecas como Durham, Verona, León etc., y las bibliotecas universitarias alcanzan su constitución definitiva como entidad propia al margen de las órdenes religiosas. Entre las más antiguas, las de las universidades de Bolonia, París, Cambridge, Palencia, Salamanca etc. Estas primeras bibliotecas universitarias estaban adscritas a Facultades o Escuelas, con una sala de lectura de bancos y libros colocados en atriles encadenados o depositados en baúles. Existía algún tipo de préstamo con fianza siempre que hubiese más de un ejemplar de la obra. La biblioteca de la Universidad de Salamanca sería un buen ejemplo de ellas. A partir de 1400 se fundan otras importantes bibliotecas como la Corvinniana, del rey Matías I Corvino de Hungría, la más grande de su época, exceptuando la del Vaticano entre otras.

Con la invención y difusión de la imprenta a mediados del siglo XV, los libros y la cultura alcanzan mayores sectores de la población y produciéndose una transformación que no sólo afectó a las bibliotecas sino a la sociedad en su conjunto. El siglo XVI marca nuevas condiciones sociales. Las luchas derivadas de la reforma protestante y los ideales humanistas hicieron que tanto la nobleza como la burguesía mostrasen un interés nuevo por el libro y la cultura lo que desembocará en la formación

de grandes bibliotecas reales y nobiliarias, pero también privadas, universitarias y públicas que se abren a un público más amplio y numeroso de eruditos y estudiosos. Destacan la Biblioteca Real Francesa de Fontainebleau (1547), la Biblioteca Nacional de Baviera, La Laurenziana y la Vaticana en Italia, etc. En España la biblioteca del Real Monasterio del Escorial, fundada por Felipe II, La Biblioteca Complutense y desde luego la Biblioteca Colombina, biblioteca privada de Hernando Colón.

En el siglo XVII, pese a ser un siglo de crisis económica, en parte fruto de grandes conflictos bélicos, se crean famosas bibliotecas como la Ambrosiana de Milán, la Mazarina de Paris, La Angelica de Roma, la Bodleiana en Oxford, la del Trinity College de Dublín, etc. Quizás lo más importante de este período es que aparece el embrión de lo que más tarde serán las bibliotecas públicas. Así, sin llegar a ser auténticas bibliotecas de esta tipología, estas se van abriendo no sólo a eruditos sino también a todo tipo de lectores para la consulta de sus fondos. Se establecen por primera vez horarios de acceso público y sucede algo muy importante, aparece la figura del bibliotecario profesional. Es el caso de Gabriel Naudé, bibliotecario de la ya citada Biblioteca Nazarina y autor de “*advis pour dresser une bibliothèque*”, uno de los primeros tratados de biblioteconomía.

Las bibliotecas cambian, se generaliza el sistema de distribución del espacio que anteriormente ya se había impuesto, desarrollado en la Biblioteca de El Escorial, con los libros ya liberados sin estar encadenados a los pupitres, pasando a protegerse con telas metálicas. Como las colecciones se incrementaban surge la necesidad de abordar sistemas para almacenar, organizar y controlar los fondos por materias, dando lugar a catálogos y a técnicas de descripción para elaborar tanto estos como la creación de bibliografías. Aparecen las primeras revistas científicas y literarias y las primeras publicaciones seriadas. Se valora, por primera vez, la actualidad de la información.

El siglo XVIII, siglo de las luces, contó con un movimiento laico que persiguió el conocimiento a través de la ciencia y la razón: la Ilustración junto con la Revolución francesa (1789) y las Academias propiciaron con sus ideas una visión diferente del mundo. Se crearon bibliotecas como la del Museo Británico, antecesora de la British Library, la Biblioteca Real de Lisboa, en España la Biblioteca Real, antecesora de la Biblioteca Nacional, y la de las universidades de Harvard, Yale, etc.

El siglo XIX trae consigo, en primer lugar, la sociedad industrial, la explosión demográfica y la educación obligatoria, y en su estela, nuevos principios democráticos y la voluntad de acercar la educación y la cultura al mayor número de personas posible. En buena parte de Europa se incrementó el número de lectores y personas alfabetizadas. La fiebre desamortizadora se extendió, proporcionando una gran riqueza bibliográfica procedente de instituciones del Antiguo Régimen, especialmente de la Iglesia católica. Surgirán y proliferarán a lo largo del siglo las bibliotecas públicas, empezando por el mundo anglosajón. Aquí el nombre propio es Andrew Carnegie (1835-1919), gran empresario, filántropo y la segunda persona más rica de la historia, según la lista Forbes. Demostró un interés muy especial por la educación y las bibliotecas públicas en las medianas y pequeñas ciudades. En 1881 creó la primera de ellas en Dumfermline (Escocia) su ciudad natal, construyendo en total 2.509 por todo el mundo de habla inglesa contribuyendo así a promover la cultura y la educación. El Carnegie, actualmente es un estilo propiamente dicho. También las bibliotecas se expandieron en España, aunque condicionadas en muchos períodos a intereses más políticos que culturales, exceptuando la II República.

El tiempo consolida la idea que todas las personas tienen derecho al libre acceso a la información y la cultura. La revolución científica y técnica y la expansión educativa, demográfica, y económica hacen surgir el movimiento bibliotecario anglosajón, uno de los más importantes de la historia de las bibliotecas y cuyo modelo de biblioteca se sigue utilizando en la actualidad. El siglo XX trae consigo una auténtica revolución tecnológica con nuevos soportes para la información. Aparecieron las microformas, los soportes magnéticos, los ópticos y digitales. Se producen cambios en la manera de abordar los procesos técnicos de tratamiento de los fondos. Se trabaja con una normalización y de una manera mucho más compleja y rápida debido a la automatización. Los bibliotecarios abandonan el status de eruditos para pasar a ser gestores de la información. Esta manera de abordar el trabajo hace que se produzca una diversificación importante de la tipología bibliotecaria que se realiza atendiendo a diferentes criterios como el acceso, la especialización, el fondo, las funciones, los usuarios, etc. “A finales del siglo pasado ha habido cambios enormes en el mundo: la población mucho más urbana, mercados llenos de productos y algo nuevo y poco controlable: la información” (Juárez-Urquijo, 2015, p. 22)

La evolución de la biblioteca en los últimos 30 años ha sido espectacular, diversificando sus tipologías, desarrollando programas de cooperación, incorporando tecnologías de información y comunicación, estableciendo un nuevo tipo de biblioteca híbrida, etc., sin olvidar además las funciones tradicionales y, además, adaptándose a las crisis cíclicas. Se dice que la primera víctima de las crisis económicas es la Cultura, pero la biblioteca sigue reinventándose. Ahora los peligros vienen, según dicen, de los que anuncian el final de los libros y periódicos en papel, de la preeminencia de los *e-book*, de Internet y las redes sociales, o simplemente de los que para leer prefieren sitios más cómodos. Esto lleva a plantearse cuestiones vitales sobre la viabilidad de las bibliotecas o de sus funciones en el futuro. No importa, lo que sabemos es que ir a la biblioteca sigue siendo una conducta frecuente y placentera (MECD y FGSR, 2009; MECD, 2015) y que a la biblioteca no siempre se va a informarse, leer y estudiar, también, a veces, muchas veces, a estar o compartir el tiempo con otras personas, físicas, no virtuales.

3. EL CINE

3.1. Introducción.

Estamos de acuerdo con Muñoz García (2003) cuando afirma que los hombres desde el principio de los tiempos, han contado relatos e historias, sea para reflexionar, para conocerse mejor o para transmitir valores, inquietudes, ilusiones y, el cine ha continuado haciendo esto, ha perpetuado esta tradición narrativa propia de la condición humana.

“El cine es una de esas fuentes inagotables de información que permite no sólo un acercamiento al mismo a través de sus obras, las películas, sino también a partir de las iniciativas industriales, tecnológicas y profesionales que han proporcionado a lo largo de su historia argumentos suficientes como para que ciudadanos de todo el mundo se hayan sentido atraídos por su magnetismo.” (Deltell, García Crego y Gervi, 2009, p. 17).

La inmensa e inagotable “fábrica de sueños” que es el cine lleva más de un siglo cautivando a los espectadores. A veces como propaganda ideológica, otras como medio para el aprendizaje y la formación, también como medio de expresión artística, pero muchas como un simple entretenimiento, como un invento que permite ver y soñar con historias.

El cine impacta en la sociedad de muchas maneras. Consiguiendo en ocasiones cambiar hábitos de nuestra vida cotidiana, imponiendo modas y costumbres e incluso ejerciendo de modelos de opciones de vida y marcando pautas de comportamiento. En una entrevista televisada, el director Wim Wenders comentaba que el cine no tenía como finalidad distraernos del mundo, más bien todo lo contrario, el cine servía para referirnos a él. Por esto el cine permite que se establezca una relación del público espectador con la pantalla, o con las imágenes que esta ofrece y la seducción que esta visión le produce.

El cine es texto, es arte, es imagen... pero es mucho más, ha sido la forma de expresión más extendida y popular del siglo XX, es una manifestación cultural que combina elementos de casi todas las artes (imagen, música, poesía, espacio, tiempo...) y un vehículo capaz de provocar emociones y reacciones con una intensidad difícil de encontrar en casi ninguna otra manifestación. “No aprovechar su potencial es algo más que una opción, es renunciar a un caudal casi inagotable de conocimiento, disfrute, emoción y reflexión, las bases de lo que solemos llamar educación.” (Pla Valls, 2007, p. 52).

El término *seducere* significa entre otras cosas “Embargar o cautivar el ánimo a alguien.” (Real Academia Española [RAE], 2015). Por eso el cine nos seduce y en ocasiones nos desvía de la realidad para llevarnos a través de sus imágenes a otros mundos, al terreno de los sueños, al campo de los deseos, la tantas veces llamada “fábrica de sueños” funciona a través de las estrategias del cine y lo hace de tres diferentes maneras: con la vista, con la palabra y con la voz o el sonido. Y desde luego, todo el tiempo que dura la proyección, ese tiempo que sucede al apagarse las luces y se detiene y nos permite entrar en otra dimensión. Dicen que el filósofo francés Edgard Morin (n. 1921) llamó al cine “archivo de almas”. Es posible, pero sí es cierto que cualquier acontecimiento puede ser relatado y reflejado por el cine, el público no necesita imaginar, sólo percibir e interpretar las sensaciones que esta situación le provoque.

Efectivamente el cine ha ampliado nuestra realidad, “nuestra imagen de lo real”, y nos ha mostrado diversas perspectivas sobre los acontecimientos y sobre los seres humanos, así se convierte en una especie de “tratado de antropología implícita”, además nos permite vivir en otras épocas, ver otras costumbres, otros modos de vida. Los

espectadores tienen la oportunidad de contemplar en la pantalla sociedades diferentes a las suyas, ampliando los límites de sus conocimientos ya que la ficción siempre tiene un fondo de verdad. Por ello, el cine es un documento muy interesante y fiable en el análisis de la realidad, es también historia. Las películas se convierten en “manifestaciones icónicas” del mundo y sirven para estudiar concepciones del hombre creados por los directores. Como dice Caparrós Lera (2007) “Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época.” (p. 25). Contrariamente a la tradición oral o escrita que puede ser alterada o tergiversada, las imágenes del cine que permiten que muchos rasgos de la vida se fijen y perduren en el tiempo, y de otro modo se hubiesen perdido. Ya apuntaba Goldman que una de las particularidades del cine, mucho más que cualquier otra expresión artística es estar “fundamentalmente anclado en la realidad de su tiempo” (1972, p. 25). Cada vez más historiadores han contemplado y utilizado el cine como un documento al mismo nivel de lo que sería un manuscrito o un documento legal. Como afirman Cabeza y Rodríguez (2004) las películas pueden ser un documento tan fiable o más que otros para analizar la realidad, contar cómo es la sociedad e incluso, en ocasiones, de convencer como debería ser. “Los cineastas, en lugar de escribir un libro, hacen textos de Historia Contemporánea a través de sus películas.” (Caparrós Lera, 2007, p.35).

Así que como otros fenómenos históricos y el cine lo es, tiene a su vez dos tipos de influencias; una que sería la herencia adquirida, parte de su propia evolución, y la otra es el presente con sus presiones sociales. Es una obviedad decir que el cine ha sido y probablemente es la manifestación cultural más influyente en nuestra sociedad y que es capaz de condicionar, modificar o deformar ideas y valores. Vivimos en una cultura donde las imágenes desarrollan un papel esencial en la manera de construir nuestra visión del mundo y condicionarla. Las imágenes en movimiento son tan importantes y fundamentales en nuestra cultura porque la gran influencia ideológica que poseen. Puede que algunas películas sean una proyección de la realidad, de lo que ocurre, pero también en ocasiones verdades sesgadas en el campo social, económico, ético, político, histórico o reproducen modelos interesados de personas, personajes o pueblos. Muchas películas no dejan de ser una proyección simple del interés que tiene la gente por

temáticas o cosas determinadas que se ponen de moda, o mero marketing de productos o estilos de vida.

Pero también dentro de ese poder que tiene el cine de afectar al público hay aspectos positivos. Por ejemplo, ha contribuido muy favorablemente para sensibilizar al público sobre cuestiones como la pobreza, el racismo, la violencia, la homofobia, el abuso, etc. Mantiene Julio Cabrera (1999) que el cine tiene como una de sus finalidades la universalidad y la verdad, y esto se consigue “a través de un impacto emocional” (p. 33). La empatía, ponerse en lugar del otro y sentir lo que el otro siente. Gracias a ese poder empático que hace posible que el espectador se identifique con las historias y los personajes, nos hemos puesto en la piel del que sufre por ideología, por desempleo, por ser pobre, por enfermedad física o mental, por ser niño, por ser mujer (Núñez y Troyano 2011). Este es su gran poder que, además de seducir, es capaz de denunciar y a veces enseñar.

El cine también ha permitido que en nuestro tiempo de ocio hayamos aprendido, o al menos nos hayamos acercado, a diferentes cuestiones que ignorábamos, porque ha sabido divulgar muchos y distintos conocimientos que nos han aproximado a mundos y campos de los que sin él apenas tendríamos más que mínimas referencias como podría ser el derecho, la ciencia, la medicina etc. El cine nos ha divertido y entretenido pero también nos ha informado, nos ha formado y en muchos momentos nos ha hecho pensar. “la fábrica de sueños apela en muchos casos a nuestras emociones, pero también nos permite, una vez superado el impacto inicial, reflexionar sobre las ideas vertidas en las imágenes” (Muñoz García, 2003, p. 23)

¿Conocíamos antes de *Los gritos del silencio* (R. Joffé, 1984) algo sobre el genocidio camboyano? ¿Qué sentido tiene la palabra *miedo* para H.A.L. 9000 en *2001: Una odisea del espacio* (S. Kubrick, 1968)? “La comunicación visual, con su atención y percepción muy selectivas, es más rápida, compleja y sutil que el lenguaje hablado, el sentido de la vista orientadas a la percepción del mundo visible, posee capacidad de abstracción y generalización en la trama de la escena” (Gubern, 2004, p. 15).

Así pues, el cine se introdujo en la mentalidad popular y no se sabe si por su gran capacidad para embelesar, por la necesidad de la gente de tener sueños o de conocer cosas nuevas, o seguramente por todo ello. Su difusión mundial a lo largo del siglo XX permitió que se desarrollase una nueva una generación de individuos, la de la

imagen. Hemos nacido inmersos en esta cultura de la imagen, nuestra imaginación y nuestros recuerdos son en gran medida cinematográficos. Pero como producto humano que es, el cine también ha evolucionado con la gente, ha cambiado igualmente que el hombre cambia dependiendo de la etapa, del momento y de los medios que este utiliza para expresarse también lo hacen. Por ello, definir qué es el cine no debería ser algo rígido e inmóvil ya que éste es un fenómeno con muchas facetas y vertientes, una madeja de muchas capas y estructuras en constante cambio. Por este motivo, por este carácter polivalente, por ser un inmenso acontecimiento cultural sería un error abordar el fenómeno cinematográfico sólo desde un punto de vista. Muchos son los conceptos o apartados desde donde se puede tratar al cine y siguiendo a Ángel Luis Hueso (1998) algunos de estos podrían ser:

“El cine es ante todo una industria” decía el maestro René Clair (Caparrós Lera, 2012, p.23). Además el cine es un negocio, una industria dedicada a distraer. La condición industrial del cine no debe olvidarse porque entre otras cosas “le condiciona” ya que la producción depende de la economía y ya se sabe que las productoras trabajan con el factor tiempo entre otros apremiando. La industria según Caparrós Lera (2012) se divide en 3 ramas: producción, distribución y exhibición. El cine es un producto como cualquier otro más dentro de la industria moderna por lo que para conseguir la realización de una obra requiere de financiación y capacidad para insertarlo en los distintos circuitos comerciales. Pese a que en los últimos tiempos en este aspecto se han producido profundas transformaciones, en gran medida, por la presión que han ejercido otras maneras de consumir cine: el vídeo, la televisión, las plataformas audiovisuales y desde luego Internet.

El cine es comunicación. Es evidente que la imagen domina los medios de comunicación desde hace muchos años, y también que los medios audiovisuales tienen una influencia enorme en nuestra sociedad con capacidad suficiente para poder condicionarla. El cine ha sido y sigue siendo probablemente uno de ellos, sólo tenemos que mirar el impacto que siguen teniendo en los jóvenes de hoy sagas como *Star Wars* o *Star Trek*, por ejemplo). En el cine se produce un tipo de comunicación con el público y al mismo tiempo el cine es en sí mismo un medio de comunicación, en el que se desarrolla el esquema clásico del círculo de la comunicación: emisor (cineasta), mensaje (película), receptor (público). Un tipo de comunicación, para algunos, unilateral, porque

no existe un intercambio con el espectador a corto plazo (Anaya Santos, 2008), sino colectiva: se realiza para muchos y no es espontánea sino elaborada. El cine es un medio de comunicación dirigido a la sociedad con gran capacidad de comunicar ideas.

El cine es arte. Antes de la aparición del cine la sociedad tenía claramente diferenciado lo que era arte y entretenimiento. El arte tenía su público y su espacio igualmente que el resto de espectáculos el suyo. Pero la aparición del cine llegó acompañándolo de un gran recibimiento y una rápida distribución. Comparar el cine con otros tipos de arte es inevitable aunque este debe encontrar sus propios rasgos diferenciales. El cine como expresión artística se debe en gran medida a David W. Griffith, padre de la narración cinematográfica que estudió y trabajó en diseñar diferentes maneras de contar historias. En 1915 realizó su primer proyecto “El nacimiento de una nación” considerada como el principio del arte cinematográfico. No obstante, hubo autores que durante algún tiempo mantuvieron la tesis de que el cine no podía ser arte porque se limitaba a reproducir mecánicamente la realidad y comparaban a este con la fotografía o la pintura

El cine es igualmente testimonio. Ya hemos comentado más arriba que el cine es agente y fuente histórica. No se puede simplificar el análisis del fenómeno cinematográfico dejando fuera la consideración de que las imágenes son un documento histórico creado por una sociedad y para ella. El cine es un testigo del tiempo, una especie de documento histórico del pasado, lleno o repleto de información como había sido anteriormente la fotografía, y puede servir, bien como información global o bien como una información complementaria a la contenida en otras fuentes.

Pero el cine también es diversión y aprendizaje. El cine permite que el público pague una entrada y acuda todos los días a las salas para evadirse o divertirse... diversión que es social y también individual. Pero actualmente el cine se ha convertido además en un gran instrumento pedagógico. Las películas sirven para profesionales y docentes de distintas disciplinas aprovechando que además de un entretenimiento, tiene muchas posibilidades de utilización dada su enorme y excelente potencial cultural. Los análisis de las películas pueden servir para mostrar infinitas actividades, técnicas, habilidades, destrezas, etc., asociadas a aspectos personales (habilidades sociales, por ejemplo), sociales (diferencias de género, por ejemplo), profesionales (periodistas, abogados, bibliotecarios, etc.), a partir de los clichés, actitudes o estereotipos que se

presentan en los filmes y su evolución con el tiempo. El cine representa además de esa aportación académica tan valiosa una auténtica herramienta para sensibilizar sobre muchas materias.

En suma, reducir la valoración del cine, en términos exclusivamente estéticos o artísticos sería etiquetarlo muy pobremente. Aunque el cine es un fenómeno unitario resulta de tal complejidad que se puede examinar bajo muchas perspectivas, y realizar múltiples lecturas: técnicas, artísticas, estéticas, semiológicas, sociológicas, psicoanalítica. “La Historia del cine está hoy estudiada a la luz de diversas metodologías donde ni la propia historia ni tampoco la Estética son los únicos bastiones; el estructuralismo, la semiología, el freudismo, la estadística, o la simple contextualización de un fenómeno filmico en el entorno que le ha visto nacer, arrojan luz al conjunto de filmografías, entre otros muchos valores, que constituyen la historia cinematográfica de un país.” (Utrera Macías, 2007, p. 12).

3.2. Breve historia del cine

El término cinematógrafo procede del griego *Kinematos* (movimiento) y *Graphos* (imagen).

Desde tiempos remotos, desde la antigüedad ha existido una fascinación por las imágenes en movimiento. “Muchos fueron inventores, feriantes e ilusionistas que intentaron crear artilugios o armatostes con los cuales poder reproducir las imágenes. Desde Leonardo da Vinci y su cámara oscura hasta los modernos *praxinoscopios* y *zootropos*.” (Deltell *et al.*, 2009, p. 21).

Hablar del origen del cine es hablar de un aspecto fisiológico-psicológico y técnico. Con respecto al primero, según Bordwell y Thompson (2010) “las películas nos ofrecen *imágenes* con un movimiento *ilusorio*” (p. 3)². Explican que para que exista cine, al espectador se le debe mostrar las imágenes de un manera determinada: imágenes levemente diferentes durante un brevísimo periodo de tiempo, intercalándose entre ellas un pequeño intervalo en negro. De esta manera el cerebro interpreta movimiento y no fotografía estática. Si bien este efecto psicológico se pensaba que era debido a la persistencia de las imágenes durante unos 200 milisegundos en la memoria icónica

² En cursiva en el original

retiniana (persistencia retiniana) y, por ello, si se proyectan las imágenes a ese ritmo el ojo es incapaz de separarlas y provoca que las veamos como una imagen continua, es posible que la realidad sea más compleja. Según estos autores la explicación puede estar en dos fenómenos centrales cerebrales y no periféricos retinianos: a) la *fusión crítica de parpadeo*: el cerebro interpreta imagen continua sólo si los intervalos en negro ocurren 50 veces o más por segundo, por lo que a 24 fotogramas por segundo la luz del proyector se interrumpe 2 veces por fotograma, para que el espectador ya no vea parpadeo sino la luz; b) el *efecto de movimiento aparente*: formulado por el alemán, el psicólogo gestáltico Max Wertheimer en 1912 y que indica que si dos luces colocadas una al lado de la otra emiten destellos a una velocidad determinada (al menos 12 por segundo) se percibe una única luz en continuidad (como los anuncios de neón). Esto probablemente se deba a la activación de la parte del sistema visual del hombre dedicado al análisis del movimiento.

En segundo lugar, los fenómenos físicos y técnicos relevantes base para el nacimiento del cine: el origen es la aparición de la primera cámara cinematográfica junto a su materia prima, la fotografía, o bien de cualquier otro sistema que pudiese capturar y después proyectar imágenes en movimiento.

En este campo son muchos los autores que piensan que el aparato de los hermanos Lumière fue en realidad la culminación de numerosos intentos previos de captar imágenes, que hay probablemente muchos que también pidieron convertirse en los creadores o inventores del cine. En realidad como dice Alex Vicente, “la invención de la imagen animada fue una aventura compartida que obsesionó a casi todos los hombres de su época. Antes que los Lumière estuvieron Marey, Muybridge, Demeny o Edison que inventó el *kinestoscopia* cuatro años antes” (*El País*, 20 marzo 2015, p. 43). Así que quizás sería mejor concluir la polémica alegando que el cine fue un invento, resultado colectivo de distintos descubrimientos técnicos y científicos anteriores.

Seguramente el cine, como espectáculo cinematográfico sucedió gracias a la linterna mágica, a la estroboscopia, a la fotografía, a los juegos ópticos, al daguerrotipo y desde luego a los avances científicos que desarrollaron los químicos. Pero además el desarrollo del cine como espectáculo no hubiese sido como lo conocemos sin la aparición de otros avances tecnológicos como los nuevos medios de transporte que fueron surgiendo, los avances en el mundo de la comunicación, el telégrafo sin hilos,

que supuso la difusión rápida de más información, el desarrollo de la economía y la aparición de un público de masas. El cine no surgió, como dice Guillermo Cabrera Infante, como otras actividades artísticas, de una necesidad de la expresión humana, sino más bien porque la tecnología de finales del siglo XIX, había alcanzado el suficiente nivel para que se produjera (1997), y finalmente “Un resultado lógico de la evolución de los múltiples mecanismos ópticos que de los primeros años 20 del pasado siglo fueron perfeccionándose progresivamente hasta conseguir la ilusión del movimiento” (López Fernández, 2010, pp. 56-57). Como va apuntando Gubern (2014) en la introducción de su libro “El mito de la reproducción gráfica del movimiento —que eso y no otra cosa es el cine— nace, en la noche remota de los tiempos, en el cerebro del hombre primitivo... [y] concluye en París, en el ocaso del siglo XIX, gracias al arrollador progreso científico y técnico de la centuria.”. Bien es cierto que, desde entonces, el perfeccionamiento y la difusión han sido más espectaculares que en otras disciplinas artísticas.

Pero antes de que surgiera la cámara y el cine de la suma de descubrimientos y experiencias, existen antecedentes. Antecedentes que son hechos, situaciones y representaciones que muchos autores contemplan y estudian como precursores del cine. Los hay que señalan como primer antecedente el “mito de la caverna”, de Platón aunque es bien discutible. Las pinturas prehistóricas de algunas cuevas en el paleolítico, figuras que representan movimiento en el arte egipcio, las sombras chinescas de Java, la columna de Trajano... todas parecen intentar relatar una historia con sus imágenes en movimiento.

El taumátropo, la cámara oscura, la linterna mágica de Athanasius Kircher, que era una especie de productor de diapositivas, los avances de Nicéphore Niépce y Louis Daguerre, una tesis presentada en la *Royal Society* sobre la persistencia retiniana que mereció la atención de Edison, el kinestocopio, el rollo de fotos de Eastman... Pero aunque la fotografía se perfeccionó con el tiempo como un arte quedaba aún mucho camino hasta llegar al cine. “la aparición del cine hay que entenderla dentro de esta doble búsqueda: por un lado la espectacularidad de los nuevos inventos y por otro el placer por mirar las imágenes en movimiento” (Deltell *et al.*, 2009, p. 21).

Contrariamente a las artes tradicionales, como la música, la pintura... el nacimiento del cine es conocido, aunque hay un aspecto que deberían tenerse en cuenta

al hablar de la historia del mismo, dada la repercusión del fenómeno cinematográfico, ésta se puede abordar desde perspectivas diferentes, como los hechos, las historias, los intérpretes, la técnica, los movimientos o ismos, etc.

Aunque, anteriormente ya se habían registrado 32 patentes, el cine nació en París, el 28 de diciembre de 1895 con la proyección de los hermanos Lumière (Auguste Marie Louis Nicolas, 1862-1954; y Louis Jean 1864-1948) y aunque estos no lo contemplaron como un espectáculo, el público allí reunido sí. Fue la salida de unos trabajadores de una fábrica, y un tren llegando a la estación de Ciotat, para sorpresa el primero y pavor lo segundo donde parte de los espectadores creyeron que iban a ser atropellados por ese ilusorio tren. Ese día, que era el de los inocentes, comienza la historia del cine y desde esa fecha nunca ha dejado de experimentar continuos cambios en muchos aspectos.

Al principio el cine fue más un número de feria, una atracción menor, un conjunto de imágenes sobre algo que se movían, “No debe olvidarse que en estos momentos, la exhibición está en manos de los feriantes nómadas, que sin saberlo son los portadores de un nuevo saber popular. Junto al tragasables y a la mujer barbuda se exhibe la última rareza, el *Cinématographe Lumière*, en ferias y parques, en barracas de madera y ante un público popular.” (Gubern, 2014, p. 37). La primera película ya con un argumento fue “*l’arroseur arrosé*” en 1895, pero el primer narrador verdadero fue Georges Méliès (1861-1938), el primer artífice real del cine.

Méliès fue uno de los que había tenido la suerte de estar entre los espectadores de la primera película de los Lumière. Incluso quiso que éstos le vendieran una de sus cámaras y ante la negativa, creó la suya propia. Méliès era un artista total y genial, creó su propio estudio con los decorados más imaginativos de la historia, era mago e ilusionista, y filmó sus espectáculos de circo, creando así el primer cine fantástico. Él lo hacía todo, diseñaba el vestuario, escribía las historias e incluso las interpretaba. Innovador constante, había trabajado en circos, tenía posiblemente la inventiva más desbordante de la historia desde los inicios del cine. “Fue un inventor que no dudó en asumir riesgos” (Toubiana, 2013, p. 13). Consideraba que su obra se debía a su formación que enumeraba como: los trucos fotográficos, la óptica, el tratamiento de los decorados, la prestidigitación, la utilización de la luz, el tramoyismo teatral etc., a esto había que sumarle las sombras, la linterna mágica, los juegos de luz y óptica

fantasmagórica, en definitiva: el arte de engañar. Su película *Viaje a la Luna* (1902) inspirada en Julio Verne, tuvo un enorme éxito. Como dice Caparrós Lera (2009), Méliès estuvo muy alejado de las ideas que tenían los hermanos Lumière, la finalidad de su trabajo, siempre estuvo orientado a divertir al público.

A partir de ahí proliferan los creadores, los estudios y las pequeñas películas simples y baratas que comienzan como un teatro filmado, acompañadas generalmente de un piano o una pequeña orquesta y en ocasiones alguien que explicaba las imágenes, ya que el sonido seguía siendo un problema. El cine británico nace de la mano de Robert William Paul (1869-1943) y su teatógrafo alrededor de 1894-1897. Sin embargo, el primitivo cine británico despegó con de la llamada Escuela de Brighton en Inglaterra, creada en estos mismo años por un grupo de fotógrafos entre los que destacan George Albert Smith (1864-1959) y James Williamson (1855-1933) y que se reunieron para realizar películas más elaboradas que el cine anterior. “La Escuela de Brighton dio un nuevo sentido al espectáculo del joven arte de las imágenes: el del relato cinematográfico (...) De los realizadores de esta escuela aprendieron el mismo Griffith y el entonces adolescente Chaplin” (Caparrós Lera, 2009, p. 25). Sus componentes concibieron por primera vez el cine como un arte verdadero, utilizaron la técnica de otra manera: primeros planos, cámaras en distintos ángulos, utilización de exteriores etc.

El cine como industria aparece en Francia en 1896 de la mano de Charles Pathé y Leon Gaumont, llegando a controlar gran parte de la fabricación de aparatos y la producción, distribución y exhibición de películas a nivel mundial. Pero para que las élites se entusiasmaran con este invento de barraca habría que esperar. En 1908 nacería el *Film d'Art*, sociedad productora que pretendió hacer cine atrapando a un sector más intelectual y culto, y económicamente pudiente. Francia dominaba, sus productores alcanzaron relieve internacional, todo hasta el declive producido por la I Guerra Mundial. Entonces el dominio se traslada a EEUU, aunque en Europa se crean corrientes tan importantes como el expresionismo en Alemania, el surrealismo y el impresionismo en Francia, la escuela soviética etc.

En Estados Unidos, el cine triunfó desde el principio, en parte porque al contar con mucha población inmigrante que no hablaba inglés se convirtió para ellos en ocio y diversión. Hasta 1897 el proyector Lumière mantiene su superioridad técnica sobre

kinetoscopio de Thomas A. Edison (1847-1931) pero en ese año se aprueban una serie de leyes proteccionistas que expulsarán del mercado norteamericano a los representantes de Lumière, pasando a ser los derechos de explotación del cine prácticamente un monopolio de Edison. Es entonces, consecuencia del abuso en las tasas por filmar en Nueva York, que algunos productores independientes deciden instalarse en un pequeño pueblo, cerca de Méjico, con buen clima todo el año para rodar. Nace Hollywood que se consolidaría como la Meca del cine y la capital del mundo cinematográfico. Y nacen los grandes estudios: Paramount, Fox, Metro Goldwyn Mayer, etc. que además de producir y financiar las películas, las distribuían.

Como ya se ha comentado, al principio el cine parecía una especie de teatro filmado, con una cámara estática y escenarios muy pobres. Con el tiempo se refinó la técnica y los escenarios pasaron a ser tridimensionales. Muchos autores coinciden en que la película ya citada “El Nacimiento de una nación” de David Griffith en 1915, fue la que marcó el nacimiento del gran lenguaje cinematográfico. El estreno de esta cinta provocó grandes discusiones entre partidarios y detractores, lo cual se reflejó ampliamente en la prensa, creándose así por primera vez una sección dedicada a hablar y escribir sobre cine.

El cine mudo alcanzó su madurez hacia 1926 tanto en la técnica como en su estética, sin plantearse demasiado la necesidad de incorporar sonido a las películas, cuestión solventada porque como decíamos siempre había música: instrumentistas, orquestas, bailarines, etc. que conseguían el efecto deseado. Intentos de sonorizar las representaciones llegan de la mano de Demeny, perfeccionado por Pathé y especialmente Gaumont, cuyo sistema de sonido se presentó en la Exposición Universal de París, de 1900. El *Phonofilm* surge en 1923 y con los años se fueron resolviendo los muchísimos problemas técnicos que aparecieron. Muchos directores (y teóricos como veremos) pensaron que la llegada del sonido era incluso una “catástrofe” y una limitación para el cine, como Charles Chaplin, René Clair y Buster Keaton entre otros.

El primer fin con diálogos sincronizados parcialmente con la imagen fue la producción de Warner Bros. *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) con mucho éxito y que mostró las considerables posibilidades expresivas del cine. Numerosos fueron desde luego los cambios que el sonido aportó a este, por ejemplo, la importancia de los diálogos frente a la exclusiva contemplación de la estética del cine anterior, la menor

movilidad de la cámara, etc. Progresivamente se va desarrollando todo un sistema de producción y distribución a nivel industrial de películas. Fueron surgiendo más y diferentes tipos de temáticas cinematográficas con sus lenguajes particulares y concretos. El cine evoluciona de manera paralela a la sociedad y esto desemboca en la aparición de corrientes específicas y bien diferenciadas de unas zonas a otras. Los años 30, pese a la Depresión fue la época dorada del cine norteamericano, desarrollándose la comedia, el western y comienza la ya para siempre estrecha relación de la música con el cine, con cantantes de todos los estilos musicales triunfando en el medio.

Es en la primera década del siglo XX cuando el cine se convierte en cultura de consumo, tanto en lo que se refiere al número de producciones, como en el número de salas para su exhibición. En 1908 en París se abre el cine el cine más grande del mundo con un aforo de 6.000 espectadores y en Estados Unidos se abrieron los “Nickelodeons” con salas para un público trabajador y de inmigrantes que impulsaron e hicieron crecer el consumo de cine en América.

Después llegó el color, y aunque anteriormente se utilizaban distintas técnicas, ya en 1896 Méliès pintaba a mano fotograma a fotograma. Pero podríamos considerar *La feria de la vanidad* (Becky Sharp, 1935), la primera película rodada con Technicolor en la que se aprecia toda la gama cromática. Pese a que este cine convive un tiempo importante con el blanco y negro, este último acaba finalmente desapareciendo.

Las cinematografías nacionales van extendiéndose y creando escuelas y corrientes diversas, con una evolución específica en los distintos países que provocaron la exaltación o desaparición de géneros y enfoques, así como la popularidad de temas, como los bélicos, las comedias, etc. Entre guerras y durante la Segunda Guerra Mundial, el cine se convirtió en propagandístico para ensalzar determinadas posturas políticas como la unión Soviética, Alemania o la Italia de Mussolini, y lógicamente también durante la *Guerra Fría*.

En la posguerra aparece el Neorrealismo italiano que marca un giro en el mundo del cine donde por primera vez se trataba de reflejar los verdaderos problemas de la gente, la realidad cotidiana. También se consolida el cine negro y de suspense. El caso del cine social en Estados Unidos vivió malos momentos con la *Caza de Brujas* del macartismo. Después de los años 50 la desaparición de muchos de los grandes estudios norteamericanos y la proliferación y nacimiento de nuevas corrientes, se empezó a

trabajar en un cine más experimental, un cine más renovado, muy diferente por otra parte en cada país. Nuevas formas filmicas como la Nouvelle Vague y el Cine de Autor entre otros. Surgen las revistas especializadas, principalmente *Cahiers du Cinéma* en Francia y *Screen* en el Reino Unido, prueba de la actividad intelectual y el interés académico asociado ahora con el mundo del cine.

La aparición de la televisión, muy popular con el paso del tiempo, supuso una crisis momentánea para el cine puesto que funciones que este desarrollaba como, por ejemplo los noticieros, que desaparecieron reemplazados por las televisiones. Con el tiempo se desarrollan conceptos como los *Blockbuster*, franquicia, secuela, cine comercial, cine de arte etc. Los años 80 y 90 el cine toma un giro hacia el espectáculo tradicional volviendo a ser Hollywood la Meca del cine pero sin olvidar a los “emergentes” asiáticos *Bollywood*, Hong-Kong y Japón.

La era digital ha supuesto otro cambio enorme en la historia del cine. Internet obliga al cine a trabajar en otra dimensión que preconiza retos y transformaciones, riesgos, ventajas, incertidumbres y desafíos. Como explica el profesor Emilio García Fernández (2010) el panorama cinematográfico está repleto de acontecimientos que van perfilando su propia historia, una huella considerable en la memoria colectiva de los que hemos disfrutado con todo tipo de argumentos y han vivido aventuras, y otras vidas,... a través de múltiples películas.

3.3. Un apunte sobre el cine español.

Pese a las discusiones existentes al respecto, sobre cuál es la primera película española, parece que *Salida de la misa de doce del Pilar de Zaragoza* de Eduardo Jimeno (1870-1947) en 1896 con un aparato comprado a los propios hermanos Lumière, y *Riña en un café* de Fructuós Gelabert (1875-1955) en 1897 con su un aparato diseñado por él mismo, fueron las dos primeras películas autóctonas. Aunque el primer director-técnico con proyección internacional fue Segundo de Chomón y Ruiz (1871-1929).

Durante el despegue del cine español Barcelona fue el centro de toda la industria que ya se había hecho importante como forma de ocio a partir de 1907. De esta época son los primeros cineclubes, y ya se proyectan pases o sesiones específicas para niños. Madrid, en 1910, contaba ya con 30 locales de exhibición de películas a las que acudía

una clase media fundamentalmente masculina. Aparecen los primeros críticos, pero es en la década de los 30 cuando el cine se consolida en España. Las primeras películas sonoras en España se ruedan en los estudios Orphea de Barcelona. En 1932 *Pax* de Francisco Elías Riquelme (1890-1977) rodada en francés, y un año más tarde *El café de la Marina* de Domènec Pruna (1907-1974) en catalán y español. *Carceleras* de José Buchs (1896-1973) fue la primera hablada y cantada (era una Zarzuela) en castellano. *El gato montés* en 1935 de la barcelonesa Rosario Pi Brujas (1899-1967), la primera realizadora del cine sonoro español.

Como comenta el profesor Caparrós Lera (2012), en 1936 en Barcelona hay 114 salas sonoras y una verdadera industria con un número importante de productoras (Orphea, Los Trilla, Kinefón, Diagonal...), y en otros lugares como Cifesa de Valencia, en Madrid Filmófono para la que trabajó Buñuel y fue la primera productora que hizo coproducciones internacionales. Casi todo desapareció con la guerra civil, ya que la mayoría de los partidos politizaron el cine dedicándose a la propaganda de sus ideas mucho más que a crear una infraestructura que ayudara a mantener la industria después de la contienda. Muchos artistas también se exiliaron en este momento. Aun así, durante la guerra y después en la dictadura, donde la censura marcaba las pautas y se obligaba a doblar al castellano todo lo que se estrenaba, se realizaron obras tan interesantes como “Bienvenido Mr. Marshall” en 1953 de Luis García Berlanga (1921-2010) o “Muerte de un ciclista” en 1955 de Juan Antonio Bardem (1922-2002). Surgen las “Conversaciones de Salamanca”, centro de oposición al régimen y promotor de un nuevo cine para la década posterior, donde Juan Antonio Bardem pronunció su discurso: “el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (Caparrós Lera, 2012, p.55). En el año 1953 nace el Festival de San Sebastián y en 1956 el de Valladolid.

Después de la transición surge un cine que trataba fundamentalmente la guerra civil, el cine en lenguas vernáculas y un cine del “desencanto”, todo con muy mala infraestructura y basada casi en subvenciones. Con el tiempo surgen en los 80 y 90 autores de un nuevo cine español con nombres tan interesantes como Uribe, Camus, Garcí, Trueba, Colomo, Almodóvar, Vicente Aranda, Bigas Luna, Medem, Bajo Ulloa, Fernando León de Aranoa, Gracia Querejeta, Amenábar, Alex de la Iglesia, Isabel Coixet y muchos más que abren la puerta a los realizadores del siglo XXI.

3.4. Géneros cinematográficos.

El resultado de los intentos por realizar diferentes clasificaciones sobre el cine no deja de ser más que imponer etiquetas y clichés. Muchas películas escapan a esta rigidez clasificatoria. La realidad es infinitamente más rica. Se podría decir que existen muchos tipos de cine: desde el de autor, el cine comercial, el específico de cada país, etc. y los derivados o encuadrados en distintos géneros, movimientos o “ismos”. En realidad, los géneros o tipos cinematográficos constituyen convenciones narrativas que deben ser compartidas por cineastas y público y cuyo propósito es generar expectativas sobre lo que nos podemos encontrar en una película. Según Bordwell y Thompson (2010) un género cinematográfico se define por un conjunto de reglas tácitas para la construcción de la narración fílmica y que al mismo tiempo resultan familiares para el espectador.

En cualquier caso, la formación de las convenciones de géneros es debido en cierta medida a la industrialización del cine y reconocer que no hay un único criterio por el que se establezcan los géneros cinematográficos. Algunos géneros pueden definirse por una temática común (películas de guerra), otros por ciertos decorados o ambientes (películas de catástrofes), por un patrón argumental (películas de misterio), otros por un tipo de humor o emoción (comedia, terror), por un formato de presentación (animación, 3D), etc. Además, especialmente a partir de los años 80, muchos filmes han mezclado distintos géneros (como el western futurista de *Regreso al Futuro*, 1985), así que muchos autores y críticos han adjetivado los géneros para una mejor descripción de los mismo, formándose subcategorías dentro de los géneros. De este modo podemos hablar, por ejemplo, de comedia romántica, drama legal (película de abogados y juicios), etc.

Esta diversidad de criterios potenciales ha derivado en distintas posturas críticas, desde aquellos que consideran los géneros no como categorías mutuamente exclusivas sino como conceptos descriptivos que pueden entremezclarse libremente (Bordwell y Thompson, 2010), hasta los que se plantean la utilidad del uso de un número cada vez mayor de términos en esencia vagos e imprecisos (Stam, 2000). En cualquier caso, los géneros cinematográficos son importantes porque son consensos compartidos, familiares e implícitos entre público y cineastas que, pese a que pueden cambiar “en diferentes períodos históricos y lugares, han distinguido de forma intuitiva un tipo de película de otro.” (Bordwell y Thompson, 2010, p. 82).

Así pues, las películas se pueden definir fácilmente por géneros que por movimientos o “ismos”, aun reconociendo que estos no son en modo alguno categorías excluyentes y que dentro de cada uno se producen transformaciones, evoluciones y diferencias entre películas bajo un mismo movimiento. Describiremos brevemente los más tradicionales del cine (Bergan, 2011):

- **Aventuras:** Seguramente uno de los géneros más populares del 7º arte y que desde los primeros años sigue en forma, con subgéneros como los de supervivencia: *Moby Dick* (J. Huston, 1956); *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (S. Pollack, 1972); *Indiana Jones en busca del arca perdida* (S. Spielberg, 1981).
- **Bélico:** Las películas de guerra desde siempre han tenido una enorme aceptación entre el público pese a su carácter propagandístico en muchas ocasiones, pacifistas otras: *Senderos de gloria* (S. Kubrick, 1957); *Apocalypse Now* (F. Ford Coppola, 1979).
- **Ciencia ficción o cine fantástico:** se produce paralelamente al desarrollo de los efectos especiales. La primera película se puede remontar a la curiosa fantasía de Méliès “De la tierra a la luna”. Género muy revitalizado a partir de 2001, *Una odisea del espacio* de Kubrick, con un tono más intelectual o comercial, tiene muchos adeptos hoy día. Subgéneros con éxito son las apocalípticas ambientadas en un futuro en las que la Tierra y la civilización humana están devastadas, a las distopías o *antiutopías*, con una sociedad indeseable: *Metrópolis* (F. Lang, 1927); *El planeta de los simios* (F.J. Schaffer, 1968); *Blade Runner* (R. Scott, 1982); *Star Wars: Episodio VII - El despertar de la Fuerza* (J.J. Abrams, 2015).
- **Comedia:** uno de los géneros más genuinos del cine que nunca ha dejado de gustar al público, pudiendo ser de enredo, con sátira social, con tramas desenfadadas, etc. Puede ir desde la más sofisticada y elegante con diálogos ingeniosos hasta el absurdo o la comedia negra: *El apartamento* (W. Wilder, 1960); *El verdugo* (L. García Berlanga, 1974).
- **Cómico:** nacido ya con los hermanos Lumière, tiene como finalidad provocar la hilaridad del espectador, denominado también “burlesco”, análogo a la comedia pero más festivo, con más burla y chanza: *El gran dictador* (Ch. Chaplin, 1940); *Una noche en la ópera*, S. Wood, 1935).

- **Documental:** siempre ha habido directores que han querido trasladar la realidad al cine y pueden adoptar formas diferentes como el propagandístico, experimental, educativo etc.: *Nanook, el esquimal* (R. Flaherty, 1922); *Libre te quiero* (B. Martín Patino, 2012). A veces, se habla de falso documental, un subgénero en el cual unos sucesos ficticios se narran en un formato de no ficción o documental, haciendo pasar como hechos reales una ficción.: *Zelig* (W. Allen, 1983).
- **Dramáticos:** películas no clasificables en otros géneros que contienen un carácter trágico, melodramas, dramas escénicos y que desde siempre atrapan al espectador por estar unidos a emociones, valores, virtudes y miserias. Desde los inicios del cine cuenta con una larga tradición.: *El ladrón de bicicletas* (V. de Sica, 1948); *Solas* (B. Zambrano, 1999). *Octavia* (B. Martín Patino, 2002).
- **Histórico:** el cine es a la vez un medio de investigación y un testimonio de la historia, así que el género es un formidable recurso pedagógico para enseñar y aprender aunque en ocasiones solo se persiga la espectacularidad.: *Lawrence de Arabia* (D. Lean, 1962); *Amadeus* (M. Forman, 1984).
- **Musical:** durante la primera etapa del cine sonoro fue el género rey, el sonido provenía de la ópera, la opereta y la tradición americana del vodevil: *Un americano en París* (V. Minelli, 1951); *Cabaret*, (B. Fosse, 1972).
- **Policíaco:** el suspense, lo detectivesco son uno de los clásicos del cine. Tiene su origen en el célebre *Thriller* y se puede dividir en bastantes subgéneros como el de gánsteres, el cine negro. etc.: *El tercer hombre* (C. Reed, 1949); *Camino a perdición* (S. Mendes, 2002).
- **Terror:** persigue hacer sentir un impacto emocional al espectador por medio del miedo. Es uno de los más populares del séptimo arte. En los últimos tiempos ha adquirido gran éxito el subgénero de asesino en serie (*Serial Killer*): *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960); *La semilla del diablo* (R. Polanski, 1968); *Los otros* (A. Amenábar, 2001).
- **Western:** muy unido a la historia del pueblo americano, a sus costumbres y héroes. El género existe prácticamente desde los orígenes del cine con una evolución a lo largo del tiempo, lo que ha llevado hasta el western futurista.: *La Diligencia* (J. Ford, 1939); *Mad Max* (G. Miller, 1979); *Sin perdón* (C. Eastwood, 1992).

Obviamente se puede hablar de muchos otros géneros y subgéneros como el cine de animación, el cine de autor, dogma, Bollywood, blockbuster... etc.

4. TEORÍA CINEMATOGRAFICA

4.1. Las teorías cinematográficas

El cine es un fenómeno complejo pues abarca múltiples dimensiones que van desde la industria al arte. Las producciones, los recursos técnicos, la diversidad de profesionales necesarios, su relación con otros medios de comunicación o artes, incluso su efecto sobre la cultura popular, son asuntos consustanciales al cine y, por lo tanto, susceptibles de una reflexión crítica. Tampoco debemos olvidar su dinamismo y los profundos cambios sufridos desde su inicio en 1895. Todo esto significa que a pesar de ser un invento relativamente joven posee una historia lo suficientemente extensa e intensa como para creer, ingenuamente, que es posible abarcarla en su totalidad o examinar adecuadamente alguno de sus tópicos a partir de planteamientos intuitivos y no de criterios expertos. Por estos motivos, si queremos lograr los objetivos propuestos en nuestro estudio, creemos necesario disponer de algún criterio o marco de referencia que, por un lado, nos facilite la orientación y la comprensión de los complejos fenómenos asociados con el mundo cinematográfico y, además, permita conectar nuestro estudio empírico sobre bibliotecas con la tradición cinematográfica.

En este sentido, hemos de acudir a los propios teóricos del cine para que nos ayuden a un mejor entendimiento de las distintas visiones sobre lo que el cine es y no es. Esta es la función de la Teoría Cinematográfica o Filmología, la disciplina que de forma general trataría de ofrecer ideas generales para entender la naturaleza del cine y de aportar modelos para el análisis de los filmes independientemente de su contexto específico de producción (Ben-Shaul, 2007); o más específicamente analizaría “the relations between film and reality, the relations between film and narrative, and the question whether film is a language and, if so, what kind of language.” (Henderson, 1980, p. 3). En realidad, no existe una Teoría Fílmica sino diferentes marcos teóricos que intentar aportar ideas para comprender la naturaleza del cine y su relación con las demás artes, con la historia y la cultura, con la audiencia y el espectador, y su propia evolución (Rushton & Bettinson, 2010). Siguiendo a Fernández Labayen (2008) podemos concebir las teorías del cine como “herramientas epistemológicas” que a partir de un conjunto de conceptos y principios pretenden comprender el cine, entendido como fenómeno en sí y como medio de relación con el mundo. Las teorías nos ayudan a entender mejor el fenómeno cinematográfico al revelar la manera en que funcionan los filmes, cómo trasladan significados, las funciones que cumplen y los medios por los cuales nos afectan. La formulación de preguntas teóricas sobre el medio cinematográfico nos permite tomar conciencia de sus sistemas, estructuras, usos y efectos lo que, a su vez, nos permitirá una mejor comprensión de los trabajos fílmicos individuales (Rushton & Bettinson, 2010).

Obviamente las teorías cinematográficas van a depender de la perspectiva previa que cada investigador tome con relación a su objeto de estudio (cine como entretenimiento, arte, negocio o espectáculo). De esta forma se encuentran desde las posturas más idealistas o *esencialistas* que formulan cuestiones de tipo ontológico sobre la naturaleza o la esencia del cine y tratan de responder a las mismas de forma absoluta y definitiva, hasta aquellas que destacan aspectos concretos del cine relacionado con sus facetas sociales, económicas, tecnológicas o culturales y que sólo realizan preguntas puntuales sobre aspectos parciales del cine (por ejemplo, turismo en el cine español de los años 70). A la luz de las nuevas posturas metodológicas, algunos autores han hablado de una teorización de nivel medio, más acorde para estudiar relaciones específicas del cine con temáticas particulares (Bordwell, 1989). Pero, en cualquier

caso, la teoría que cada uno adopte para acercarse al fenómeno cinematográfico siempre supondrá una serie de asunciones o puntos de vista concretos. Qué teoría estemos manejando cuando hablemos de cine, nunca será inocente ni insignificante ideológicamente. Otro aspecto importante que no debe pasar inadvertido es que la revolución tecnológica digital acaecida en el cine en los últimos años ha suscitado un nuevo interés entre teóricos y analistas cinematográficos acerca de los aspectos esenciales que caracterizan el cine del siglo XXI. Sorprende, sin embargo, que en muchos casos se haya recuperado, aunque con conceptos más actuales, la reflexión sobre viejos tópicos cinematográficos como el papel del realismo, el cine de autor, la narración o la implicación emocional, o que se revisen las nuevas formas de interactuar con los filmes aplicando marcos teóricos tradicionales (marxismo, feminismo, psicoanálisis, etc.), o que de nuevo se siga especulando sobre qué diferencia al cine de otros medios, en este caso, por ejemplo, los videojuegos.

En definitiva, los planteamientos teóricos sobre el cine son numerosos y diversos, pero no podemos realizar una revisión exhaustiva de los mismos, teniendo en cuenta las limitaciones de espacio y que tal escrutinio estaría fuera de los propósitos generales de la presente Tesis. Pero sí creemos pertinente revisar las principales corrientes teóricas que han aparecido en la historia del cine, concretamente aquellas citadas por la mayoría de los autores de referencia consultados en este campo, junto con la propuesta teórica de alguno de sus autores más emblemáticos. Entendemos que al ser necesariamente breve este resumen puede omitir alguna tendencia teórica interesante o algún analista relevante, pero la idea sigue siendo disponer de ciertos criterios básicos de referencia para entender mejor cómo conceptualizar el hecho fílmico y así contextualizar adecuadamente en este terreno nuestro estudio.

Para sistematizar esta revisión seguiremos un esquema académico tradicional basado en las grandes escuelas o corrientes estilísticas o conceptuales. Es necesario indicar que se han propuesto muy diversas clasificaciones para clasificar las teorías del cine. Por ejemplo, desde las que utilizan un único criterio como el geográfico, el idiomático, el paradigmático, el área de conocimiento, el progreso e, incluso, el somático o corporal, hasta los que utilizan cualquier combinación de las anteriores (Elsaesse & Hagener, 2010).

4.2. Los Pioneros

Lógicamente la preocupación por cómo definir el cine surge con fuerza durante las primeras décadas tras su invención. La consideración de las imágenes en movimiento como un nuevo arte distinto de un mero espectáculo de feria o de otros medios artísticos como el teatro, por ejemplo, no resultaba tan claro en aquellos primeros pasos. Esto precisaba de un período de reflexión sobre la propia naturaleza del cine y de su capacidad para transmitir ideas y emociones. Ya en 1907 el filósofo francés Henri Bergson (1849-1951) incorpora el reciente invento cinematográfico a su discurso epistemológico al utilizarlo como analogía sobre la forma en que el intelecto capta la realidad. Su pensamiento en este aspecto se centrará particularmente en el concepto de movimiento. Para Bergson la “imagen en movimiento”, como define al cine, no capta la realidad porque, al igual que el intelecto, el cinematógrafo sólo puede recoger fragmentos estáticos de las cosas, aunque luego pueda proyectarlos ilusoriamente como movimiento. El intelecto y el cinematógrafo son aparatos que fragmentan el movimiento. En el filme el tiempo no existe, está *espacializado* en fragmentos (fotogramas) sucesivos, sin tiempo no existe realidad.

Otro autor de relevancia histórica importante por considerarse el primer teórico del cine propiamente dicho es Ricciotto Canudo (1877-1923), que defiende en su ensayo "*La nascita della settima arte*"³ (1911) el cine como un nuevo arte que sintetiza las artes del espacio (arquitectura, escultura y pintura) y las artes del tiempo (música y danza). Canudo define al que denomina *séptimo arte* como "arte plástica en movimiento". Lo importante es que los teóricos comenzaban a indagar sobre si el nuevo medio poseía características distintivas propias, rasgos que identificaran de forma específica al nuevo arte y que, consecuentemente, también permitiese a los realizadores y espectadores neófitos disponer de criterios a la hora de elaborar o reconocer una obra como arte cinematográfico o como otra cosa, arte teatral preservado en celuloide por ejemplo. De esta forma los primeros teóricos del cine se embarcaron en la búsqueda de estos rasgos, denominados “cinemáticos”, que constituirían la naturaleza específica del cine y precisamente por ello capacitarían al film para realizar su función artística. Un filme sería más artístico cuanto más cinemático fuera, es decir, cuantos más rasgos distintivos presentara y viceversa (Carroll, 2006).

³ Canudo, R. (1911). La nascita di una sesta arte. *Cinema Nuovo*, 225, sept-oct, 1973, pp. 361-371.

4.2.1. Teorías formalistas.

La tradición formalista o formativa surge en los albores del siglo XX. Este heterogéneo movimiento constituido por diversas escuelas y estilos se caracteriza, en líneas generales, por la subordinación de la trama o la narración a los elementos o recursos expresivos del medio cinematográfico. La idea central es que la imagen en movimiento debe expresar o proyectar el ambiente que el realizador haya ideado y que, frecuentemente, resulta del uso e interacción de determinados recursos estilísticos. Lo artístico, lo cinematográfico, es moldear o *crear* una realidad distinta a la observable, por lo que se presta una atención especial a los elementos formales y técnicos del filme (el sonido, la luz, la puesta en escena, el montaje, etc.), y cómo organizan para ejercer sus efectos (Carroll, 2006). Los “creacionistas” comparten además cierta concepción mecánica del espectador, éste simplemente reacciona ante las imágenes.

Uno de los pioneros en este terreno fue Hugo Münsterberg (1863-1916), psicólogo y filósofo, quien en su *The Photoplay*⁴ (1916) premonitoriamente, como veremos más adelante, defendió la capacidad de la experiencia cinematográfica para suscitar o moldear los procesos de la mente humana. Sin embargo, para Münsterberg lo que diferenciaba al cine de otras artes escénicas debía buscarse en los recursos estilísticos únicos que proporcionaba, como el uso de primeros planos, *flash-backs* o el montaje.

Rudolf Arnheim (1904-2007) psicólogo gestáltico y crítico cinematográfico alemán, publica en 1932 su obra *Film als Kunst*⁵. En ella, describe los elementos básicos del arte filmico que permiten plasmar la realidad. Un aspecto central de su propuesta es la distinción entre arte y realidad, es decir, la relación entre la impresión visual que el cine ofrece al espectador y su propia percepción cotidiana. Según Arnheim, la representación filmica consigue transformar nuestra percepción de los objetos, que toman mayor conciencia, adquieren un estilo, resaltan sus rasgos especiales, son más vívidos y decorativos. Este cambio es lo que diferencia al arte de la reproducción mecánica. Las obvias limitaciones del cine para imitar la realidad no evitan que los espectadores elaboren su propia realidad, más bien al contrario. Los

⁴ Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay: A psychological study*. New York: Appleton.

⁵ Arnheim, R. (1932). *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt

individuos generan perceptos organizados y con sentido (es decir, organizaciones gestálticas) a partir de los elementos dispersos y alejados de la realidad que le ofrece el medio cinematográfico, y es en esta falta de naturalidad donde precisamente establece la dimensión artística del medio. Para Arnheim, cuanto más alejada esté la percepción filmica (películas en blanco y negro, mudas, márgenes de la pantalla, etc.) y la real (imagen en color, tridimensional, amplio ángulo visual, etc.) mayor valor estético.

4.2.2. El formalismo soviético.

Es probablemente la primera escuela teórica propiamente dicha, fundamentada en una serie de principios y métodos bien estructurados. Surge en Moscú entre 1915 y 1930, asociado al Círculo Lingüístico de Moscú y a la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético. Tras la imposición del realismo soviético, resurge en los años sesenta aunque desde posiciones estéticas diferentes (Fernández Labayen, 2008). Para el formalismo soviético la característica distintiva del cine es el proceso de edición y montaje. Es aquí donde el realizador gracias a la manipulación de los registros cinematográficos brutos, puede reconstruir planos de manera que adquieran un determinado valor expresivo y simbólico. Este procedimiento armoniza con el contexto constructivista ruso del momento. El interés del formalismo se centra no tanto en lo que se presenta en la pantalla, como en la forma en que se presenta. El proceso de montaje (unión de planos, diferentes registros de interpretación, diálogo entre el sonido y la imagen, los desplazamientos de los personajes, el encuadre) es lo que organiza y da sentido a los elementos en la mente del espectador, lo que le dota de valor a la obra, le da un cariz artístico, poético.

Según Fernández Labayen (2008) hasta 1930 la URSS vive un periodo de mucha agitación política que va a condicionar las formas expresivas del arte, que adquiere posturas maximalistas, asumiéndose como actos revolucionarios, enfrentamientos dialécticos, etc. En este contexto surgen una serie de figuras clave que crearán las bases conceptuales del cine como arte (formal) y la vanguardia, como Lev Kulechov (1899-1970) o Vsevolod Pudovkin (1893-1973). Según Robert Stam (2000), Lev Kulechov, fundador de la primera escuela de cine, concebía el cine como la técnica para guiar estratégicamente los procesos mentales y visuales del espectador a través de una serie

de visiones segmentadas. Gracias al montaje el cineasta puede organizar fragmentos visuales inconexos en una secuencia rítmica y significativa. Pudovkin, por su parte, situaba la clave del cine en protocolos para organizar la mirada, las percepciones y las emociones del espectador mediante la edición y mecanismos retóricos como el contraste, el paralelismo o el simbolismo.

Pero es el letón Sergei M. Eisenstein (1898-1948) la gran figura de la tradición formativa y uno de los directores y teóricos más influyentes de toda la historia del cine. Sus comienzos fueron como decorador y en el teatro, pero pronto abandonó este último para dedicarse al cine y desde sus primeras obras, algunas sin actores, dejó traslucir su gran talento. Modernizó el lenguaje cinematográfico. Según Fernández Labayen (2008), Eisenstein concibe el cine como lenguaje y quiere ponerlo en contacto con el pensamiento, lo importante es el nivel conceptual, no estético o narrativo, y el conflicto dialéctico, el choque de planos genera una idea nueva. Esas ideas llegan por la vía de lo sentimental, pero tienen que convertirse en algo conceptual que estimule el pensamiento político y acabe motivando la acción. Eisenstein, reduce los movimientos de cámara, prescinde del exceso de simbolismos. No es necesario construir personajes, sino trabajar con modelos sociales identificables a la primera facilitando el acceso a la narración al pueblo sin mayor explicación. Su laboratorio era la sala de edición donde investigó sobre diversas técnicas de montaje de planos ya que el director pensaba que era precisamente en este proceso donde residía la verdadera creación del cine.

Su obra más reconocida fue “El acorazado Potemkin”, un encargo del gobierno para celebrar los 20 años de la revolución de 1905. En ella se relata el motín que estalla en un barco por el reparto de comida y que desencadena un levantamiento contra el poder zarista. Fue un guion sincero sin sucumbir a la propaganda y donde Eisenstein demostró la importancia del montaje y el dramatismo que éste podía aportar a las secuencias, por ejemplo, la famosa caída del cochecito por las escaleras de Odessa. La película estuvo censurada en muchos países durante varios años. Eisenstein pasó un tiempo en Norteamérica pero problemas políticos con las productoras le llevaron a Méjico para finalmente volver a su país. Durante un tiempo fue sospechoso para Stalin, quien finalmente le encargó la realización de “Alexander Nevsky” (1938) otra obra maestra, donde vuelve a reafirmarse en sus ideas acerca del montaje.

4.2.3. Teorías realistas.

A toda acción le sigue una reacción. Este aforismo define perfectamente la aparición del movimiento realista en el cine. La teoría cinematográfica realista asume que la función principal del medio es registrar la realidad objetiva de manera mecánica. El cine debe ser un arte sustentado en su elemento fotográfico. Para los realistas lo cinematográfico residía en la verdad de la naturaleza fotográfica del film (Carroll, 2006). Esta es la gran ventaja del cine y su mayor potencia expresiva respecto a otras artes. Los cineastas deben aprovechar las posibilidades de la cámara de reproducir mecánicamente la realidad para realizar arte. Por lo tanto, hay un nuevo arte basado en lo real, cuya esencia radica en su dimensión fotográfica capaz de penetrar en la realidad de las cosas.

Al igual que los formalistas, entre los realistas hay grandes teóricos fundamentales para comprender el cine. Siegfried Kracauer (1899-1966) publica *“Theory of film: The redemption of physical reality”*⁶ en 1960 dejando clara su postura de su autor con respecto al cine. Para él, el verdadero arte cinematográfico es el que registra aspectos de la realidad física. Aplauda las innovaciones técnicas como el color y el sonido porque consiguen una mejor captación de la realidad por parte del medio. Pero la figura clave del realismo es André Bazin (1918-1958), teórico, filósofo, humanista, y seguramente el crítico de cine más influyente en la década posterior a la Segunda Guerra mundial. Escribió un amplio número de breves ensayos y revisiones entre los años 1944 y 1958, algunos de los cuales fueron recopilados tras su muerte en su obra clave *“¿Qu'est-ce que le cinéma?”*⁷. Fue cofundador en 1951 junto a Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca de la revista *Cahiers du Cinéma*, la cual dirigió hasta su muerte a la temprana edad de 40 años.

La obra de Bazin va a centrarse en la experiencia de la realidad filmica rechazando la manipulación subjetiva formalista rusa, la estilización del expresionismo alemán o los argumentos estéticos de Arnheim. Para Bazin lo esencial del cine reside en la invención artística pero para su realización es necesario disponer de un medio

⁶ Kracauer, S. (1989) teoría del cine. La redención de la realidad física. Barcelona: Paidós.

⁷ Bazin, A. (2004). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.

técnico. En el caso de la cámara cinematográfica su propia naturaleza produce como resultado realismo y objetividad. Los cineastas reproducen la realidad. El núcleo de la teoría de Bazin es la idea de que el medio cinematográfico es capaz de capturar la realidad objetiva del mundo. Podríamos decir que Bazin pertenece, por lo tanto, a la tradición aristotélica de la estética clásica “el arte imita la vida”. Es más, Bazin interpretaba la historia estilística del cine como un proceso evolutivo. La capacidad del cine para representar la realidad es superior a la mecánica fotográfica, como ésta lo es con respecto a otros medios anteriores como la pintura o la momificación que también pretendían replicar la realidad. Este progreso continuo hacia la reproducción objetiva de la realidad sin influencia del autor orienta inevitablemente hacia el fin último del realismo puro, el “mito” del cine total.

Sin embargo, en el pensamiento realista de Bazin, intelectual católico, se introducen importantes matices de carácter místico. La realidad cinematográfica no se establece en el espectador de forma pasiva y directa sino que debe haber un acto intencional en su percepción, una experiencia fenomenológica. Esto es solo posible gracias a que el cine es capaz de establecer un vínculo existencial u ontológico entre la imagen filmada y lo representado. Siguiendo a Pérez Bowie (2013), para Bazin el cine más que replicar la realidad se adhiere a ella y la reproduce en toda su densidad y consistencia, en definitiva, en toda su esencia. Esto se produce porque la imagen cinematográfica es capaz de fijar los objetos para siempre al aprehender el tiempo, embalsama el objeto en el tiempo. Consecuentemente el cine comporta, además, un testimonio de cómo son o han sido las cosas ilustrando otra de sus cualidades esenciales, su carácter testimonial (Fernández Labayen, 2008).

4.2.4. El cine de autor

Domina el panorama de la crítica entre los años 50 y 60. Fundamentado en la obra de Bazin y el humanismo existencialista de Sartre, este movimiento intelectual con origen en Francia aboga por un cine de culto a la individualidad y la personalidad del director. Esta tendencia se ve favorecida en ese momento por los festivales internacionales (Cannes principalmente) y la aparición de *Cahiers du Cinéma*. Sería Alexandre Astruc quien describe metafóricamente la esencia de este movimiento cinematográfico como la *caméra-stylo* (cámara estilográfica), y la *Nouvelle Vague* sus

representantes (Godard, Rohmer, Chabrol, etc.). El director es el centro del discurso y proceso cinematográfico, un escritor, un artista, un creador, que está por encima del texto o el guion. El cine de autor adopta un estilo más expresivo, fragmentario, formalista, personal en definitiva. Se produce pues un debate entre cine y literatura cuyos ecos llegarán hasta las propuestas que veremos de Metz.

Momento clave de esta tendencia fue la publicación del artículo de François Truffaut (1932-1984) "Una cierta tendencia del cine francés"⁸ en 1954, en el que critica al cine galo. En concreto Truffaut critica a su cine por interesarle sólo la adaptación cinematográfica mecánica de su literatura y su más que predecible calidad de formas y estilos, que describe despectivamente como "cine de papá", burgués y aburrido. Su postura, fácilmente reconocible de "*enfant terrible*", se alía con el cine americano popular, chocando frontalmente con la pose antiamericana, "comprometida" y elitista francesa del momento. Truffaut defiende que en los filmes debe reconocerse el estilo del director, su personalidad estética y temática, su talento. Desde su primer número en 1951 *Cahiers du Cinéma* apoyará estas opiniones que llevarán a Bazin en 1957, recordemos su director por entonces, a hablar de *La politique des auteurs*, en la que sugiere al factor personal como un criterio de referencia en la creación artística y en el análisis del devenir de su obra. La tendencia del *Culto al autor* alcanzó también a los Estados Unidos, aunque las polémicas de los críticos se orientaron más hacia cuáles debían ser los criterios para considerar un filme como *de autor*. El resultado fue más práctico que teórico al recuperarse el interés por autores y géneros alejados de la órbita de la producción principal (Samuel Fuller, Nicholas Ray), por el estilo de los directores como seña de personalidad e ideológica, y por establecer un tipo de crítica más basada en el conocimiento que en las impresiones.

Con la posterior llegada del estructuralismo esta forma de entender el cine busca adaptarse al mismo. Surge en los 60 en críticos izquierdistas del Reino Unido bajo la idea de que el autor es un de-constructor crítico. Este movimiento busca las oposiciones estructurales encubiertas que forjan el *leitmotiv* y las figuras estilísticas recurrentes de ciertos directores como claves para sus significados profundos. Estas motivaciones personalistas se originarían en la cultura y artes en general, no eran específicas del cine.

⁸ Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. *Les Cahiers du cinéma*, 31, janvier.

Sin embargo, con el paso hacia el post-estructuralismo, languideció el culto al autor considerándose un simple deje romántico decimonónico y se abogó por la disolución de los autores/escriitores a favor del texto. Igualmente el cine de autor es criticado desde perspectivas marxistas y feministas como individualista, comercial y conservador.

4.3. Teoría cinematográfica estructuralista.

Así pues, la teoría filmica como tal se inicia con la polémica entre los realistas, defensores de que lo cinemático residía en la verdad de la naturaleza fotográfica del film, y los formalistas (creacionistas) que sentían lo mismo sobre el montaje. Este es el germen de la evolución no sólo de las teorías cinematográficas posteriores, sino que su huella se puede rastrear hasta otros medios, algunos tan actuales como las videoinstalaciones o los paisajes sonoros. Siguiendo a Carroll (2006) podríamos decir que ambas posturas funcionaban siguiendo criterios ontológicos. Establecieron lo que era la esencia del cine a partir de la presencia o ausencia de ciertos rasgos clave, y siguiendo tales criterios, valoraban si un filme era arte o no. Así que, en realidad, el teórico lo que hacía era proyectar sobre el medio el estilo que según él era la esencia del cine. Obviamente esta actitud supone no sólo una valoración estética, también es normativa. Es en el cuestionamiento de estos planteamientos ortodoxos donde surgieron otras formas de concebir el cine. Por ejemplo, la aparición de obras maestras a partir de cada perspectiva debilitaba la crítica a la postura contraria, pero también la defensa de la propia, pues el éxito del contrario no podía adjudicársele invocando a la esencia del cine. El error de los primeros realistas y creacionistas ontológicos fue presuponer que el medio poseía un propósito o función intrínseca.

Pese a la importancia para el cine de los sistemas de pensamiento y de los movimientos estilísticos revisados, es sólo a finales de los años 60 y principio de los 70 cuando la Teoría del Film se reconoce definitivamente como una disciplina legítimamente integrada en el mundo académico e intelectual. Las razones para este cambio son múltiples pero siguiendo el análisis de (Rushton & Bettinson, 2010) podemos resumirlas en las siguientes:

- 1. *El acceso de los estudios filmicos a las instituciones académicas.*** Especialmente en los Estados Unidos, integrándose en los departamentos universitarios dentro de los programas tradicionales de humanidades. A principio de los años 60 se produce una

ola de cinefilia fundamentalmente de los jóvenes americanos urbanos e hijos del *babyboom* tras la Segunda Guerra Mundial. El interés por el cine se dispara por el redescubrimiento de las películas clásicas de Hollywood emitidas por la televisión, la aparición de cine-clubes, el interés por los cineastas europeos. Todo esto suscita el interés de un número considerable de jóvenes para asistir a los cursos programados en las instituciones académicas. En éstas, la legitimidad intelectual de los estudios filmicos se va ganando gracias al uso de paradigmas y conceptos importados de otras teorías como la crítica literatura, el cine de autor, la lingüística, el psicoanálisis, la sociología, etc.

2. *El resurgimiento de los escritos teóricos.* Se produce una difusión sin precedentes de los escritos teóricos sobre cine. Las editoriales universitarias norteamericanas publican manuales filmicos y las teorías en otras lenguas son traducidas. Se crean revistas especializadas en diversos países donde se presentan análisis, críticas y ensayos teóricos, y se recuperan a los escritos y manifiestos teóricos clásicos recuperando la herencia de generaciones anteriores. Es el caso de revistas como *Screen* en el Reino Unido, referente de la teoría filmica en los 70 y, por supuesto, *Cahiers du Cinéma* en Francia.

3. *La politización de las teorías culturales.* Las teorías filmicas como otras muchas teorías académicas terminan enmarañándose con las teorías culturales de carácter político. La convulsa situación política y social en los países occidentales en los años 60 (Vietnam, derechos civiles, anti-capitalismo, mayo del 68, etc.), facilita la asimilación de conceptos ideológicos de la izquierda marxista en las teorías filmicas (Althusser, Brecht o Eisenstein). Las editoriales no son ajenas, incluyendo aquellas relacionadas con los estudios filmicos, especialmente *Cahiers du Cinéma*

Es en este contexto de crisis social y cultural es cuando se produce un cambio de perspectiva en la teoría cinematográfica que daría como resultado un nuevo paradigma, el Estructuralismo. Ante el excesivo peso que en las anteriores escuelas tenían las impresiones y métodos subjetivos, se mira hacia los métodos de las ciencias humanas para encontrar una base conceptual sólida que guíe los análisis filmicos de forma más científica. Es el turno de la lingüística, que se convierte en el adalid del cambio paradigmático a través de la semiótica estructural de Ferdinand de Saussure.

4.3.1. Lingüística estructural.

En los años sesenta el Estructuralismo se convierte en la principal metodología de los teóricos del cine. El estructuralismo se configura como un método para analizar la estructura profunda de los productos y prácticas culturales desde una perspectiva científica. Para los estructuralistas son las relaciones subyacentes a los fenómenos culturales, sociales, etc. las que aportan una comprensión más objetiva y científica de cómo engendran significado. El estructuralismo se organiza en torno a las ideas del filósofo norteamericano Charles S. Peirce (1839-1914) y, sobre todo, al redescubrimiento de las teorías de Ferdinand de Saussure (1857-1913), expuestas en la recopilación de los apuntes de sus alumnos bajo el título “Curso de lingüística general”, publicado en 1916.⁹

El presupuesto básico de Saussure es la distinción entre la estructura que permite la capacidad para la comunicación mediante el lenguaje (*langue*, lengua como sistema de significación), y la manifestación particular de la misma (*parole*, acto individual de habla). Todos los idiomas poseen la misma estructura profunda, es decir, son códigos o sistemas de signos que guardan cierta relación entre ellos. En concreto, cada uno posee un valor en el sistema que no dependerá de él mismo, sino de lo que le diferencia con respecto al resto de signos (hombre, no mujer, no niño/a). Cada signo, a su vez, se compone de un significante (lo percibido, sonido por ejemplo) y el significado (su contenido o representación mental), y cuya relación es arbitraria, una convención social (lo que explica que el mismo concepto se exprese con distintas palabras en distintos idiomas). La arbitrariedad en los sistemas de signos implica, según Saussure, que el lenguaje no refleja de manera transparente la realidad, sólo media la realidad y como tal posee una función ideológica, lo convierte en mito. Al mismo tiempo, la naturaleza convencional del signo lingüístico permite aplicar los conceptos semióticos a cualquier sistema de signos que opere como el lenguaje. A partir de estos presupuestos la semiótica resultaría una herramienta útil para analizar el proceso de producción de significados en cualquier tipo de códigos. Conducta, instituciones y textos pueden ser analizados en términos de una red subyacente de relaciones, y los elementos que constituyen la red adquieren su significado gracias a las relaciones que mantienen entre

⁹ Saussure, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1916

los elementos (Stam, 2000, p.105). Otras nociones duales desarrolladas por Saussure y ampliamente utilizadas en los análisis estructurales fueron: denotación (definición literal de un signo) y connotación (las asociaciones que evoca en el plano subjetivo y cultural), paradigma (abanico de significados de un signo individual) y sintagma (ensamblaje de signos en una cadena de significados), sincrónico (estado actual de un sistema de signos) y diacrónico (evolución de un sistema de signos a lo largo del tiempo).

Efectivamente, a partir de este punto diversos pensadores aplican los principios semióticos de Saussure al análisis de los productos culturales, resultando, a la postre, en una influencia clave para el posterior devenir de las teorías y estudios fílmicos hacia el marxismo, el psicoanálisis, el feminismo, los estudios culturales y sus diversas convergencias e intersecciones, todo lo cual desembocará en la denominada posteriormente como *Screen Theory* o simplemente *Film Theory* (Stam, 2000). Siguiendo el resumen de Rushton & Bettinson (2010) destacaremos a los siguientes cuatro pensadores por su importancia en la formación de la *Film Theory* (p.15):

- El antropólogo francés **Claude Levi-Strauss** (1908-2009) es el primero en utilizar el método lingüístico-estructuralista en el estudio de los mitos y prácticas culturales. Más allá de relato particular, los mitos sólo pueden entenderse a partir de las creencias profundas a través de las cuales las organizaciones sociales se estructuran. Su enunciado principal es que los mitos surgen en las primitivas sociedades como una solución para resolver conflictos sociales irresolubles por otros medios.
- **Jacques Lacan** (1901-1981) adapta algunos de los principios básicos del psicoanálisis freudiano al estructuralismo. Defiende que el Inconsciente está organizado como una lengua, es decir, que los significados inconscientes solo pueden interpretarse a partir de la estructura general del mismo.
- **Roland Barthes** (1915-1980) aplica la semiótica a la teoría literaria y también al análisis de los productos de la cultura popular (moda, publicidad, etc.) a los que considera portadores de mitos, pues se presentan de forma bondadosa en la superficie mientras en su estructura profunda ejemplifican la ideología y las contradicciones de la sociedad.
- **Louis Althusser** (1918-1990), filósofo marxista francés que utilizó conceptos psicoanalíticos y los métodos del estructuralismo para su crítica social. Su concepto

más influyente fue la lectura sintomática. Si queremos percatarnos de cómo están funcionando las sociedades debemos atender a los rasgos estructurales en su nivel profundo. Para ello, debemos analizar los textos y discursos de lo oficial pero no tanto lo explícitamente manifestado como lo que se deja de decir o, incluso, lo que deliberadamente se encubre (ausencias estructurantes o carencias constitutivas).

La teoría filmica busca en la semiótica una legitimación científica que huya de la crítica valorativa subjetiva que exalta los aspectos artísticos del medio o de cineastas o filmes particulares. El objetivo de la semiología no es lo artístico, todos los realizadores y todos los filmes son arte porque son una realización social, sino la manera en que son comprendidas las películas. Entre los semióticos clásicos hay que destacar los nombres de Roland Barthes (1915-1980), Jean Mitry (1907-1988) y, sobre todo, Christian Metz (1931-1993).

Tras sus análisis semióticos sobre artículos culturales, Barthes recalca en el análisis filmico con “*Éléments de sémiologie*” (1965)¹⁰ y “*Critique et vérité*” (1966)¹¹. Su interés se centraría en lo que el método semiótico puede revelar del trasfondo ideológico del arte y en la comprensión de los mecanismos universales del sistema lingüístico que producen significado. En la década siguiente Barthes evolucionaría hacia posturas más escépticas post-estructuralistas. Por su parte, Jean Mitry admitió los límites de la semiótica para establecer como universal el lenguaje “analógico” del cine (*La Sémiologie en Question*, 1987)¹², pero reconoció su validez para describir cómo los elementos filmicos interaccionan entre sí en el contexto para producir significado.

4.3.2. La filmolingüística de Christian Metz.

Siguiendo la línea marcada en etapas previas por los formalistas rusos y, sobre todo, en los sesenta por el lingüista Jean Mitry, la búsqueda del cine definido como un lenguaje comienza con las teorías del francés Christian Metz. En “*Essais sur la signification au cinema*” (1968)¹³ y “*Langage et Cinéma*” (1971)¹⁴, Metz se plantea si el cine cumple las características de un sistema de signos similar al lingüístico. Es decir,

¹⁰ Barthes, R. (1965). *Éléments de sémiologie*. Paris: Denoël/Gonthier.

¹¹ Barthes, R. (1966). *Critique et Vérité*. Paris: Éditions du Seuil.

¹² Mitry, J. (1987). *La Sémiologie en question*. Paris: Éditions du Cerf.

¹³ Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinema*. Paris: Klincksieck.

¹⁴ Metz, C. (1971). *Langage et cinema*. Paris: Larousse.

si existe un paralelismo entre la naturaleza semiótica del lenguaje y la icónica del cine, y si ambos sistemas funcionan con elementos y reglas de alguna manera equivalentes.

Para ello, va a utilizar los procedimientos de análisis de la lingüística estructural. El cambio es fundamental porque se trata de un nuevo tipo de teórico filmico que, frente a las aproximaciones a-metodológicas y subjetivas precedentes, pasa a trabajar con instrumentos analíticos de disciplinas específicas y a utilizar un vocabulario técnico extraído de la lingüística y la narratología (Stam, 2000). Esto representa un verdadero cambio de paradigma desde el plano ontológico (esencialista) al metodológico. El propósito fundamental de Metz consiste en encontrar en el medio cinematográfico el papel conceptual de *lengua* en el esquema de Saussure. Metz plantea la necesidad de reducir la heterogeneidad superficial de significados del cine en sus significantes básicos y sus reglas combinatorias (es decir, un código), para comprobar hasta qué punto son análogos a los sistemas del lenguaje natural (Stam, 2000).

Metz afronta la cuestión de si el cine es en realidad una lengua (sistema lingüístico) o simplemente lenguaje. Su razonamiento le llevará a concluir que el objeto de semiótica sería el discurso o texto de los filmes, su dimensión narrativa, asumiendo que no encuentra en su análisis una correspondencia o analogía adecuada entre ambos lenguajes. Más concretamente, los textos filmicos no pueden ser concebidos como el resultado de un sistema lingüístico subyacente pues carece de signos arbitrarios, unidades mínimas y doble articulación (del tipo fonémico y morfémico del lenguaje). Así pues, su análisis le lleva a concluir que el cine no puede constituirse como un código en su amplia extensión, no posee intrínsecamente un léxico o una sintaxis. Pero sí es un lenguaje (*langage*) en el sentido de que muestra cierta sistematicidad y, sobre todo, que de manera similar a otros lenguajes artísticos como el musical o pictórico, posee un material de expresión propia que, en su caso, son los procedimientos audiovisuales (cámara, imagen fotográfica en movimiento, sonido, música, etc.). Es un lenguaje porque posee mensajes basados en un material de expresión, un discurso o práctica significativa caracterizada por codificaciones específicas y procedimientos ordenados.

Finalmente Metz deriva a la idea de que la verdadera analogía entre film y lenguaje es, en realidad, su naturaleza sintagmática común. El cine y el lenguaje producen discurso, narración, mediante operaciones sintagmáticas. El lenguaje gracias a

la doble articulación, el cine mediante la selección y combinación de imágenes y sonidos significantes (los planos) para formar sintagmas (las secuencias), es decir, unidades narrativas autónomas donde los elementos interactúan semánticamente. No hay fonemas sino cadenas (sintagmas) de habla cinematográfica (de tomas) a disposición del realizador para crear narración. Aunque en teoría hay infinitas formas de combinar planos, la verdad es que la mayoría de los filmes se parecen en sus principales figuras sintagmáticas, es decir, en cómo ordenan las relaciones espaciales y temporales de los planos. Y de hecho Metz propone una tipología de estos ordenamientos espacio-temporales (sintagmas) dentro de los segmentos narrativos de un filme. Esta tipología que distinguió hasta ocho tipos de sintagma y fue denominada por Metz la *Grande Syntagmatique du Cinéma*, fue un intento de constituir la base de una gramática cinematográfica (Kickasola, 2009).

4.3.3. Teoría cinematográfica psicoanalítica.

El método psicoanalítico (1896) y el cine (1895) nacen casi a la par al final del siglo XIX. Su larga trayectoria conjunta está repleta de intercambios conceptuales y guiños metafóricos, pero difíciles a veces de clarificar y sistematizar, especialmente a partir de 1960, cuando la teoría psicoanalítica cinematográfica se diversifica por otras áreas como la semiótica, la teoría de la ideología de Althusser o la teoría feminista del cine. Aunque son varias las trayectorias psicoanalíticas en el cine podemos destacar dos tradiciones. Una destaca la naturaleza lúdica del cine, su aptitud para eludir la racionalidad del espectador, para situarlo en una especie de sueño donde despertar su imaginación y fantasía, para que imaginemos nuestros sueños siendo proyectados sobre la pantalla, mientras que la segunda destaca su faceta peligrosa y manipuladora, como algo que debe ser analizado fríamente mediante la razón (Allen, 2004, 2009).

La primera tradición psicoanalítica se asocia con el Surrealismo. Fundado por André Breton (1896-1966), entre 1920 y 1930 desarrolla una forma de arte que explora el mundo onírico como fuente expresiva. En el terreno fílmico se buscan las afinidades entre las propiedades visuales del cine y los mecanismos del pensamiento inconsciente, aprovechando la capacidad del cine para aumentar (transmutar) el poder perceptivo humano (Allen, 2004). Las pulsiones inconscientes son la energía que dominan los personajes y las tramas, y la expresión formal se torna similar a las ensoñaciones

(sobreimposición, movimiento lento, disolución). Jean Epstein (1897-1953), Germaine Dulac (1882-1942) y, sobre todo, Luis Buñuel (1900-1983) son los grandes exponentes de la cinemática surrealista. Será en los años 70 cuando el psicoanálisis adquiere protagonismo como disciplina capaz de dar una explicación sobre la situación del espectador que ve cine. Para ello, utilizará diversos conceptos como la idea de que el cine funciona como un Aparato o el fenómeno de Identificación del espectador.

En los años 60 y 70 proliferaron múltiples movimientos de renovación. A raíz de la aparición del neorrealismo y la *Nouvelle Vague* se produce una explosión de nuevas olas a lo largo de los cinco continentes. Estas se acompañan de un giro radical a la izquierda en la intelectualidad y crítica cinematográfica. La idea es que el cine es parte de la lucha política. El cine es una herramienta burguesa que proyecta su ideología, la generada por una clase dominante que intenta presentar al ciudadano cuál debe ser el marco de referencia conceptual, naturalmente siempre a favor de los intereses económicos y políticos de esa clase.

En este contexto surge el revisionismo estructuralista de Marx por Althusser y la idea de ideología como un sistema de representación (imágenes, mitos, ideas). Para Althusser, la ideología es “una representación de la relación *imaginaria* de los individuos con las condiciones reales de su existencia”¹⁵ (1968, p.132). En su relación con las instituciones los individuos se van posicionando en la sociedad como sujetos sociales. Según Althusser, las instituciones son aparatos ideológicos que van construyendo a los sujetos como seres sociales inculcándoles una visión, imaginaria, de su existencia en la realidad. La ideología proporciona una justificación de la posición y función del sujeto dentro de las relaciones de producción de una en la sociedad. Así el sujeto vive como elección libre y responsable lo que es sometimiento. El proceso funciona mediante interpelación. Las instituciones ideológicas (las iglesias, las escuelas, la familia, los partidos políticos, el cine, la televisión, etc.) interpelan a los individuos y estos responden y asumen su papel. Es ahora cuando los individuos se transforman en *sujetos*, se identifican con la explicación ideológica para justificar la manera en que viven la relación con sus condiciones de existencia, en vez de expresar la que verdaderamente tienen. Althusser compara este error al que comete el niño ante su

¹⁵ Althusser, L. (1968). La filosofía como arma de la revolución. Madrid: Siglo XXI.

imagen en el espejo, la analogía Lacaniana sobre cómo se des-conoce (mal-reconoce) a sí mismo como entidad subjetiva.

La noción de cine como aparato institucional (industria) y mental (psíquico) será clave en las teorías neo-psicoanalíticas y los estudios feministas emergentes desarrollados a partir de 1970 y 1980. Son sólo algunas de las muchas figuras destacables Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Stephen Heat, Laura Mulvey, o Colin MacCabe. Un movimiento que en conjunto se conocerá como la *Screen Theory* en referencia a la revista *Screen* que aglutinaría gran parte de los estudios de estos pensadores.

4.3.3.1. El modelo Baudry-Metz

En sus artículos “*Ideological effects of the basic cinematographic apparatus*”¹⁶ (1970) y “*The apparatus*” (1975)¹⁷, Jean-Louis Baudry (1930-2015) analiza el cine como institución ideológica a partir de la teoría psicoanalítica. Su idea básica es que el cine (de Hollywood) funciona como un aparato ideológico burgués. Según Baudry el dispositivo cinematográfico y sus métodos consiguen que el espectador se identifique con la cámara, creando la sensación ilusoria de ser él mismo mirando al mundo exterior, un espectador privilegiado que trasciende las limitaciones espacio-temporales, capaz de apropiarse de lo que ve, de formar una unidad con el ojo de la cámara. De esta forma, sitúa al espectador en el punto central de visión, y le hace sentirse idealmente dueño y señor de todo lo que ocurre en la pantalla. Ahora es cuando el cine muestra su aspecto ideológico, pues al mismo tiempo logra inculcar en el espectador que las imágenes reales que ve son sólo una representación imaginaria de la realidad, no realidad. Así pues, la experiencia cinematográfica situaría, a partir de un proceso de identificación del sujeto con la pantalla, la imagen de la realidad en el plano de lo imaginario e ilusorio.

Para explicar el proceso de identificación utiliza el modelo psicoanalítico de Lacan sobre el desarrollo de la subjetividad en el niño, una teoría que tuvo una profunda repercusión en la teoría filmica. Siguiendo a Allen (2009) esta teoría remite al denominado *Estadio del espejo* que, según Lacan, ocurre entre los 6 y 18 meses, y en el

¹⁶ Baudry, J-L (1986a [1970]). *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. Nueva York: Columbia University Press.

¹⁷ Baudry, J-L (1986b [1975]) “*The Apparatus: Metaphysical Approaches to Ideology*”. P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. Nueva York: Columbia University Press.

niño funciona mentalmente con imágenes pues aún no ha desarrollado el lenguaje. Es una época pre-edípica marcada por la indiferenciación entre sujeto y objeto, el Yo y el otro. Es entonces cuando, ante un espejo, comienza a reconocer su imagen como un Yo integrado, y no sólo partes como hasta ahora. Pero esta identificación primaria con una imagen no es bastante. Para desarrollar su subjetividad de forma completa, que aún no posee sino sólo de forma inestable y fantasiosa, necesita tener una referencia con la que identificarse, es decir, el Otro. Con el Otro (la madre en la práctica) el niño se va a percibir reflejado, pudiendo identificar su imagen como un Yo a través de la imagen (la mirada) que, en espejo, proviene del otro. Eso sí, lo que reconoce no es él, sino su imagen especular, una ilusión de ser Yo, una imagen además enajenada pues en realidad está fuera de su propio cuerpo real. El *Estadio del espejo* implica por ello una experiencia de escisión del sujeto donde lo imaginario le impide percibir las condiciones reales de existencia de su cuerpo. El Otro, según Lacan, puede finalmente identificarse como el entramado de relaciones significativas engendradas por el lenguaje y la cultura, en la cual el sujeto descubre una identidad aparentemente unitaria, pero ficticia, a costa de cimentar su auto-alienación (Allen, 2004).

A partir de esta teoría de la subjetividad, Baudry asociaría la experiencia filmica con una “identificación primaria” con el dispositivo de la cámara, por lo que el espectador de cine sufriría una especie de regresión artificial a una etapa arcaica en el desarrollo psíquico (Stam, 2000). El espectador retorna a su etapa narcisista infantil favorecido por el ambiente de la sala que genera algo similar a la ensoñación. Como en la etapa del espejo, los límites entre el yo y lo otro, el cuerpo y el entorno, se encuentran difuminados y, en este estadio es posible satisfacer, aunque de forma simulada, los deseos inconscientes. Sin embargo, Baudry recuerda que esta impresión no surge en el espectador sino que es construida por el propio aparato cinematográfico, de modo que la institución cinemática es cómplice con la ideología dominante por alienar al individuo, por proporcionarle un simulacro con el que reconocerse, “mal-reconocerse”, a través del espejo.

En 1975 Christian Metz publica “*Le signifiant imaginaire*”¹⁸ que tuvo una honda influencia en los estudios filmicos posteriores. Metz también consideraba el proceso de identificación cinematográfica clave a la hora de comprender el fenómeno filmico. Pero

¹⁸ Metz, C. (1975). *Le signifiant imaginaire*. Communications, 23, 1, pp. 3-55.

aborda con mayor profundidad psicoanalítica cómo el espectador se refleja en los filmes a partir del concepto de cine como significante imaginario. El cine proporciona al espectador un simulacro de realidad dotado de ilusión de presencia. Para ello, describe la necesidad de tres operaciones psicoanalíticas: La identificación especular, el *voyerismo* y el fetichismo (Allen, 2004).

Como Baudry, Metz aceptaba la identificación “primaria” del sujeto con el posicionamiento de la cámara y que ésta le retornaba a un período narcisista del Yo, pero resaltó la flaqueza de la analogía del cine como espejo. El cine, contrariamente al espejo, no sólo no refleja la mirada del espectador sino que es, además, una práctica significativa que media entre el espectador y el mundo exterior, al contrario de la fase especular Lacaniana que es prelingüística. Por lo tanto, es necesario que el espectador se identifique “secundariamente” con otra cosa, bien con un personaje o un actor de la pantalla en el que reconocer sus propios deseos y conflictos, o bien el espectador puede identificarse consigo mismo. Esto es posible, según Metz, debido a que el espectador es consciente de que percibe algo imaginario, de que es él el que percibe, y de que simultáneamente está percibiendo. Gracias a este conocimiento el espectador se identifica con él mismo como puro acto de percepción, no como objeto sino como sujeto transcendental que, a su vez, puede identificarse con la perspectiva de la cámara.

Por otra parte, Metz en su análisis de la experiencia filmica parte de la importancia de la ausencia. En el cine nos encontramos únicamente con rayos de luz, imágenes, sólo aparentemente completas. Esto significa que no hay objeto presente en ellas sino más bien objeto ausente, que todo filme es ausencia, ilusión, que el cine es un medio reproductivo de ficción. Es más, el cine supone en realidad una doble ausencia, pues hay ficción en las propias historias (significado) y en el significante (el medio que las presenta). Metz va a ligar la propiedad ficticia del significante con lo imaginario, la capacidad de invocar una cosa como presente cuando ostensiblemente no está (Rushton & Bettinson, 2010). Metz concluye que lo imaginario del significante cinematográfico es el error de ver presencia cuando lo que vemos es una ausencia que invoca otra ausencia. En este contexto se produce en el espectador una tendencia fetichista hacia la propia técnica cinematográfica, donde las técnicas de filmación (planos-secuencia, encuadres o *travellings*) nos permiten percibir lo que es imaginario como real, negar nuestro conocimiento de que estamos viendo sólo el reflejo de algo que no está presente, de una sustitución de lo perdido, de una ilusión. Ante la pérdida el espectador

cae en brazos del cine, se enamora fetichistamente del cine. La imagen cinematográfica funciona como un fetiche, ya que nos permite *percibir* lo que es imaginario como real y por lo tanto negar nuestro conocimiento de que lo que vemos es sólo una imagen (Allen, 2009). Metz subraya apropiadamente que la sensación de pérdida, y su recuperación simbólica en la forma de unión con una mujer, juega un papel central en la estructura narrativa de las películas clásicas. Por lo tanto, Metz concibe el cine como un significante imaginario, como un fetiche, y el espectador de cine como un fetichista (Allen, 2004). Es más, como fetiche el cine fomenta la *escopofilia*, el placer (sexual) por mirar algo privado, en la forma de *voyerismo*, miramos a los actores a la pantalla de forma similar a como lo haríamos por el ojo de una cerradura, lo cual siempre implica *sadismo*. Efectivamente, los teóricos filmicos psicoanalíticas que el cine es único en movilizar todo tipo de placeres perversos (Allen, 2004). En el cine el objeto (deseable) al que se mira se mantiene siempre alejado de la fuente orgánica del deseo (el ojo). Un espacio que genera sensación de inaccesibilidad, de *en otro lugar*, de ausencia al mismo tiempo que está en la imagen.

Así es como gracias a la dinámica de estos tres fenómenos se sustancia el significante cinematográfico. En definitiva, a Metz le interesa conocer cómo funciona la maquinaria psíquica del espectador junto al aparato cinematográfico para lograr construir lo que espectador ve, la imagen, el significante (Casetti, 2009). Eso sí, un espectador que se concibe situado pasivamente en un estado de trance de acuerdo con la metáfora de filme como sueño e ilusión, ideal (sin raza, clase social, edad, etc.), alejado del contexto político, ideológico o cultural (ahistórico), y por defecto, masculino.

4.3.4. Teoría feminista cinematográfica.

Aunque el trabajo de Baudry y Metz influyó de manera importante en el mundo académico cinematográfico, pronto fue revisado y desarrollado desde diversas perspectivas. Una de las más influyentes provino del feminismo bajo el argumento, verdadero, de que la teoría de aparato consideraba únicamente al espectador masculino. Desde los años 70, críticos y teóricos cinematográficos comenzaron a analizar el papel del género en la relación espectador-cine. Este análisis se realizó desde diversas aproximaciones teóricas y, aunque otras perspectivas como los estudios culturales, la historiografía feminista o el cognitivism han realizado aportaciones muy significativas,

por su importancia histórica sobrepasa la teoría psicoanalítica (ver Curran & Donelan, 2009). La crítica cinematográfica psicoanalista feminista se interesó fundamentalmente en la representación que el aparato significativo, el cine, construía de la mujer, considerando que este asunto había sido completamente obviado por el modelo Baudry-Metz.

Entre las diversas autoras de relevancia la teórica más reconocida en este terreno fue sin duda Laura Mulvey (n. 1945), quien en 1975 publicó “*Visual pleasure and narrative cinema*”¹⁹, un ensayo en el que de manera provocativa estableció la base psicoanalítica para una teoría feminista del espectador y cuyos ecos aún resuenan hoy en día. En su ensayo, Mulvey sostenía la diferencia de papeles otorgados en las películas en función del género. Concretamente, tras su análisis de películas clásicas concluye que las mujeres protagonistas se caracterizan por ocupar una posición pasiva y sometida como objeto erótico a la mirada de deseo masculino (*escopofilia*) en contraste con la imagen significativa del protagonista masculino, siempre activo, dinámico, encargado de hacer las cosas y fuente de identificación del espectador (*narcisismo*). Todo esto implicaba, a su vez, que el cine asumía que al otro lado de la sala existía un espectador siempre masculino cuya mirada como sujeto controlaba a la mujer objeto de la misma. Además, Mulvey sostenía que el rol femenino resultaba amenazante para el espectador masculino, en tanto que evocaba la crisis edípica y la ansiedad inconsciente acerca del complejo de castración, y cuya solución pasaba bien por subyugar y humillar a la mujer en la pantalla mediante miradas voyeristas y sádicas o negar la diferencia sexual o tomar alguna parte de su cuerpo como fetiche sexual sustitutorio. Siguiendo la explicación de Allen (2009) la mirada *Voyeur* sería clave en la sexualización del cine como un sistema de representación que “objetiza” y denigra la figura de la mujer a través de una mirada masculina y sádica.

Las posturas de Mulvey sobre el espectador femenino fueron más criticadas, defendiendo a partir de la indiferenciación sexual de la libido estipulada por Freud, la alternancia en la identificación discrecional de la espectadora femenina bien con roles masculinos o femeninos. Revisiones posteriores de los argumentos de Mulvey llevaron a otras feministas a caracterizar de otras formas las miradas femeninas cinematográficas, como bisexuales (Annette Kuhn), fantasiosas (Elizabeth Cowie) o incluso masoquistas

¹⁹ Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16 (3), 6–18.

(Gaylyn Studlar) o monstruos castradores (Susan Laurie). En suma, la aportación de Mulvey fue la toma de conciencia del cine como reflejo de un aparato del patriarcado, un dispositivo de significantes inconscientes que refuerzan las fantasías edípicas sobre la mujer como objeto de placer para el hombre. Quizá también la idea de que en la propia esencia de la experiencia cinematográfica de hombres y mujeres existe un cierto grado de perversión, ya sádica o masoquista (Gaut, 1994). Sin duda ejerció además un profundo impulso al desarrollo de los movimientos filmicos de perspectiva "Queer" (asociados a gays, lesbianas y transexuales), que aplicaron estas reflexiones al análisis de los códigos sexuales que operan en las instituciones culturales y que toman la heterosexual perspectiva natural y adecuada (ver Erhart, 2004).

4.3.5. El análisis textual.

Como hemos indicado ya, el desarrollo entrelazado de las teorías cinematográficas marxista, semiótica, psicoanalítica y feminista arriba descritas convergería en lo que se denominó la *Screen* o *Film Theory*. Este nuevo contexto demandaba también un tipo diferente de crítico cinematográfico, un crítico que pudiese analizar los filmes manejando apropiadamente las nuevas propuestas teóricas, un crítico "guiado" por la teoría. Será al final de la década de los 60 cuando se inicie el despliegue de los análisis del texto (filmico). El análisis textual, heredero en parte de los análisis asociados al cine de autor, se fundamenta en un despliegue de habilidades interpretativas en busca del sentido profundo (el verdadero significado) de cada filme. En gran medida, el análisis del texto se inspiró en el trabajo de Roland Barthes en literatura, que promueve la lectura detenida del texto para desvelar su complejidad y sus contradicciones, al tiempo que se buscan todas sus infinitas posibilidades de significación. La *Screen-Film Theory* aplicaba en sus análisis textuales todo tipo nociones provenientes del paradigma estructuralista-Althusseriano-Laciano y, posteriormente, de sus desarrollos post-estructuralistas, con el propósito de obtener todas las múltiples explicaciones posibles de un texto a partir del desciframiento de los códigos culturales e ideológicos que operaban de forma encubierta en el mismo. Criticado por sus detractores como meras lecturas basadas en esquemas conceptuales preconcebidos, producían un tipo de crítica calificada de reduccionista, descontextualizada y elitista (Aumont & Marie, 1990). Este "arte" interpretativo en el

contexto de la *Screen Theory* contó, sin embargo, con figuras eminentes por la agudeza y exhaustividad de sus análisis, como Raymond Bellour (n. 1939), Thierry Kuntzel (1948-2007) o Peter Wollen (n. 1938), y el respaldo de las revistas especializadas como la francesa *Cahiers de Cinéma*, la británica *Screen* o la española *Contracampo*. El papel de estos críticos y revistas fue clave para la difusión internacional de esta forma de entender el cine que se convirtió, simplemente, en *La Teoría del Filme*

4.4. El cambio post-estructuralista

Enraizado en corrientes filosóficas nihilistas y fenomenológicas, el denominado post-estructuralismo va a iniciarse cuando todavía se encuentra el pleno auge la corriente estructuralista. Este movimiento heterogéneo posee en común la pérdida de confianza en la estructura como noción explicativa unívoca. Con ello, socavan el fundamento metodológico unitario de las ciencias humanas y el valor de la estructura para explicar en singular la naturaleza múltiple de los fenómenos contemporáneos. Aparece, por tanto, una actitud escéptica sobre las posibilidades de los modelos estructurales como explicación global o universal del conocimiento. Por el contrario, la perspectiva conceptual pasa del maximalismo universal a lo relativo y provisional. Se propone una visión plural e híbrida de la realidad, un movimiento descentralizador que permita el intercambio de ideas. Todo ello supuso un impacto importante en teorías como el psicoanálisis y el feminismo. De hecho, muchos de los intelectuales relevantes del estructuralismo evolucionaron hacia movimiento post, como Jacques Lacan, Roland Barthes o Christian Metz. Entre las personalidades más influyentes de esta corriente destacar a Jacques Derrida y Michel Foucault, y los teóricos fílmicos Gilles Deleuze y Julia Kristeva.

En un coloquio celebrado en la Universidad Johns Hopkins en 1966, el filósofo Jacques Derrida (1930-2004) presenta su manifiesto anti-estructuralista "*La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*". En ella, Derrida presenta su crítica proponiendo "descentrar" los sistemas de significado por carecer verdaderamente de un centro real organizativo y considerarlas más una espiral centrífuga en constante movimiento. Derrida mantiene el rol del lenguaje como centro del discurso conceptual y adopta incluso el vocabulario de Saussure, pero en un marco distinto. Crítica los conceptos de identidad y estabilidad del signo y de sujeto unitario. Es escéptico con

respecto a construir un metalenguaje unitario, general, universal, porque los signos no poseen un significado fijo y determinado. El significado del signo lingüístico, fundamentado en las relaciones binarias jerárquicas de oposición, pasa a ser un juego multivalente de deslizamientos y sustituciones. La naturaleza intrínseca de los signos es ahora inestable, fluyen, se desplazan constantemente (son trazos no signos), y mantienen relaciones dinámicas entre distintos textos. A los post-estructuralistas no les interesa la estabilidad de los sistemas sino el cambio y la ruptura. De esta forma, los códigos textuales cambian, interaccionan, se equilibran y reestructuran, para volver a cambiar. Todo esto posibilita que los textos conformen múltiples significados que deben ser captados mediante un proceso de análisis basado en la de-construcción de los mismos, y considerar las relaciones que guardan entre ellos, el fenómeno de la intertextualidad. Derrida propone una *Gramatología* de la escritura y la “textualidad”.

Esta espiral interpretativa supone además posicionar al sujeto en el discurso. Roland Barthes se postuló en los 60 como post-estructuralista publicando en 1967 “*The Death of the author*”²⁰ como metáfora de que la fuente de significación de un texto no está ya en el autor sino en los lectores y sus múltiples visiones del texto. Previamente, Umberto Eco en “*Opera aperta*”²¹ había hablado de que el arte contemporáneo se caracterizaba por su significado indefinido, incompleto y abierto en espera del sentido que le aporte cada intérprete. Rápidamente la visión y el léxico post-estructuralista caló en la teoría fílmica (trazo, diseminación, logocentrismo, exceso). Primero a través del influjo de Metz.

En *Langage et cinéma* (1971)²² Metz aborda la relación pero utilizando un modelo semiótico menos estricto y abriendo la discusión a todos los sistemas de comunicación. Se evidencia ya la influencia de la semiótica post-estructuralista, lo que marcará su devenir posterior sobre el concepto de espectador y la naturaleza de la experiencia fílmica ligada a la identificación. Asume que el cine es un medio con diversos códigos (y subcódigos) que conllevan múltiples significados que interactúan y confrontan. El texto (escritura) fílmico se ve ahora como una constante reestructuración de conjuntos de códigos en desplazamiento. Algunos de estos códigos son más específicos del cine (imágenes en movimiento), otros menos y así compartidos con otros

²⁰ Barthes, R. (1967). *The Death of the author*. *Aspen*, 5-6.

²¹ Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Milán: Bompiani.

²² *Op.cit.*

medios. Su cambio de perspectiva produjo un importante efecto en la crítica y teoría filmica asociada a la *Screen Theory*. También se verán influidos los planteamientos marxistas y feministas que entendieron la noción deconstructiva más próxima a los planteamientos de Lacan que a Derrida, como un medio para hacer visible la base ideológica subliminal del aparato cinemático y los códigos operativos del cine dominante.

Según Stam (2000) La de-construcción afectó a la teoría filmica más como una lectura escéptica y atenta de las represiones y contradicciones del texto, una tarea de exégesis de lo subyacente, mientras se atendía a la heterogeneidad discursiva Pero sobre todo logró minar la fe en la ciencia semiológica como método para capturar el significado global del filme a partir del desciframiento de sus códigos. No hay conocimiento seguro al que asirse, tampoco el científico, lo que en definitiva abrió la puerta a cierto nihilismo.

4.5. Teorías cinematográficas contemporáneas.

4.5.1. Los estudios culturales.

Este movimiento se inicia en los 60s, a partir de intelectuales británicos de izquierdas, entre los que destacan Stuart Hall (n. 1932), con reminiscencias del trabajo de Rolan Barthes, y entre los teóricos del cine destacar a Colin MacCabe (n. 1949). Inspirados en las teorías marxista y semiótica de la *Screen Theory* y sus posteriores derivadas hacia la teoría feminista y racial, post-colonialista, anti-liberal, etc., resulta empero un movimiento ecléctico difícil de definir en sus planteamientos y métodos de análisis. Surge, en parte, como reacción a las críticas ahistoricistas asociadas a la *Screen Theory*, por lo que una de sus principales motivaciones es enmarcar la experiencia filmica del sujeto dentro del contexto cultural y social en el que se produce. Los estudios culturales se originan en el Reino Unido aunque se expandieron posteriormente por Europa y Latinoamérica. El ideólogo marxista italiano Antonio Gramsci (1891-1937) fue una referencia clave del movimiento, menos interesado en el teoría del aparato de Althusser. El pensamiento de Gramsci reflexiona en torno a la superestructura ideológica y su efecto sobre el factor económico material a la hora de generar un cambio revolucionario. Para Gramsci las ideologías atraviesan las clases sociales, pero también los individuos pueden ser influidos por diferentes clases de

ideologías, a veces incluso contradictorias. La conciencia de clase obrera no era inmune al efecto de las múltiples ideas y tradiciones que operan en la sociedad. Para los estudiosos culturales, la cultura puede ser definida de maneras muy diversas abarcando artes, creencias, instituciones y/o prácticas, pero sobre todo sería el lugar en el que se desarrolla el conflicto y la negociación en aquellas formaciones sociales dominadas por el poder y abrumadas por las tensiones relacionadas con la clase, género, raza y sexualidad (Stam, 2000).

En lo referente al fenómeno fílmico su interés se focaliza, no en su lenguaje o especificidad mediática, sino en su relación y efecto sobre el entramado social. En concreto, cuáles son las condiciones institucionales que modulan el significado fílmico y su efecto sobre el espectador y la sociedad. De este modo, el foco de atención pasa del texto a la interacción entre textos, espectadores, instituciones y ambiente cultural. Consecuentemente, los estudios enfatizarán las manipulaciones ideológicas y políticas dominantes. La sociedad construye al sujeto mediante una compleja intersección de factores de naturaleza ideológica y material, además de tener que negociar con otras múltiples representaciones de relevancia que la sociedad en la que vive le asigna: género, orientación sexual, edad, raza, clase social, nación, etc. El movimiento apela a la participación y la visibilidad de los grupos socialmente marginados y discriminados, y a la lucha por resistir como subculturas, a pesar de que los planteamientos feministas y de raza tardaron cierto tiempo en ser incluidos en sus críticas. Sus análisis, al contrario de las otras teorías fílmicas, abarcarán todo el espectro de prácticas culturales (televisión, video, etc.), lo que en algunos críticos inspirará un sentimiento de disolución de la especificidad cinematográfica, y un excesivo interés por los aspectos populares, incluso vulgares, del medio obviando la dignidad del objeto de estudio de la teoría fílmica.

4.5.2. El neoformalismo constructivista.

En los 80, la *Screen Theory* y los análisis fílmicos enraizados en la semiótica dan señales de desgaste y agotamiento. Los análisis textuales fílmicos, fundamentados en un despliegue de interpretaciones retóricas fundamentadas en una rutinaria lectura autoconfirmatoria de sintomatología sexual, ideológica, inconsciente, significativa, etc., parecen llevar a la teoría fílmica a una vía muerta. David Bordwell (n. 1947) y Kristin

Thompson (n. 1950) reaccionan ante la que denominan la Gran Teoría o SLAB Theory (Anagrama de Saussure, Lacan, Althusser, Barthes). Su punto de partida es revisar los planteamientos conceptuales del formalismo ruso de los años 20 y, más concretamente, su analogía entre literatura y poesía. Por ello, a veces se habla de las poéticas del filme que estudia las circunstancias por las cuales ciertos filmes son agrupados juntos, sirven a funciones concretas y logran efectos específicos (Bordwell, 1985).

Según Katherine Thomson-Jones (2009) el interés del Neoformalismo es el estudio teórico y crítico de la forma, rechazando el arte como simple comunicación entre receptores y emisores y su énfasis en el análisis del contenido. Lo que distingue una obra o filme artístico no es el material (palabras, significados, ideas, convenciones artísticas) o los mecanismos técnicos del medio (pueden usarse para otras muchas cosas), sino la manera particular de utilizarse para lograr cierto propósito (Thomson-Jones, 2009). De alguna manera, la obra artística nos lleva a ejercer una actividad concreta, nos aporta pistas para recorrerla con la mirada y comenzar a analizar, comparar, recordar, imaginar y recorrer determinados caminos mentales que van más allá de su ser como mero objeto. “Estas pistas no son fortuitas; están organizadas en sistemas” (Bordwell y Thompson, 2010, p. 42), grupos de elementos (narrativos, estilísticos, etc.) interdependientes, que configuran una forma. El observador relaciona dicho elementos entre sí y los hace interactuar de forma dinámica. Las pistas nos ayudan a desarrollar y completar las estructuras del sistema. “Entendemos por forma filmica (...) el sistema total que percibe el espectador en una película” (p. 42), el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme, ante los cuales reaccionan activamente los espectadores. “El modelo global de relaciones entre los diferentes subsistemas de elementos es el que configura la forma... [de la película]” (Bordwell y Thompson, 2010, p.43). Nos implica al generar determinadas expectativas (formales) que se pueden satisfacer, retardar, alterar o prejuzgar según la forma de la obra desde las más convencionales hasta las inconformistas. “No hay por tanto exterior ni interior, cada componente funciona como una parte de la estructura global percibida.” (Bordwell y Thompson, 2010, p. 43)

Naturalmente para analizar una obra hay que descomponer de algún modo el sistema. Para resolver este problema se aplica el concepto proveniente de los formalistas rusos del “dominante”, el componente estructural que organiza al resto de componentes

y fundamenta la integridad del trabajo. Para identificarlo se debe conocer cuál es la función global del trabajo y para ello, los neoformalistas utilizan otros dos conceptos del formalismo ruso cuando asumen que la función que caracteriza al arte es la “des-familiarización o hacer extraño” y “hacer difícil.” Al hacer el material extraño y más difícil de comprender mediante el proceso de transformación estética el trabajo artístico renueva y agudiza la percepción, evita el automatismo perceptivo y despierta cierta “sensación de vida” al objeto. El artista trabaja como un artesano trabajando el material mediante técnicas para deformar el objeto y lograr des-familiarización. Por otra parte, la dimensión histórica y social de la obra se consideraría el fondo sobre el cual se trabaja y del cual depende en gran medida el efecto de extrañeza. Los neoformalistas consideran tres fondos: las convenciones artísticas, la vida real y el uso no estético del cine. Esto hace que lo que provoque des-familiarización en un momento histórico no lo consiga en otro, y que des-familiarizar se considere una cuestión de grado y no de manera absoluta.

Siguiendo a Bordwell y Thompson (2010), las obras artísticas se relacionan unas con otras dentro de un contexto histórico y social, compartiendo rasgos comunes, convenciones. Los grupos de convenciones constituyen las normas dentro de una tradición. La percepción del espectador de la forma dependerá tanto de las pistas de la obra como de la experiencia anterior. Aunque nuestra capacidad para reconocer pistas formales tal vez sea innata, los hábitos y expectativas concretas sobre una obra dependerán de otras experiencias artísticas y cotidianas. La forma fílmica sólo se reconoce si se comprenden las pistas formales mediante la experiencia vital pero también de otras obras artísticas y de sus normas. La concepción de los factores históricos como simple fondo ha acarreado a los neoformalistas duras críticas (ver Stam 2000, págs. 197–198).

Como vemos, un aspecto crucial del Neoformalismo es que el significado de una obra depende de la interacción entre su estructura formal y las operaciones mentales del sujeto en respuesta a ella. Esto distingue radicalmente al Neoformalismo de otras propuestas estéticas, su explicación constructivista de la recepción fílmica o como los espectadores, tanto de una perspectiva psicológica y social, comprenden e interpretan las películas (Thomson-Jones, 2009). Esta es la principal aportación desarrollada por David Bordwell con relación al aspecto narración de los filmes de ficción. Para Bordwell, el espectador construye mediante la comprensión un significado literal de una

película, y significados más abstractos mediante la interpretación. Thomson-Jones (2009) lo explica del siguiente modo: primero el espectador debe construir todo lo que percibe (sonidos, formas, colores, y las imágenes bidimensionales en la pantalla); luego, construir sucesos y caracteres a partir de lo que las imágenes representan; posteriormente debe construir una historia causal unificada desde fragmentos incompletos presentes en la pantalla, y de la cual los sucesos y caracteres forman parte; finalmente, debe interpretar o construir un significado más abstracto, temático o sintomático del filme en su conjunto. Así pues, el significado de lo que se dice o sugiere en la obra es buscado por el espectador, con distintos grados de abstracción, pero también tiene consecuencias con respecto a la aprehensión del sistema formal de relaciones:

“En resumen, las películas <<tienen>> un significado sólo porque nosotros les atribuimos significados. Por lo tanto, no podemos considerar el significado como un simple producto que se extrae de una película. Nuestra mente explorará una obra artística en busca de significación en diferentes niveles, buscando significados referenciales, significados explícitos, significados implícitos, significados sintomáticos. Cuanto más abstractas y generales sean nuestras atribuciones de significado, más nos arriesgaremos a que nuestra comprensión del sistema formal específico de la película sea vaga.” (Bordwell y Thompson, 2010, p. 52).

La conceptualización de la percepción de un filme como una actividad constructiva e inferencial abriría el paso al último de los desarrollos teóricos que revisaremos, la perspectiva cognitiva.

4.5.3. La Teoría cinematográfica cognitiva.

En los 80 y 90 se produce un movimiento muy crítico con los planteamientos conceptuales y metodológicos de la Screen Theory personificado por críticos como Noël Carroll y David Bordwell y filósofos como Richard Allen y Murray Smith. Pronto estos pensadores post-analíticos comenzaron a indagar sobre aquellos pioneros filmicos que, como Münsterberg y los filmolingüistas, concebían la mente humana como un factor cinematográfico importante. Estos estudiosos critican la base hermenéutica, inflada, tautológica y altamente ideológica del discurso de la *Screen* o *Film Theory*, especialmente la proveniente del psicoanálisis, para centrarse en las nuevas corrientes teóricas derivadas del paradigma cognitivo y relacionadas con la manera en que el ser

humano percibe, razona y procesa información. Como tal, la Teoría Cognitiva del cine no constituye en realidad una teoría unitaria sino, más bien, un marco de referencia conceptual y metodológica para tratar de explicar toda una serie de fenómenos cinematográficos técnicos y artísticos a partir de la experiencia de espectador.

Para estos teóricos las películas no reflejarían procesos mentales, simplemente involucran procesos mentales (Allen, 2001). Esta teoría postula que la experiencia fílmica compromete distintas operaciones mentales del individuo, por lo que para poder explicarla adecuadamente debemos centrarnos en comprender cómo se relaciona con actividades como el reconocimiento, la comprensión, la realización de inferencias, la interpretación, la memoria y, por supuesto, los afectos y las emociones (Bordwell, 1989). Los filmes inducen una actividad mental que “(...) proporcionan oportunidades de ejercer y desarrollar nuestra capacidad de prestar atención, de anticiparnos a los hechos futuros, de extraer conclusiones y de construir un todo a partir de las partes.” (Bordwell y Thompson, 2010, p. 42). Para trabajar en este terreno, los investigadores abogan por una metodología estrictamente experimental, proponiendo teorías sobre cómo tales procesos funcionan para luego comprobarlas. La idea es que los estudios en este campo deberían ir progresando hacia las investigaciones empíricas y el debate racional (Stam, 2000).

Aunque al irrumpir la aproximación Cognitivista al cine ésta se organizó fundamentalmente como movimiento alrededor del trabajo de una serie de personalidades académicas entre las que se destacan David Bordwell y Noël Carroll. En la actualidad este movimiento ha alcanzado un amplísimo desarrollo, existiendo diversas sociedades académicas y revistas especializadas al tiempo que se realizan de forma periódica conferencias internacionales dedicadas al tema. De hecho, actualmente los estudios cognitivos sobre teoría del cine incluyen a muy diversas disciplinas y campos, y a un creciente número de investigadores entrenados en otras áreas como los estudios literarios, la psicología, la filosofía y el arte, la computación, la ecología y la evolución o la neurociencia. Su grado de desarrollo actual es tal que su interés ha abarcado a todos los medios audiovisuales (y del arte en general) por lo que muchos autores prefieren utilizar el término Teoría Cognitiva de los Medios de Comunicación (Nannicelli y Taberham, 2014).

Este desarrollo temático ha generado en muchos investigadores cinematográficos cierta sensación de dispersión teórica y metodológica difícilmente englobable bajo el único término “cognitivo”. Sin embargo, la mayoría de los expertos consideran que este término debe mantenerse entre otras razones por aportar una señal de identidad que diferencia esta perspectiva del resto de aproximaciones teóricas. En concreto, Nannicelli y Taberham (2014; págs. 6-10) exponen una serie de puntos como rasgos distintivos de cualquier visión cognitiva en este terreno: (1) un mandamiento por el uso de argumentos y evidencias de máxima calidad durante el desarrollo de modelos teóricos, (2) un énfasis por el debate y la crítica entre propuestas teóricas como método para su refinamiento explicativo, (3) un foco general sobre la actividad mental de los espectadores como objeto central de investigación, y (4) la búsqueda de explicaciones naturalistas, es decir, que las explicaciones sobre cómo los espectadores perciben y comprenden las imágenes artísticas deben estar asentadas en aquellas que explican la manera en que las personas perciben y comprenden el mundo natural. En resumen, una disciplina empírica y racionalista apoyada en una sólida argumentación y dialéctica teórica, y mentalista y naturalista en sus explicaciones.

El inicio de esta corriente lo podemos personificar con el trabajo del crítico y profesor de cinematografía de la Universidad de Wisconsin-Madison David Bordwell. Bordwell (1985, 1989) realiza la primera aproximación sistemática de naturaleza cognitiva a los estudios cinematográficos, a partir de su profundo ataque a las asunciones y metodologías utilizadas en las escuelas entonces contemporáneas asociadas a la Screen Theory, y que denomina despectivamente con los términos “Gran Teoría”, “Teoría explícalo-todo” o “S.L.A.B.” (Saussure, Lacan, Althusser y Barthes). Sus críticas radican en que son teorías de difícil comprobación científica, y en su tendencia a analizar e interpretar el texto filmico de manera que confirmen sus propias premisas teóricas. Para Bordwell (1989) los estudios cinematográficos contemporáneos son una disciplina hermenéutica, su asunto es interpretar textos (filmes) con un metalenguaje informal derivado de una doctrina teórica. Por este motivo resultan especialmente exitosas aquellas doctrinas que están encastradas en narraciones (psicoanálisis) o en campos semánticos particulares (poder, identidad, significación) o en metáforas memorables (espejos, los actos de escribir). Pero una descripción pirotécnica no es una explicación. Si la teoría aporta un clave alegórica para el texto, la aspiración científica sobra (Bordwell, 1989).

Como contestación a esta situación Bordwell propone asumir el potencial de la perspectiva cognitiva a la hora de realizar los análisis filmicos. Un cambio de teoría ampliamente fundamentada en la ciencia natural, donde resulta crucial el concepto de representación mental a la hora de percibir e interpretar la experiencia. “Mi compromiso es mostrar que la aproximación cognitiva, además de su tendencia a la explicación naturalista, comparte con la teoría filmica contemporánea un mandamiento por las explicaciones *constructivistas* en términos de *representaciones* mentales funcionando en un contexto de *acción social*” (Bordwell, 1989, p. 17).²³

La teoría constructivista se fundamenta en la idea de que los procesos perceptivos y cognitivos son procesos activos e intencionales. En esencia, el constructivismo asume la participación activa del sujeto en la adquisición de conocimiento ya que es él el que debe proporcionar significado a las experiencias que vive. Los individuos deben construir su propio conocimiento a partir de estructuras y sistemas de comprensión que va elaborando y desarrollando de forma progresivamente más compleja a través de su interacción con el entorno. Ningún conocimiento, ni siquiera el perceptivo, es una mera copia de la realidad, pues siempre incluye un proceso de asimilación a las estructuras previas. Según Bordwell (1989) la percepción no es un registro pasivo de la estimulación sensorial, sino que las sensaciones son filtradas, transformadas, completadas y comparadas con otras para construir, mediante inferencias, un mundo estable y consistente. Para Bordwell el proceso constructivo se reflejaría, citando a Bruner (1973), en el hecho de que la actividad perceptiva y cognitiva “van siempre más allá de la información dada”. En concreto, la percepción requiere de procesos arriba-abajo (operaciones dirigidas por conceptos, más deliberativas y volitivas como juicio abstracto y solución de problemas) y abajo-arriba (operaciones rápidas y obligatorias en respuesta a datos potencialmente importantes). Ambos tipos de procesos son de carácter inferencial, es decir, actividades constructivas que siempre “van más allá de la información dada”. Por otro lado, la naturaleza activa del proceso trae como consecuencia que toda construcción de estructuras de conocimiento requiera esfuerzo e intencionalidad. Por intencional Bordwell asume que todas las acciones son en mayor o menor grado propositivas y deliberadas, que están orientadas a conseguir una meta o fin. Además, siempre se actúa sobre algo que tiene un

²³ En inglés en el original. (Se han puesto en cursiva los términos que constituyen el centro de su argumentación)

“contenido” y, por tanto, un “significado” lo que implica algún tipo de organización o representación del conocimiento.

Así pues, la postura constructivista lleva a inevitablemente a asumir la idea de que los seres humanos debemos disponer de algún un tipo de representación mental (percepciones, pensamientos, creencias, deseos, intenciones, planes, habilidades y sentimientos) que permite organizar nuestras experiencias y acciones sobre el mundo, incluida nuestra experiencia con el cine. Para que los filmes afecten como lo hacen debe haber algún tipo de representación mental en la actividad del espectador (Bordwell, 1989). Incluso es posible argumentar que desde los inicios cinematográficos los realizadores han ido evolucionando intuitivamente con el propósito de lograr un cine lo más natural posible, un cine más real, en el sentido de imitar más la actividad mental de los espectadores que la realidad física (Phillips, 2012). En suma, sea el caso de simples espectadores o de críticos “Como toda acción intencional, leer una película debe estar mediado por representaciones mentales” (Bordwell, 1989). Pues bien, para la aproximación cognitiva lo relevante en las representaciones mentales es especificar su contenido (acerca de qué), su estructura (tipo de relación) y su procesamiento (procesos arriba-abajo o abajo-arriba que consiguen productos).

Especialmente relevante para la teoría del espectador cinematográfico resulta el concepto de esquema (Bartlett, 1932). Este constructo teórico, como revisaremos más adelante, representaría el conocimiento disponible en una persona sobre un concepto o categoría particular sean individuos, acciones, relaciones, eventos, etc. (por ejemplo, los bibliotecarios, la biblioteca, su relación, qué hacen). Bordwell propone que los esquemas serían clave a la hora de que los espectadores puedan comprender el discurso narrativo de los filmes. Frecuentemente los esquemas se encarnan en prototipos generales que se aplican a cualquier tipo de situación con el fin de comprenderla. La idea de Bordwell, apoyado en estudios previos que aplican el concepto de esquema al proceso de comprensión de historias (Mandler, 1984), es que durante la visión de una película no mantenemos su estructura literal, sino que trabajamos sólo eventos y puntos esenciales. Éstos permiten ir construyendo la historia mientras la vemos o reconstruirla mientras la recordamos. Aquí los esquemas juegan un papel clave pues permiten ir reconociendo los eventos de la historia como patrones familiares (“una del Oeste”) y segmentar la narración en episodios (chico conoce a chica...). Al enfrentarnos a una nueva experiencia, una nueva película, buscamos patrones familiares que nos orienten y

nos aporten sentido a lo que tenemos en frente. Automáticamente buscamos esquemas de experiencias previas. El tipo de género al que pertenezca la película, o si sigue un esquema de cine de autor o cine de estrella hollywoodiense, puede resultarnos muy útil para procesar mentalmente lo que acontece en el film (Phillips, 2012).

Es importante indicar que el uso de esquemas, como sistema de organización de conocimiento previo, es un procedimiento asequible tanto a adultos como a niños. Sabemos que la experiencia audiovisual en niños se inicia muy tempranamente, y que no les plantea excesiva dificultad entender un filme asociado con una historia o un tipo de género (por ejemplo, una película de animación sobre animales o alienígenas). Sin embargo, la competencia cognitiva puede tomar años para aprender a reconocer una estructura/esquema. En general, cuanto menos prototípica sea una narración, mayor dificultad tendremos para comprender lo que estamos observando mediante esquemas, por lo que necesitaremos aplicar otro tipo de estrategias de procesamiento (Lars von Trier, por ejemplo).

Por último Bordwell (1989) considera el contexto social en el que ineludiblemente debe enmarcarse el origen y el desarrollo de las representaciones mentales. Basándose en la vertiente social de la teoría cognitiva o Cognición Social, parte de la idea de que el conocimiento se adquiere, almacena y usa a través de estructuras compartidas por todos los sujetos de cualquier sociedad. Consecuentemente el conocimiento resulta ser un recurso social compartido y, de este modo, implicarían intersubjetividad. Efectivamente, para muchos autores los conocimientos culturales y las representaciones colectivas se organizan mediante esquemas, guiones o modelos mentales intersubjetivos. También los procesos ideológicos pueden entenderse como esquemas sociales compartidos. Estos modelos esquemáticos parecen desarrollarse siguiendo patrones comunes en la mayoría de las culturas. Por lo tanto, en la medida en que las personas de diferentes culturas y sociedades comparten y desarrollan estructuras cognitivas similares podemos asumir ciertas “regularidades intersubjetivas”. En consecuencia, es muy probable que los realizadores y los espectadores operen con esquemas y procesos mentales comunes (los géneros filmicos, por ejemplo), incluso podemos aceptar la existencia de esquemas cinematográficos cuyo éxito ha hecho que se imiten y apliquen en diferentes versiones en distintas culturas o generaciones. Pero compartir estructuras de conocimiento no debe hacernos olvidar los distintos esquemas

y procesos de atribución de sentido en las audiencias según su raza, clase, género o educación.

En suma, la teoría cognitiva es mentalista. La actividad mental consistiría en llegar a la construcción de “conclusiones” perceptivas o cognitivas a partir de inferencias automáticas a partir de las “premisas” ofrecidas por los datos y por esquemas. Otras veces, como en las películas de misterio, utilizando procesos conscientes asociados al conocimiento nuestro previo adicional. El Cognitivismo actual asume que todos aquellos implicados en el diseño los filmes deben tener en cuenta este tipo de actividades mentales.

Otra dimensión importante de la actividad humana, las emociones, comienzan a analizarse desde la perspectiva filmica cognitiva. En concreto, se plantea si las emociones filmicas son diferentes de las sentidas en el mundo natural. Evidentemente las emociones cinematográficas difieren de las naturales en dos aspectos: (1) el espectador no puede alterar los eventos de ninguna forma; y/o (2) lo que se ve es ficción, no real. Pero los mecanismos que los cineastas utilizan para provocar efectos o escenarios emocionales deben aprovechar de alguna manera nuestra forma natural de establecer afectos y emociones, aunque éste es un área aún en pañales (Plantinga, 2009). Por último, la perspectiva cognitiva está construyendo un área de cooperación académica interdisciplinar muy fructífera entre las humanidades y las ciencias, lo que está permitiendo que los estudiosos e investigadores en cine comiencen a dar respuestas y no simples lecturas interpretativas, sobre las sobre cómo el cine trabaja y trabaja con nuestra mente (Nannicelli y Taberham, 2014).

5. COGNICIÓN SOCIAL.

5.1. Introducción.

Para comprender el proceso de recepción filmica, partimos de la asunción de que los espectadores que están viendo en la pantalla cómo se desarrolla una escena en una biblioteca, están percibiendo una interacción social que, aunque sea de naturaleza imaginaria, debe interpretarse utilizando para ello mecanismos similares a los usados en la vida real. Con el propósito de describir y explicar cómo los seres humanos comprenden su mundo social los investigadores sociales han empleado desde finales de los años setenta un marco conceptual de naturaleza social y cognitiva denominada *Cognición Social*. Por *Cognición Social* se entiende una aproximación teórica y empírica, encuadrada en la intersección entre la Psicología Social y la Psicología Cognitiva contemporánea, cuyo objetivo principal es explicar el comportamiento social a partir de la arquitectura cognitiva del ser humano. Su idea básica es que las personas comprenden las situaciones sociales y reaccionan a las mismas fundamentalmente a

partir de sus estructuras y procesos de conocimiento (Bodenhausen, Macrae, & Hugenberg, 2003).

Desde esta perspectiva, la conducta social sólo puede ser adecuadamente descrita y explicada a partir de los sistemas de representación del conocimiento social, que se encuentran almacenadas en nuestra memoria, y de las operaciones de atención, reconocimiento, memoria, razonamiento, motivación, etc., implicadas en el procesamiento de los estímulos de naturaleza social. Para esta aproximación teórica, las representaciones mentales sobre nosotros mismos, sobre los demás y sobre las situaciones sociales juegan un papel clave a la hora de modular el comportamiento social. Los conocimientos y las expectativas acerca de las demás personas, los papeles sociales, las normas de conducta o los valores culturales o éticos de una sociedad modulan y facilitan la interacción entre las personas y grupos. Por lo tanto, una de las prioridades en cognición social es especificar el tipo y la naturaleza de estas estructuras mentales y los procesos que operan sobre ellas (Bodenhausen & Morales, 2013).

En esencia, la Cognición Social investiga cómo la mente comprende el mundo social dentro del cual se desarrolla y trabaja (Bodenhausen et al., 2003). Para ello, se centra en aquellos aspectos del procesamiento mental que son moldeados por la interacción social, real o imaginada, y que posteriormente influirán en la conducta social (Bodenhausen & Morales, 2013). En concreto, su ámbito de estudio abarcaría las estructuras de conocimiento, los procesos interpersonales de creación y diseminación de conocimiento (incluyendo la codificación, almacenamiento, recuperación y activación de información social), el contenido real de este conocimiento y el moldeamiento de cada uno de estos aspectos de la cognición por las fuerzas sociales (Howard & Renfrow, 2006). Bodenhausen *et al.* (2003) sintetiza los intereses de la investigación en cognición social en el análisis de:

- a) las fuentes de información presentes en entorno social;
- b) los tipos de representaciones mentales construidas a partir de nuestra experiencia actual y anterior en ese entorno;
- c) los diversos modos de manejar estas representaciones y los procesos mediante los cuales éstas influyen sobre otros aspectos de la atención o la cognición;
- d) los resultados finales del procesamiento en la forma de decisiones, juicios, intenciones y conductas.

Por su parte Rodríguez Pérez y Betancor Rodríguez (2007, p. 127) resumen en cuatro presupuestos o hipótesis principales la aportación original de este planteamiento teórico:

- a) Las conductas humanas no son respuestas al medio, sino el resultado de una interacción entre la información nueva y el conocimiento previo;
- b) La conducta racional humana no es producto de un razonamiento lógico basado en el análisis exhaustivo de información relevante, sino de su capacidad adaptativa mediante el empleo de estrategias destinadas a reducir la información, la aplicación de heurísticos y el uso óptimo de los recursos mentales disponibles;
- c) Los motivos, afectos y emociones no sólo no interfieren en la racionalidad humana, sino que son indispensables para lograrla;
- d) Los aspectos no conscientes y automáticos, lejos de representar un mundo instintivo y paralelo al consciente, son una parte importante del escenario responsable de la conducta.

Para la presente Tesis, nuestro interés se va centrar en aquellos aspectos de la orientación socio-cognitiva que nos ayuden a comprender la relación entre espectador y cine, es decir, cómo percibimos, interpretamos, aprendemos, elaboramos, almacenamos y recordamos información acerca de las interacciones sociales, sean éstas reales o imaginadas. Para ello dividiremos la exposición en dos bloques diferenciados. En primer lugar, trataremos el proceso social a través del cual buscamos identificar y conocer a otras personas, es decir, el proceso de percepción social. Los expertos están de acuerdo que en realidad este proceso está constituido, a su vez, por varios procesos separables conceptualmente pero interrelacionados en la práctica como son la formación de impresiones y la categorización y estereotipos. Un segundo bloque tratará sobre cómo representamos en nuestra mente el conocimiento social. Son varios los modelos propuestos por los investigadores de este campo, pero para el tema que nos ocupa nos parece que el modelo de esquema es el más relevante y el que posee mayor base empírica. Como corolario, terminaremos describiendo brevemente las metáforas más utilizadas en el campo de la Cognición Social sobre cómo los humanos procesamos la realidad social.

5.2. Percepción social.

Una de los presupuestos clave en Cognición Social es que la conducta interpersonal depende en gran medida de la percepción que tenemos de los demás actores sociales. Por este motivo, los procesos que forman nuestras impresiones sobre individuos, grupos y eventos sociales constituye un tema clave en Cognición Social (Bodenhausen & Morales, 2013). Según estos autores la *Percepción Social* incluye todos aquellos procesos a través de los cuales intentamos comprender las acciones de los demás personas, para lo cual necesitamos disponer de una impresión de ellas gracias a procesos de categorización, atribución e inferencia. Entendemos como categorizar “asignar a objetos, a personas o a eventos a un grupo identitario debido a su semejanza con los miembros de ese grupo y a sus diferencias con respecto a los individuos o ejemplares de otros grupos” (Maio & Augoustinos, 2005, p. 376)²⁴. Por formación de impresiones se entiende aquellos procesos por los cuales podemos hacer juicios acerca de los demás (...) y realizar inferencias exactas sobre los otros” (Bordens & Horowitz, 2008, p. 63), a partir de las características psicológicas inferidas tras observar su conducta, y donde la atribución que realizamos de la causa de su conducta juega un papel relevante. Revisaremos a continuación estos fenómenos.

5.2.1. Formación de impresiones sobre personas y eventos.

Más allá de las presiones biológicas que pudieran moldearlo, lo cierto es que la percepción social resulta ser un proceso relativamente exacto y automático. Para explicar este fenómeno el psicólogo social Solomon Asch (1946) tomó como guía la teoría gestáltica según la cual los diversos elementos que observamos más que sumarse o promediarse se organizan como un todo o configuración. Eso sí, aunque todos los rasgos se relacionan entre sí, hay unos que tienen un mayor impacto sobre los demás y sirven como elementos aglutinadores de la impresión, a los que denominó *rasgos centrales*, considerando al resto periféricos. Los rasgos centrales permiten generar una impresión coherente y unitaria para una situación concreta. Sin embargo, la investigación sociocognitiva ha demostrado que a veces también es necesario que el perceptor realice un análisis de cada dato individualmente para luego sumarlos o combinarlos y así formar una impresión resumen de la situación. Por ejemplo, algunos

²⁴ En inglés en el original

modelos sugieren que cuando conocemos a alguien nuestro primer juicio se basa en las conductas particulares que le observamos realizar y que se denominan ejemplares conductuales (fue arisco y antipático, luego es un maleducado).

Actualmente, la perspectiva sociocognitiva defiende la idea de que tanto los ejemplares como las configuraciones juegan un papel en la formación de percepciones sociales, pero la mayoría de los autores subraya el papel principal de las representaciones o esquemas conceptuales como guía primaria formar nuestras impresiones y decisiones sobre los demás (Bodenhausen & Morales, 2013). Esto se ha plasmado en modelos que distinguen en la formación de impresiones sociales procesos *arriba-abajo* y *abajo-arriba*. En general, formamos impresiones de los demás con el menor esfuerzo posible, lo que en la práctica implica categorizar a la persona a partir de sus atributos más salientes como miembro de un grupo social determinado (*procesos arriba-abajo*). Sin embargo, cuando estamos motivados a hacerlo, nos esforzamos por tener una mayor precisión y analizamos las características individuales de las personas, incluidos detalles de conducta específica. Esto ocurre, por ejemplo, en situaciones importantes para nosotros. Para explicar estos fenómenos se han desarrollado diversos modelos teóricos, aunque quizá el de mayor proyección y respaldo empírico sea el *Modelo del continuo de procesamiento* de Fiske & Neuberg (1990) (Figura 1).

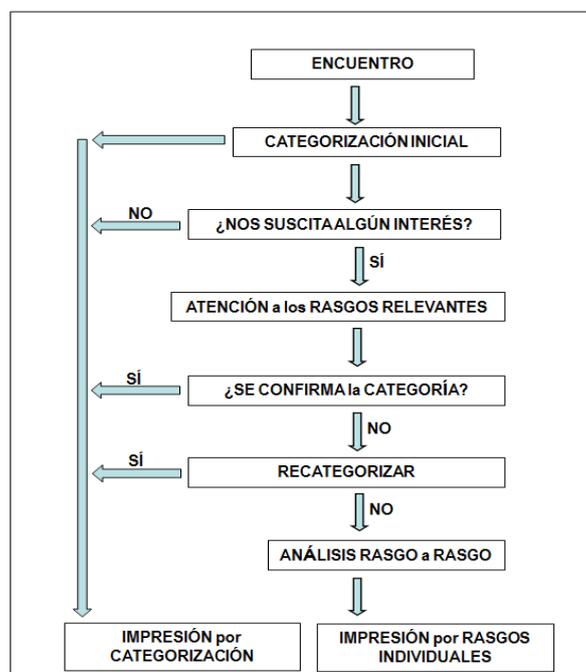


Figura 1. Modelo del continuo de procesamiento en la formación de impresiones sociales. Adaptado de Fiske y Neuberg (1990).

Este modelo propone que la información social puede ser procesada a lo largo de una serie de pasos secuenciales que pueden tomar diversos sentidos. En aquellas situaciones que requieren un análisis cuidadoso de la información el procesamiento sería abajo-arriba, es decir, partiendo de los datos hasta activar los esquemas de conocimiento. Esto ocurriría básicamente cuando se dispusiera de suficiente tiempo, los datos fueran ambiguos, importantes para el perceptor o las demandas para la exactitud fueran altas. Aquí el perceptor analizaría la información social atentamente elemento a elemento, como si fuera un caso único o ejemplar, incorporando a la percepción sus características individuales. En aquellas otras circunstancias en las que la información es más superficial o poco importante el sentido del procesamiento sería arriba-abajo, partiendo de los esquemas o categorías hasta la información percibida. En el primer caso hablaríamos de un procesamiento dirigido por los datos, y nos referiríamos en el segundo al procesamiento basado en categorías o esquemas o guiado por la teoría. Ambos estilos de procesamiento conllevan diferencias en cuanto al tiempo y a los recursos cognitivos que demandan (Figura 2). Por ejemplo, el procesamiento a partir de los datos individuales requiere control de la atención, intención y esfuerzo, mientras que la categorización puede ocurrir en gran medida de manera automática y fuera del control consciente de la atención (Bargh & Pietromonaco, 1982).

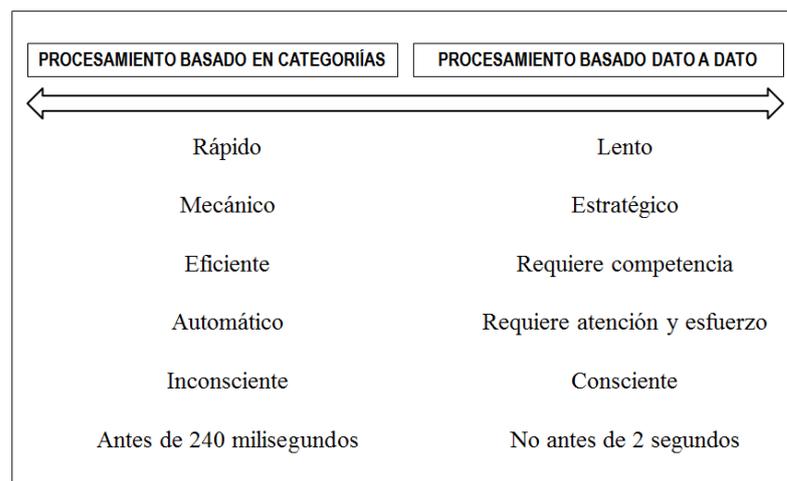


Figura 2. Características del procesamiento guiado por categorías y basado en los datos en la formación de impresiones sociales. Adaptado de Fiske y Neuberg (1990).

Los autores proponen que, en realidad, el procesamiento puede tomar cualquier punto intermedio entre ambos extremos de un teórico continuo según las demandas y circunstancias, aunque la mayoría de las impresiones de las personas parecen estar ante todo basadas en la activación automática de categorías. Solo si estamos motivados para ir más allá de este procesamiento esquemático categórico tomaremos una aproximación más centrada en los datos (Maio & Augoustinos, 2005). Esto resulta evidente si consideramos la conducta propositiva o dirigida a una meta, donde la motivación puede determinar no sólo el grado de esfuerzo cognitivo a invertir en la información presente en la situación, sino la dirección del proceso, es decir, qué categorías son las relevantes para interpretar la información, y cuánto hay que reelaborar la información inconsistente para adaptarla a los objetivos (Quinn *et al.*, 2003).

5.2.2. Categorización y estereotipos.

Como hemos señalado, los modelos actuales asumen que, salvo condiciones de motivación elevada, el procedimiento por defecto en la formación de impresiones es categorizar automáticamente a los demás a partir de sus atributos más salientes: características demográficas, roles sociales, rasgos de personalidad, aspecto físico, etc. Identificar al actor como miembro de un grupo social determinado supone realizar inferencias sobre sus atributos y su conducta basadas en el conocimiento genérico de esa categoría. Básicamente, la categorización activa de forma automática el estereotipo asociado a la identidad social. El término *estereotipo* fue utilizado por el periodista político Walter Lippman (1889-1924) en 1922 para referirse a “las imágenes que tenemos en nuestras cabezas” cuando categorizamos las cosas. Lippman subrayó además el carácter simplificador, autoconfirmatorio e ideológico-cultural de estas imágenes. Existen numerosísimas definiciones de estereotipo pero, como simple referencia, podemos decir que el término se aplica a ciertas “creencias referidas a características o rasgos compartidos por miembros de grupos sociales específicos” (Baron y Byrne, 2005, p. 234). “Sería el componente cognitivo del prejuicio, creencias basadas en categorías acerca de un grupo social que además implica una carga afectiva-evaluativa y una tendencia a comportarse” (Fiske & Tablante, 2015).²⁵

²⁵ En inglés en el original

Estas representaciones son aprendidas durante el proceso de socialización (Bandura, 1989; Huesmann, 2007) y difundidas mediante el lenguaje y otros sistemas de comunicación como el cine y la televisión (Iturbe Fuentes y Ramírez Leyva, 2001; Huesmann, 2007). Los estereotipos son funcionales en la cognición humana precisamente porque sirven de dispositivos mentales que ahorran tiempo y esfuerzo cognitivo. Es más fácil (menos costoso) procesar las características de una persona si atendemos al grupo al que pertenece que a todos y cada uno de sus atributos individuales (Macrae & Bodenhausen, 2001). Efectivamente, un aspecto esencial en el proceso de categorización es su naturaleza esquemática, simplificadora, basada en el conocimiento general previo del sujeto con respecto a los grupos sociales. Ya en 1932 Bartlett, precursor de la orientación sociocognitiva, sugería el predominio del pensamiento esquemático en el proceso de percepción de la persona, y autores como Allport (1954) y Tajfel (1969), creadores de las bases conceptuales modernas sobre percepción social, asumían que los seres humanos realizamos procesos de categorización que, en esencia, no son más representaciones esquemáticas de la experiencia con base realista o irracional.

Aunque existen múltiples conceptualizaciones de los estereotipos la mayoría de los autores parecen estar de acuerdo en que son un tipo de esquema cognitivo. Un proceso de abstracción que va demasiado lejos, generando un conjunto de creencias positivas y negativas excesivamente rígidas y generalizadas en exceso sobre los atributos y características de un grupo (Bordens & Horowitz, 2008). En cuanto al tipo de información que contienen, algunas concepciones actuales sugieren que todos los estereotipos podrían representarse en dos ejes dimensionales: calidez (agrado o desagrado) y competencia (respeto o irrespeto) (Fiske, Cuddy, Glick, & Xu, 2002). Según estos autores, la combinación de ambas dimensiones define los distintos estereotipos. Por ejemplo, alto agrado y alta competencia produce un estereotipo positivo de admiración y orgullo. Baja calidez y competencia resulta en un estereotipo negativo de resentimiento y enfado. También son posibles estereotipos mixtos de alta competencia y desagrado o irrespeto y agrado.

Como esquemas de conocimiento que son, los estereotipos tienen una fuerte influencia en la manera en la que procesamos la información social. Por ejemplo, la información relevante para un estereotipo activado se procesa más rápido y se recuerda mejor que la información no relevante (Kawakami, Young, & Dovidio, 2002). Los

estereotipos influyen igualmente en los procesos de atención e inferencia, facilitando selectivamente el procesamiento de la información consistente con el estereotipo, compatibilizando con el esquema activado la evidencia contraria o reelaborando conclusiones de forma afín y coherente con el mismo. Por consiguiente, los estereotipos afectan a aspectos selectivos del procesamiento y de los procesos de inferencia que, en conjunto, tienden a simplificar o distorsionar la realidad, influyendo en nuestra interpretación y comportamiento social (Gómez Jiménez, 2007).

Otro aspecto esencial en el funcionamiento de los estereotipos es su naturaleza implícita y automática. El procesamiento automático es aquel que ocurre sin control consciente. Al no necesitar recursos cognitivos conscientes se realiza además sin esfuerzo mental. Interpretamos la sonrisa de un niño como alegría. La alta eficiencia y bajo esfuerzo parecen ser las características funcionales dominantes de los estereotipos, lo que sugiere un alto grado automatización e independencia de la atención. Efectivamente, existe una amplia evidencia de que una vez que identificamos a un miembro o ejemplar de un grupo social el estereotipo relevante se activa de forma automática (Schneider, 2004). Lógicamente entender cómo y cuándo funcionan estos procesos implícitos y cómo afectan a nuestra conducta poseen un enorme interés teórico y práctico. Uno de los procesos implicados sería el *priming* o “cebado” físico o semántico, es decir, activar o facilitar el acceso a un esquema de conocimiento social concreto a partir de una señal o indicio previo física o semánticamente relacionada. Por ejemplo, la palabra “libro” se reconoce más rápidamente si antes se ha presentado la palabra “biblioteca” que “perro”. Pero la activación implícita también afecta a la conducta social. Por ejemplo, Aarts & Dijksterhuis (2003) demostraron que las personas que vieron fotografías de una biblioteca en una sala tendieron a hablar más bajo que las que no. Por lo tanto, la conducta no consciente puede suavizar las interacciones sociales (Schneider, 2004).

Más allá de su efecto en el procesamiento de la información social, se han elaborado diversas teorías sobre sus funciones sociales. Hay que recordar que los estereotipos son representaciones sociales consensuadas y dominantes que se aprenden y son difundidas en la comunicación diaria. Por ello, los estereotipos permiten explicar acontecimientos, justificar acciones cometidas, sesgar argumentos y evaluaciones positivas hacia el endogrupo, asignando rasgos negativos a los exogrupos,

especialmente cuando se dispone de poca experiencia o conocimiento sobre ellos (Spears, 2002). Ideológicos por naturaleza, pueden utilizarse como mecanismo de control determinando lo que es normal, lo que es aceptable y lo que se desvía de la norma, o para racionalizar y justificar por qué algunos grupos son más poderosos y más dominantes que otros (Jost & Banaji, 1994). De esta forma los estereotipos sociales pueden usarse como armas políticas para justificar inequidades de grupos dominantes, desigualdades de género, justificar discriminación y prejuicio, etc.

Sin embargo, no es conveniente equiparar los estereotipos con un proceso perverso. Es necesario subrayar que los estereotipos son generalizaciones y, como cualquier otro tipo de generalización es un mecanismo cognitivo con amplios beneficios sobre el procesamiento de la información (Schneider, 2004). Esto sería especialmente visible en entornos con alta demanda cognitiva donde sus beneficios serían varios: 1) la información consistente con las expectativas se procesa sin esfuerzo, facilitando una rápida identificación y comprensión de la situación, y permitiendo manejar un mayor volumen de información que si se analizara de forma consciente; 2) el resto de recursos atencionales pueden redirigirse a la información inesperada, permitiendo procesar y recordar información individual potencialmente importante; 3) También resultan importantes en situaciones ambiguas o con escasa información ya que nos ayudan a completar las lagunas según nuestras expectativas y previa experiencia. En definitiva, los estereotipos son generalizaciones resultado de un intento por organizar y sistematizar nuestra realidad. Precisos y útiles en general, no son infalibles y su aplicación automática puede ocasionar dificultades a los miembros de los grupos estereotipados convirtiéndose en elementos discriminatorios y de resistencia al cambio (Ryan, 2002).

5.3. La representación mental de los objetos sociales.

La asunción básica en Cognición Social es que para manejar las complejas demandas del mundo social los seres humanos organizamos la información en una serie de representaciones o estructuras internas de conocimiento. Se han propuesto diversos tipos de representaciones tales como esquemas, ejemplares, redes asociativas, etc., todos ellos constructos al servicio de modelos teóricos que tratan de describir y explicar los diversos fenómenos psicosociales. Bodenhausen *et al.* (2003) subrayan una serie de

características comunes a todos los modelos de representación mental que nosotros resumimos del siguiente modo:

- a) ***la naturaleza individualizada o personal de las representaciones***. Comprendemos y reaccionamos en el mundo social mediante algún tipo de representación organizada del mismo, pero las representaciones no reflejan la realidad de forma literal, más bien son resultado de una elaboración del individuo a partir de factores personales (conocimientos, personalidad, motivaciones, actitudes, etc.) y contextuales. Estas elaboraciones reflejan aspectos selectivos del procesamiento, resultado de las limitaciones cognitivas de los individuos, y aspectos enriquecedores, derivados de los procesos de inferencia, que en conjunto tienden a simplificar o distorsionar la realidad.
- b) ***la naturaleza mnésica de las representaciones sociales***, es decir, las representaciones son realmente esquemas de memoria formados por conocimientos previamente adquiridos y experiencias relevantes ya vividas. Estas memorias sociales tienen la capacidad de guiar nuestra conducta en nuevas situaciones. En efecto, cualquier explicación completa de la dinámica de la cognición social debe considerar la naturaleza y los determinantes de la memoria social (Bodenhausen et al., 2003).

Para nuestro marco conceptual hemos seleccionado el constructo teórico de *esquema mental* por ajustarse de forma más apropiada al tipo de fenómenos que queremos describir en esta Tesis y que no es otra que comprender los procesos interactivos entre cine y espectador. Como ya indicamos más arriba el concepto de esquema tienen una relación estrecha con otras representaciones mentales tradicionalmente utilizadas en Cognición Social, como los prototipos, las redes asociativas o los estereotipos, y los límites entre estos conceptos resultan a veces borrosas o simplemente se solapan. En este sentido, podemos considerar que los estereotipos serían un esquema mental asociado a roles o grupos sociales.

5.3.1. Los esquemas sociales

Una vez que hemos logrado formar un percepto acerca de una persona o situación social (ver Figura 1), estamos en disposición de formular juicios y preparar

acciones ajustadas para estos actores. Para ello debemos disponer de algún tipo de representación y organización sistemática del conocimiento social general, para que nos ayude a comprender la situación específica en la que nos encontramos, es decir, saber qué esperar y cómo actuar. En Cognición Social se asume que los sucesos cotidianos no se perciben *ex novo* sino que se analizan e interpretan a partir de la experiencia y el conocimiento previo, el cual se encuentra organizado en numerosos sistemas de representación de conceptos denominados *esquemas*. Los esquemas serían “conjuntos organizados de conocimientos que nos ayudan a interpretar, evaluar y recordar un amplio rango de estímulos sociales, como eventos, personas y nosotros mismos” (Bordens & Horowitz, 2008; p. 85)²⁶. Los esquemas se consideran, por tanto, una forma de representar nuestro conocimiento sobre personas, roles, grupos y eventos con el propósito de facilitar nuestras interacciones con el mundo social (Maio & Augoustinos, 2005).

El concepto de esquema fue introducido en Psicología por Bartlett (1932) para explicar cómo las estructuras genéricas de conocimiento organizan la comprensión de los sujetos acerca de un tema o área particular. Siguiendo a Bodenhausen et al., (2003) los esquemas estarían constituidos por un conjunto de elementos que mantienen entre sí lazos asociativos de diversa fuerza, pero además la estructura incluiría los distintos tipos de relaciones entre los elementos (espaciales, temporales, lógicas, causales, etc.) que aportarían sentido y coherencia a la misma. Por ejemplo, el esquema de una biblioteca podría contener un listado de elementos componentes como libros, estantes, puestos de lectura, lámparas de mesa, etc., pero también tendríamos del conocimiento acerca del tipo de relaciones espaciales y funcionales que deberían guardar estos elementos, y del grado de variabilidad permitida para los mismos (existen muchos tipos de libros pero ninguno invisible).

Se asume que estos esquemas se forman mediante un proceso de abstracción tras múltiples experiencias con ejemplares reales, pero también sería posible su desarrollo mediante un aprendizaje más teórico (por ejemplo, una charla sobre cómo funciona una biblioteca). En cualquier caso, la mayoría de los investigadores comparten la idea de que los esquemas contienen principalmente representaciones de conocimiento de carácter general (categorías o prototipos), y en menor grado conocimiento episódico

²⁶ En inglés en el original

ligado a contextos y momentos concretos (ejemplares) (Quinn et al, 2003)). Una vez desarrollados, los esquemas influirían nuestro aprendizaje posterior ya que las nuevas experiencias serían interpretadas a tenor de nuestro conocimiento preexistente. En definitiva, los esquemas contienen conocimiento abstracto y específico sobre cómo actuar y qué esperar de objetos o situaciones sociales concretas, es decir, funcionarían como hipótesis para procesar la información y guiar a las personas en una interacción social particular. Bodenhausen et al., (2003) indican que el modelo de esquema asume que sólo aquellos relevantes a una situación serán activados, y que esta activación será automática y afectará a la totalidad de la estructura esquemática. Este aspecto es muy importante porque, por ejemplo, sugiere que para activar el estereotipo de bibliotecaria sólo es necesario portar alguno de los elementos del estereotipo (gafas), no todos (moño, vestido conservador, calvo, etc.). En la medida en que permiten aplicar conocimiento previo y ejercer cierto control sobre nuestros procesos perceptivos, mnésicos e inferenciales los esquemas aportan cierta sensación de predicción y control (Howard & Renfrew, 2006) y también de bienestar psicológico (Schneider, 2004).

5.3.2. Tipos de esquemas sociales.

Se han propuesto la existencia de distintos tipos de esquemas (por ejemplo, Fiske & Taylor, 1991), aunque sólo citaremos aquellos con relevancia para el presente estudio:

- a) ***Esquemas de personas.*** A partir de nuestras experiencias vamos almacenando descripciones sobre los rasgos más visibles o dominantes del comportamiento en diversos individuos. Cuando estas descripciones enfatizan agrupaciones de atributos o rasgos de personalidad bajo la creencia de que guardan cierta relación de unión entre sí hablaríamos de esquemas de personas (Howard & Renfrew, 2006). Serían teorías implícitas de personalidad que nos permitirían disponer de una rápida impresión sobre una persona, por ejemplo, y realizar inferencias sobre su comportamiento. Naturalmente el uso de este tipo de teorías no garantiza que nuestra impresión inicial sea correcta.
- b) ***Esquemas de roles sociales.*** Son conocimiento organizado sobre aquellos tipos de comportamiento, normas, valores, etc. que esperaríamos observar en personas que

ocupan determinadas posiciones particulares en nuestra sociedad y cultura (Howard & Renfrew, 2006). Las personas pueden disponer de estos roles bien por su logro personal, como son los roles ocupacionales y profesionales (médicos o bibliotecarios), bien por adscripción natural a los mismos (edad, género o raza) (Maio & Agustinos, 2005). Los roles y las expectativas asociadas a estas categorías se denominan *estereotipos*, representaciones ya revisadas.

- c) ***Esquemas de eventos.*** También denominados guiones cognitivos, serían secuencias de acciones asociados con las actividades diarias como, por ejemplo, aquellas a realizar cuando vamos a cenar a un restaurante o qué es lo que debemos hacer, y no hacer, cuando accedemos a una biblioteca. Por lo tanto, serían repertorios de comportamientos que consideramos apropiados o sensatos en situaciones específicas y que recuperamos automáticamente de nuestra memoria cuando los necesitamos.

5.3.3. Funcionalidad de los esquemas.

Hemos comentado que desde la perspectiva de la Cognición Social los esquemas serían representaciones cognitivas que facilitan el procesamiento de la información relevante en el medio social (Fiske & Taylor, 1991). Basándonos en la clasificación de Maio & Agustinos (2005) vamos a resumir el papel de los esquemas desde el punto de su valor adaptativo para las situaciones sociales:

- a) ***Los esquemas son guías teóricas.*** Los esquemas están constituidos por expectativas y conocimientos sociales previamente organizados y almacenados. Por consiguiente, su activación guiaría la conducta considerando lo que en teoría o supuestamente debería suceder a partir de circunstancias previas similares. Los esquemas funcionarían pues como teorías base o suposiciones para dar sentido a las nuevas situaciones y encuentros a partir de un mero procesamiento esquemático de los datos reales (Fiske & Taylor, 1991).
- b) ***Los esquemas facilitan los procesos de atención y de memoria.*** En el caso de la atención los esquemas controlan en gran medida la atención a los detalles situacionales, priorizando en diversos momentos el procesamiento de la información consistente o inconsistente con los mismos (Schneider, 2004). En este sentido, atenderemos a aquellos estímulos que son más distintivos o salientes según la

situación y las motivaciones de la persona. Por el contrario, los que no captan nuestra atención serán muy probablemente identificados superficialmente siguiendo un esquema estereotipado o simplemente inhibidos (Schneider, 2004). Obviamente, este efecto de filtro atencional sobre la información resulta especialmente importante para todos aquellos elementos y acciones que afectan a figurantes y/o se desarrollan durante una escena en segundos planos.

- c) ***Los esquemas facilitan los procesos de atención y de memoria.*** Los esquemas influyen igualmente en los procesos de codificación y recuperación de información de la memoria. Todos hemos experimentado la sensación de que comprendemos mucho mejor la información que estamos viendo o escuchando por primera vez si disponemos de un contexto en el que enmarcar los datos que vamos recopilando. La integración de la información nueva en un esquema activo facilita su codificación y le da sentido, ayudando además a su posterior recuperación. Es necesario indicar que la mayoría de los autores consideran que la memoria es esencialmente reconstructiva, de modo que almacenamos poco detalles durante el almacenamiento pero al tratar de recuperarlos reconstruimos lo que debió haber pasado en el momento. Así, si vemos a una bibliotecaria comportándose como tal en una biblioteca, no necesitamos almacenar todos los detalles de la misma, sino que la registramos como bibliotecaria prototípica y, si es necesario recordar algo posteriormente, recuperaremos el esquema estereotipado de bibliotecaria y de sus conductas habituales. El problema reside en que cuando el esquema es activado podemos tener problemas a la hora de discernir del conjunto de conductas típicas de una bibliotecaria cuál hizo en realidad, y considerar que realizó tareas que en verdad no hizo y viceversa. Es decir, nuestros esquemas y estereotipos crean a veces recuerdos falsos o sesgados o completan información perdida con valores por defecto para sostener su validez (Schneider, 2004).
- d) ***Los esquemas son dispositivos de ahorro de energía.*** Los esquemas reducen la sobrecarga informativa guiando selectivamente la atención, simplificando la información y funcionando como heurísticos. Este adelgazamiento informativo se suma a su carácter eminentemente automático e implícito, lo que reduce el esfuerzo cognitivo asociado a una operación cotidiana para disponer de recursos en otras más novedosas o importantes (Bodenhausen & Morales, 2013).

- e) **Los esquemas son valorativos y afectivos.** Pueden servir para valorar los estímulos sociales (bueno, normal, positivo o todo lo contrario), poseen importantes relaciones con componentes afectivos y emocionales, y pueden afectar la conducta. En consecuencia forjan actitudes hacia personas, eventos u objetos. Esto es una característica importante a la hora de considerar los estereotipos negativos y su relación con prejuicio y discriminación (Fiske & Tablante, 2015).
- f) **Los esquemas son estructuras unitarias y estables resistentes al cambio.** Una vez desarrollados y fortalecidos por su uso, los esquemas resultan en estructuras muy consolidadas e integradas. Incluso cuando se accede a uno solo de sus componentes el esquema se activa de manera global gracias a los fuertes lazos asociativos entre sus componentes (Bodenhausen et al., 2003; Fiske & Tablante, 2015). Los esquemas bien desarrollados por su frecuente activación son bastante resistentes al cambio incluso ante claras evidencias en su contra.

5.4. Metáforas sobre el ser humano como procesador de información social.

Una vez revisado los procesos y estructuras asociadas con la comprensión del mundo social, real o imaginado, parece evidente que percibir e interpretar a los demás es una tarea compleja ante la cual podemos seguir diferentes líneas de actuación. Estas van desde las más automáticas y categóricas (esquemas y estereotipos), a las controladas e individuales (ejemplares) dependiendo de factores personales y contextuales. Más allá de las diferencias individuales la investigación sobre percepción social se ha guiado por determinadas metáforas a la hora de concebir cómo nos enfrentamos al mundo social. Estas metáforas ejemplifican diversos estilos de funcionamiento social por parte de los individuos y, aunque constituyen hipótesis de trabajo en cognición social, pueden ayudarnos entender mejor cómo funcionamos frente a las relaciones sociales, sean vividas, imaginadas u observadas, como en el caso del espectador ante una pantalla de cine. Vamos a revisar las más importantes:

- a) **Los seres humanos son científicos intuitivos.** Esta metáfora se basa en una visión de la mente humana caracterizada por la racionalidad y la comprobación empírica. Los perceptores buscan pistas en los demás sujetos para derivar mediante la lógica causas acerca de su conducta. La investigación actual no parece confirmar que los humanos seamos actores racionales que aplican modos lógicos de pensamiento

(Bodenhausen et al., 2003). Adoptar estrategias de procesamiento controlado basadas en el análisis lógico y la racionalidad para procesar información social compleja, consumen mucho tiempo y recursos cognitivos que los perceptores sociales no se pueden permitir la mayor parte de las ocasiones.

- b) **Los seres humanos son perezosos cognitivos.** Fiske y Taylor (1984) caracterizaron con éxito al perceptor social como un “perezoso cognitivo”. Esta metáfora capta el hecho de que los humanos rara vez se encuentran motivados para invertir los recursos cognitivos suficientes para optimizar sus evaluaciones sobre los demás. Por el contrario, solo realizan un trabajo mental simplificado para ahorrar tiempo y esfuerzo. Para ello activan estructuras de conocimiento basadas en categorías y estereotipos, mayormente caracterizados por su activación automática, su aplicación implícita, su adaptabilidad y rapidez. En la construcción de la realidad social, a no ser que estemos motivados para otra cosa, trabajo justo, tendemos a la pereza, somos pragmáticos (Fiske, 1992).
- c) **Los seres humanos son tácticos motivados.** Fiske y Taylor (1991) reemplazaron su anterior metáfora por la de “tácticos motivados” acorde con su modelo del continuo de procesamiento. Según esta metáfora los individuos serían se caracterizarían por ser altamente estratégicos a la hora de asignar sus recursos mentales a las tareas a las que se enfrentan. Las personas serían pensadores sociales flexibles con acceso a múltiples estrategias cognitivas que seleccionarían de acuerdo con sus metas, motivos y necesidades. En consecuencia, los individuos pueden decidir por razones estratégicas ser un perezoso cognitivo o un científico intuitivo. Macrae, Hewstone & Griffiths (1993) especifican que en esta decisión factores como el tiempo disponible, la carga cognitiva, la importancia del asunto o el nivel de información disponible.
- d) **Los seres humanos son expertos eficientes.** Otra opción sería considerar la sobrecarga informativa o de trabajo como el punto clave de referencia. Entonces lo esencial sería la eficiencia en los procesos cognitivos de un sujeto sobrepasado mentalmente. Un proceso mental es eficiente en la medida que no requiere recursos atencionales para su desempeño con éxito. En este caso la metáfora más ajustada para comprender el funcionamiento social cognitivo sería el de un experto. Sería el caso del pensamiento categorial y los procesos automatizados cuando la economía mental es necesaria (Macrae & Bodenhausen, 2001).

- e) **Los seres humanos son abogados intuitivos.** Como hemos revisado previamente, los sujetos suelen tener un amplio abanico de poderosos sesgos motivacionales. Por ello, más que intentar conocer o comprender el mundo tal cual es frecuentemente vemos el mundo como nos interesa verlo (Kunda, 1990). Al igual que los abogados manipulan los hechos disponibles de forma que más se ajusten a la conclusión pretendida, los perceptores sociales muestran frecuentemente una lamentable parcialidad en sus tratos con la evidencia relevante a sus juicios, impresiones y elecciones (Bodenhausen et al., 2003).
- f) **Los seres humanos son agentes dirigidos por sus afectos.** La metáfora del actor social racional, libre de influencias emocionales y sentimientos no se sostiene actualmente. Es innegable la importancia que ha tomado en los últimos años la influencia de los estados afectivos y emocionales en la conducta social (Rodríguez Pérez y Betancor Rodríguez, 2007). Como resultado el afecto se considera de suma importancia a la hora de moldear el carácter de la cognición social.

En resumen, este amplio bloque destaca la importancia de entender cómo se forman y funcionan los esquemas mentales y los estereotipos a la hora de que el espectador trate de interpretar un filme. A raíz de lo revisado, la situación parece compleja para aquellos roles o instituciones sociales con mala imagen. Por ello, es más necesario que nunca establecer cuáles han sido los indicios o las pistas que los cineastas han utilizado para reflejar nuestra institución, nuestro personal y nuestra profesión. A partir de aquí, se podrá sopesar si el cine ha forjado realmente un estereotipo tendencioso de la profesión o no, o si la preocupación por la supuesta mala imagen que según muchos el cine ha reflejado del mundo de la biblioteca deriva realmente del medio o es consecuencia de una interpretación exagerada proveniente de la ansiedad de los propios bibliotecarios.

6. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

6.1. Introducción.

El cine mediante la utilización de distintos elementos y técnicas consigue transmitir sensaciones y mensajes predeterminados y en ocasiones utiliza las bibliotecas para situar sus historias y situaciones. Como medio de comunicación que es, el cine cuando presenta escenas donde aparecen bibliotecas, y aunque estas imágenes sean a veces muy fugaces, simples escenarios o alejadas de la realidad, generan un impacto en el espectador, mucho más importante que si son vistas en la prensa o en la televisión. De alguna manera, “Las películas tienen un efecto de reiteración que multiplica su presencia hasta lo más profundo de la sociedad” (Gómez Hernández & Saorín Pérez, 2001, p. 38). El cine se convierte así en una manera y un testimonio para que la gente comprenda lo que son las bibliotecas y la profesión bibliotecaria.

Parece entonces que la visión que de la biblioteca da el cine es más profunda y persiste en la retina mucho más tiempo que en otros medios. En el cine nadie pasa de hoja ni cambia los canales. El cine utiliza aspectos de la realidad para expresarse y las

bibliotecas están dentro de esa realidad, por lo que su utilización como escenario ha sido desde sus primeros años visible. Como dicen Chaintreau & Lemaître (1993) los directores de cine seguramente fueron alguna vez usuarios de alguna biblioteca y esa experiencia se refleja posteriormente en sus descripciones. Además, la biblioteca en muchas ocasiones, mucho más que los bibliotecarios, posee un rol importante en las películas.

Las sociedades que valoran las bibliotecas lo reflejan más en su cine. Hay filmografías como es el caso de la norteamericana donde las bibliotecas son mucho más representadas que en otras zonas geográficas, ya que además de ser muy numerosas, son muy frecuentadas por diferentes grupos humanos. Las sociedades que cuidan, fomentan y favorecen la cultura, en el cine muestran sus artefactos y sus medios para lograrlo, entre ellas, las escuelas, los centros educativos, los museos...y también sus bibliotecas. Según datos que recorren libremente la Red, en Estados Unidos hay más bibliotecas que *McDonalds*, importante en un país que su alimentación está notoriamente basada en estos productos.

6.2. La representación cinematográfica de la biblioteca.

La representación de la biblioteca en el cine constituye un tema complejo porque puede ser analizado desde muy diversos puntos de vista. No es posible abarcarlos todos, razón por la cual, a la hora de abordar su estudio, es inevitable seleccionar la información disponible. En el presente estudio nos interesan los perfiles estructurales y funcionales generales que los realizadores han seleccionado para representar a esta institución social. Para ello, y en aras de una sistematización lo más sencilla posible, hemos diferenciado tres dimensiones en nuestro análisis: la biblioteca, el bibliotecario y el usuario. Estas entidades, aun siendo físicamente analizables de forma separada, constituyen en la práctica una unidad, un sistema, porque su interacción es la que aporta el significado funcional de la institución. Esta diferenciación tiene sentido además desde la narración cinematográfica. “La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos, y en la que operan personajes situados en ambientes específicos.” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 172). Según estos autores toda narración implica la existencia de ciertos elementos esenciales: siempre sucede algo, un acontecimiento que le ocurre a un personaje o que un personaje hace

que ocurra, personajes que se sitúan en un ambiente que les acompaña o “de alguna manera los completa”, sucesos que provocan algún tipo de cambio o transformación con respecto a un estado precedente.

Desde una perspectiva cinematográfica la biblioteca constituiría un ambiente. Casetti y Di Chio (1991) definen al ambiente como “el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo” (p.176). Más allá de la presencia de los personajes, el ambiente “llena” la escena y lo hace en un doble sentido. Por un lado como “entorno” o decorado en el que actúan los personajes, amueblando de manera rica, pobre, armónica, desequilibrada, etc. el ambiente. Por otro lado, el ambiente “sitúa” la acción en unas coordenadas espaciotemporales que pueden remitir a contextos históricos o metahistóricos (abstractos) bajo circunstancias típicas y canónicas, o en ambientes concretos altamente caracterizados. D'Alessandro en su examen de las bibliotecas en el cine considera que la principal función de las bibliotecas en el medio ha sido precisamente atmosférica, “un’immagine della biblioteca come fondale di scena ed il bibliotecario come stereotipo” (2001, p. 15). Un papel menor que se reflejaría en la popularidad de los planos exteriores o de las escenas casuales o utilitarias sin impacto real de la institución. Otros autores, en cambio, piensan que este punto de vista ambiental e indiferenciado de la biblioteca no hace justicia, en primer lugar, a la riqueza y variedad de las representaciones ofrecidas por el cine (Hermann, 2012), y que, además, minimiza la importancia potencial de su impacto en el filme. “Los decorados cinematográficos pueden pasar a ocupar el primer plano; no tienen por qué ser simples receptáculos de acontecimientos humanos, sino que pueden entrar a formar parte de la acción narrativa de forma dinámica” (Bordwell y Thompson, 2010, p. 148).

Precisamente esta concepción de biblioteca como ambiente escénico subraya la importancia de analizar como sistema al conjunto de elementos y de relaciones que lo conforman, y esto por un doble motivo: primero, porque esta selección refleja la idea que los cineastas tienen de la imagen social de esta institución; y segundo, porque de la selección que realicen dependerá el efecto que intentarán producir en el espectador. Y esto puede tener efectos no sólo estéticos sino también prácticos e importantes, ya que la percepción que el público forme de la biblioteca puede ser un factor crucial para su uso, especialmente si entre en aquellos sectores de la población que no la suelen frecuentar existe la idea de ambiente agradable, útil y entretenido (Goodfellow, 2000).

Pero es que además la imagen de la biblioteca puede afectar a otras áreas esenciales para la profesión, como son su proyección sobre el estatus profesional del bibliotecario o el documentalista, repercutiendo, por ejemplo, en su posición a la hora de negociar recursos o salarios, o competir con otros profesionales en instituciones y empresas, o su efecto persuasivo para atraer un determinado número o perfil de futuros estudiantes a la formación en Información y Documentación.

En este sentido sorprende, en primer lugar, la escasez de estudios empíricos que han analizado la imagen que el cine ha utilizado de la biblioteca, especialmente si lo comparamos con relación a la amplia literatura existente para el caso del bibliotecario; en segundo lugar, que la mayoría de los estudios en este tema sean de naturaleza académica y no en revistas profesionales o científicas; y tercero y consecuentemente, que la mayoría de los estudios en este terreno sean de carácter informal y poco riguroso. En definitiva, este es un área de investigación en el que abundan los datos anecdóticos, cualitativos y subjetivos, y escasea el conocimiento empírico fundamentado. En este asunto nuestro punto de partida es claro: si queremos establecer de manera más objetiva cuál es la representación visual de la biblioteca como prototipo cinematográfico, debemos establecer un nivel de análisis que permita conocer objetivamente cuáles son los componentes básicos en los que se sustenta esta imagen. Por consiguiente, tenemos que determinar qué elementos filmicos aparecen en las escenas y cómo se articulan entre sí para producir una acción o efecto con un significado interpretable por el espectador. Es decir, debemos esclarecer el sistema global de elementos y relaciones que se establecen entre ellos, identificando en las escenas objetos y personas, apreciando tareas y acciones, estableciendo sus frecuencias, descubriendo regularidades.

En este apartado vamos a revisar como se ha analizado en la literatura previa la dimensión física y funcional de la imagen de la biblioteca en el cine. Revisaremos los principales estudios en este campo, pero previamente nos referiremos a la fuente de información más tradicional en el ámbito cinematográfico a la hora de buscar relaciones entre el cine y cualquier otra temática: los listados de películas.

6.2.1. Listados de películas con bibliotecas.

Una de las fuentes documentales más tradicionales en el campo de investigación cinematográfica son los listados de películas, en este caso con bibliotecas (y/o

bibliotecarios). Estos índices aportan no sólo información general, a veces también la organizan en diversas categorías o temáticas siguiendo algún tipo de criterio específico, frecuentemente relacionado con alguna característica del bibliotecario. Citaremos sólo las tres listas más relevantes.

La lista más ampliamente utilizada en los estudios hasta fechas recientes ha sido la página Web *Librarians in the movies: An annotated filmography*²⁷, moderado por Martin Raish (2011). Raish presenta un amplio listado de películas que divide en cuatro categorías según haya presencia y/o referencia de un bibliotecario en ellas. Para nuestro estudio resultan relevantes la categoría A en el que se incluyen las películas en las que alguien dice o hace algo que claramente le identifica como un bibliotecario (o auxiliar o ayudante o estudiante) que trabaja en una biblioteca (214 películas en total); y la categoría B, que incluye películas en las cuales aparece una biblioteca que alguien utiliza para investigar, estudiar, encontrarse con alguien o para cualquier otro propósito, y en la que todo bibliotecario visible en la escena simplemente sería un elemento más que ayuda a identificar el escenario (178 películas en total). Este listado ha constituido, hasta el reciente cese de su mantenimiento, el primer intento de recopilar y clasificar sistemáticamente toda la filmografía conocida sobre biblioteca y cine.

El “relevo” de Raish en la Red lo tenemos en la bibliotecaria Jennifer Snoek-Brown, que mantiene *Reel Librarians*²⁸, un blog que recopila un amplio listado de 862 películas en lengua inglesa, 155 de otras nacionalidades y 94 documentales y cortometrajes con escenas en las que aparece o se habla de un bibliotecario. Como Raish, organiza la información en diversas clases de películas según la presencia de bibliotecarios y sus roles protagonistas. También realiza una tipología de caracteres bibliotecarios por sexo.

Actualmente la fuente que recopila un mayor número de entradas sobre cine y bibliotecas se debe a Eberhart & Henderson (2013). Su listado se presenta bajo el título *Libraries and librarians in film and TV*²⁹ y constituye un documento electrónico vía web anexo al libro editado en 2013 por el primer autor. La lista aporta datos del año y

²⁷ <http://emp.byui.edu/raishm/films/introduction.html>

²⁸ <http://reel-librarians.com>

²⁹ <http://www.alaeditions.org/files/libfilmslinks.pdf>

país de producción y una breve sinopsis de la escena en la que aparece un bibliotecario o de la presencia de un rol de bibliotecario en el reparto. La lista está actualizada en esta 5ª edición de la obra a marzo de 2013 y consta de un total de ítems indizados.

6.2.2. Elementos estructurales de la representación bibliotecaria.

En el conjunto de la literatura consultada, el análisis de los elementos que configuran visualmente la representación de la biblioteca como prototipo cinematográfico se ha afrontado, en general, de manera informal y poco rigurosa. Pese a ello, existe el consenso general entre los autores es que para inducir la imagen de una biblioteca real en los espectadores sólo son necesarios unos cuantos elementos o acciones. Los espectadores reconocen rápidamente una biblioteca real con apenas un mínimo número de características visuales o tareas ocupacionales (Tevis & Tevis, 2005). Esto se debe a que los rasgos visuales o las tareas realizadas constituyen pistas o indicios que generan expectativas y significación en los espectadores sobre lo que están viendo, expectativas basadas en la experiencia cotidiana y en el conocimiento de las convenciones sociales (Bordwell y Thompson, 2010). Efectivamente, para ser realista la escena no necesita ser filmada en una verdadera biblioteca sino ofrecer al espectador suficientes indicios de lugar para generar la identificación (Graham, 2010). Lo que resulta más interesante para el presente estudio es conocer cuáles son los elementos más frecuentemente utilizados por el cine para generar expectativas en el espectador. En este apartado trataremos de analizar la dimensión física y estructural de la imagen de la biblioteca. Específicamente seguiremos un criterio cinematográfico tradicional para distinguir entre ambiente escénico y los personajes que deambulan por él.

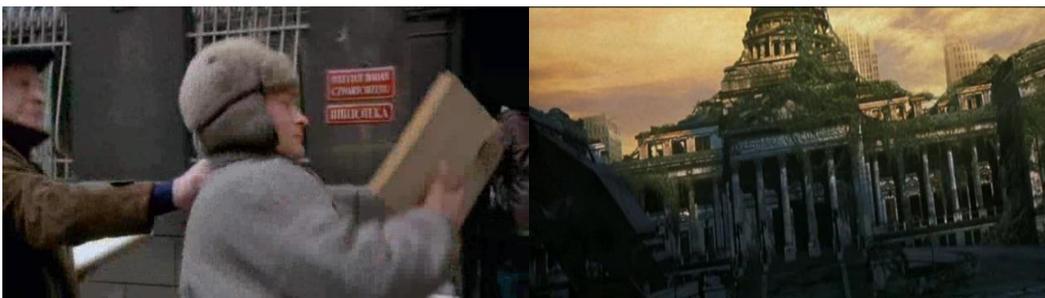
6.2.2.1 La biblioteca como escenario.

El escenario bibliotecario puede implicar su aspecto exterior como edificio, su interior como espacio o ambos. Este aspecto ha sido esencialmente obviado en los análisis narrativos tradicionales de las películas (Hermann, 2012). Respecto al edificio los estudios apenas hacen referencias a esta dimensión. De hecho, la mayoría de los edificios bibliotecarios filmados ni siquiera aparecen citados en los créditos de las películas o en las bases de datos especializadas. En todo caso, Chaintreau & Lemaître

(1993) afirman que la imagen tradicional de la biblioteca en el cine se ha inspirado en la arquitectura tradicional de las grandes bibliotecas decimonónicas de conservación, y hablan de grandes y solemnes monumentos de piedra, y de conventos con altas salas abovedadas. Por su parte, Graham (2010) indica que el icono fílmico de la biblioteca se asocia con estatuas de leones flanqueando la entrada, paseantes que llevan libros o simplemente la aparición de una indicación.



(*La máquina del tiempo*, S. Wells, 2002)³⁰ (*Adventure*, V. Fleming, 1945)



(*Kingsajz*, J. Machulski, 1988) (*Campo de batalla: la Tierra*, R. Christian, 2000)

Apenas hay estudios que consideren relevante el escenario exterior como categoría analítica. Fioretti (2011) en su análisis sobre la representación visual de la biblioteca en el cine, considera el “entorno espacial” de 10 bibliotecas sobre un corpus total de 27 películas. Esta autora recopila información sobre la presencia de determinados elementos arquitectónicos y ambientales del exterior del edificio que alberga la biblioteca. En concreto, los elementos considerados en esta dimensión fueron el tamaño de los edificios y su entorno urbano inmediato. De esta revisión Fioretti llega a la conclusión de la existencia de tres tipos de biblioteca: las grandes bibliotecas asentadas en el centro urbano de grandes capitales asociadas a la filmografía

³⁰ Los fotogramas sirven únicamente de ilustración al texto. Los datos completos de las películas se encuentran en el anexo correspondiente.

norteamericana; las bibliotecas de tamaño mediano asentadas en poblaciones medianas frecuentes en los filmes británicos y franceses, y las pequeñas bibliotecas de ámbito rural o ambulante (bibliobús) con apenas presencia en el cine.

Más numerosos son los autores que describen o analizan en algún momento el espacio interior de la biblioteca. Rocho (2007) analiza el estereotipo bibliotecario en 39 películas producidas entre 1930 y 2007. Entre sus resultados unas breves líneas describen algunas características asociadas al edificio y al ambiente de la biblioteca. En concreto comenta que el 74% de las bibliotecas analizadas de su corpus son bibliotecas públicas, el 9% especializadas y el 5% universitarias. Éstas se localizan en el 57% de los filmes revisados en edificios de arquitectura moderna y en el 43% posee características de arquitectura antigua. Indica también que el 49% de las bibliotecas aparentan ser grandes (con más de un piso), un 30% son medianas y sólo el 8% son pequeñas (del tamaño de una sala). Añade que las bibliotecas de su muestra tienen un ambiente bien iluminado en el 64% de los filmes y más oscuro o sombrío en el 23%, que el 73% son silenciosas y el 8% son más agitadas y dinámicas, y que un 62% de las bibliotecas aparecen organizadas mientras que en el 28% se ven libros y materiales esparcidos por el recinto. En consecuencia, concluye, la mayoría de las veces el ambiente en la biblioteca está agradablemente iluminado y organizado.



(La memoria de los peces, E. Gill ,2003)

(Jumper, D. Liman, 2008)

Otros autores, de manera más o menos descriptiva o simbólica, se concentran en los elementos y útiles del interior de las bibliotecas mostrados por las películas. Mientras que Rocho (2007) describe bibliotecas de ambiente limpio y organizado, bien decorado, con cuadros, esculturas, y pinturas en las paredes, Chaintreau y Lemaître (1993) nos hablan de los ratones, el polvo y el silencio entre una maraña de escaleras y

la presencia de una sucesión interminable de libros, que induce a pensar en la infinitud del conocimiento. Estos autores resaltan también la escalera como “outil symbole du bibliothécaire” (p. 36), en el sentido de fetiche erótico de la bibliotecaria, aunque para otros autores como D’Alessandro (2001) este elemento pueden crear un efecto cómico o ser letales.



(*La momia*, S. Sommers, 1999) (*E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, L. Fulci, 1981).

Yanes (2002) destaca también la aparición de carritos y el uso de escaleras, y Graham (2010) muestra con ejemplos como se puede crear escenarios bibliotecarios memorables con un simple estante de libros y una escalera (*As Young as You Feel*, H. Jones, 1951), o con un mostrador y un carrito (*Matilda*, D. deVito, 1996). En esta línea, resulta interesante como el cine mantiene herramientas y objetos tradicionales de la profesión para generar un ambiente de biblioteca real. Por ejemplo, en las bibliotecas actuales los enormes catálogos de ficheros han dado paso a los ordenadores, pero siguen siendo un elemento dominante en la gran pantalla (Tevis & Tevis, 2005, p. 189). Rocho (2007) indica que en las películas de su muestra comprendidas entre 1990 y 2007, el catálogo manual es representado en el 24% de los filmes mientras que sólo el 15% de bibliotecas de este período aparecen informatizadas. De hecho, exceptuando el género de ciencia ficción, donde se citan bibliotecas ultramodernas y brillantes (Yanes, 2002), la narración filmica sigue en gran medida ajena a los avances tecnológicos de la profesión, Internet incluido, manteniendo como símbolos bibliotecarios útiles ya en desuso como sellos o fichas de catálogos, quizá porque aportan fundamentalmente autenticidad (Graham, 2010). En cualquier caso, el rasgo cinematográfico de las bibliotecas por excelencia son sin duda los libros, frecuentemente asociado con un plano que recorre la orientación de las baldas mientras un personaje busca un libro particular

(Goodfellow, 2000). Podemos decir que a la biblioteca cinematográfica se le asocia indefectiblemente con los libros (Yanes, 2002).



(*Desayuno con diamantes*, B. Edwards, 1961) (*La sonrisa de Mona Lisa*, M. Newell, 2003)

Quizá el estudio más extenso sobre los aspectos internos y externos de la biblioteca cinematográfica sea el previamente citado de Fioretti (2011). En el contexto de su análisis sobre la representación visual de la biblioteca en el cine, esta autora recoge información sobre la presencia los elementos ambientales del interior de la biblioteca filmada. En concreto, los elementos considerados en esta dimensión fueron las dimensiones del lugar, el tipo de ornamentación y todos los objetos visibles en el interior, especialmente los relacionados con el tipo de documentos de la biblioteca. A partir de esta revisión Fioretti, junto con la realizada del edificio exterior, llega a ciertas conclusiones que resumimos del siguiente modo. Con relación a la arquitectura exterior y al ambiente interior como elementos cinematográficos, la puesta en escena por parte de los realizadores sigue tres modelos o patrones: a) un modelo dominante que se caracteriza por el predominio de grandes bibliotecas de grandes capitales situadas en sus prósperos y bulliciosos centros urbanos. Estas bibliotecas están asociadas a la idea de progreso y de civilización o como de símbolo de poder y, como ya indicamos, más presente en el cine norteamericano contemporáneo. Su intención es impresionar al espectador mostrando enormes edificios reales o imaginarios, con vastas y lujosas salas de lectura y diminutos usuarios, y con una profusa y rica ornamentación arquitectónica (frescos, estatuas, pinturas, etc.). Estas bibliotecas buscan deslumbrar y apabullar al espectador, provocarle un “choque visual”. Todo esto recalca la sensación de encontrarse en un lugar extraordinario y quizá también resaltar la pujanza de la sociedad norteamericana; b) un modelo alternativo, más frecuente en películas americanas de los años 50 y en los

filmes británicos y franceses, se asocia también con bibliotecas urbanas pero esta vez de poblaciones medianas. Estas son bibliotecas de edificios más pequeños, salas a tamaño humano, con decoraciones más modestas y funcionales, destacándose los detalles personales que resaltan la sensación de confort y familiaridad, de biblioteca como un elemento natural constitutivo de la vida cotidiana de la ciudad; c) un tercer modelo más marginal es el asociado a bibliotecas de pequeñas dimensiones, de salas pequeñas y austeras, de ámbito rural o ambulante (bibliobús) y que, como indicamos, apenas se muestran en el cine.



Sexo en Nueva York: La película (M.P. King, 2008) *Las chicas del calendario* (N. Cole, 2003)

Respecto a lo que las bibliotecas contienen en su interior, Fioretti subraya que el libro constituye el documento hegemónico presente en todas las bibliotecas del corpus, generando la sensación de que "Notre bibliothèque est dotée exclusivement de livres." (2011, p. 106). Pero lo cierto es que la autora también observa la existencia en los filmes de variados elementos ornamentales (bustos, pinturas, frescos) y documentales (revistas, periódicos, ordenadores) y, de hecho, identifica mediatecas en el corpus en el sentido de bibliotecas que muestran gran diversidad de soportes. Sin embargo, concluye que para el cine hay una inextricable relación entre libro y biblioteca, afirmando que en la concepción del imaginario la relación entre biblioteca y cultura no parece haber otros soportes más allá del libro.

En suma, observamos pues que la mayoría de las fuentes de información citadas utilizan más impresiones generales que un registro objetivo de lo que se ve en las películas. Por ejemplo, salvo excepciones ninguno de los estudios citados enumera o cuantifica de alguna forma qué elementos describen a la biblioteca que se visiona, o si la frecuencia de aparición de alguno de los elementos varía en función de alguna variable importante como el año de producción de la película, la temática implicada, el tipo de biblioteca mostrada, etc. Pese a que la ausencia de un modelo conceptual claro y ciertas

deficiencias metodológicas, como el reducido tamaño de la muestra o no explicitar los criterios para la selección de las películas, que limitan la representatividad de las inferencias o conclusiones de su trabajo, los trabajos de Rocho (2007) y Fioretti (2011) representan de los pocos estudios que intentan sistematizar y objetivar el registro de datos presente en la pantalla, e incluye ciertos aspectos novedosos que resultan interesantes. Por ejemplo, la inclusión en el análisis del tipo de arquitectura, del tamaño del edificio, del tipo de ornamentación interior o de la clase de documentos presentes, así como la asociación de estas características con distintos tipos de bibliotecas, constituyen ejemplos de cómo los aspectos estructurales adquieren un significado formal sólo al relacionarse con el resto de elementos del sistema que configura la representación escénica de la biblioteca (Bordwell y Thompson, 2010).

6.2.2.2. Los Personajes

Según Casetti y Di Chio (1991), los personajes constituyen, junto al ambiente, los componentes de la dimensión narrativa de los filmes. Frente al ambiente, los personajes se identifican porque son seres vivientes, pero además por poseer ciertas cualidades como un nombre o identidad, una relevancia o peso en la narración y una focalización o atención cuando actúa. Otro aspecto importante es que estos mismos criterios aplicados cuantitativamente a ambientes y personajes, les permiten “actuar como factores de gradación en el interior de las dos subcategorías” (p. 175). De este modo se pueden distinguir a los personajes protagonistas (se conoce su identidad, aparece con mayor frecuencia, y siempre en primer plano) de los secundarios (desconocemos sus nombres, tienen poca presencia y aparecen dispersos o difuminados). La mayoría de los estudios coincide en que, salvo honrosas excepciones, el bibliotecario ha solido encarnar papeles no protagonistas a lo largo de la historia del cine (Walker & Lawson, 1993; Graham, 2010).

Asimismo, Casetti y Di Chio (1991, pp. 177-188) realizan otra interesante distinción para el estudio de los personajes. Distinguen: a) *el personaje como persona*: o individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, con su propia gama de comportamientos, gestos y reacciones, una unidad física, psicológica y de acción (actitudes); b) *el personaje como rol*: o tipo o papel que encarna en la película, es decir, los gestos concretos que asume o las conductas específicas que realiza y que permiten

codificarlo formalmente, por ejemplo, como protagonista/antagonista, activo/pasivo, protector/frustrador, etc.; por último c) *el personaje como actante*: o unidad funcional narrativa que posee una posición en la historia y contribuye al desarrollo de la misma realizando determinadas operaciones (sujeto/objeto, ayuda/oposición, etc.). En cuanto a los bibliotecarios en el cine, estos aspectos han sido desigualmente tratados. Existen algunos análisis cinematográficos sobre protagonistas bibliotecarios que se analizan como carácter o como actante (Tevis & Tevis, 2005), pero la inmensa mayoría de los estudios se han centrado en el análisis del estereotipo bibliotecario asociado al personaje como rol.

En este apartado vamos a analizar cómo se ha conceptualizado a los personajes que aparecen en la pantalla durante escenas en la biblioteca. Si consideramos los párrafos anteriores, existen varias posibles clasificaciones considerando su estatus narrativo. Por ejemplo, podemos clasificarlos como protagonistas o secundarios, o como personas, roles o actantes, o como una combinación entre ellos. En este caso, se ha decidido clasificar a los personajes por su papel o carácter, es decir, por su rol, como bibliotecarios o usuarios. Nuestro argumento es que, desde un punto de vista operativo, en una biblioteca sólo se encuentran esos dos tipos de personas. Esto significa que nuestro énfasis estará más relacionado con el tipo de papel (bibliotecario o usuario) y en menor grado con su importancia (protagonista o secundario).

1) *El personaje bibliotecario*

El análisis del bibliotecario como rol en la cultura popular posee una abundante y variada literatura. Las revisiones sobre el tema abarcan desde artículos de investigación, libros o tesis desarrollados por profesionales en información, hasta blogs y páginas Web que recopilan cualquier tipo de información anecdótica³¹. Debido al volumen de la literatura existente y que entre los objetivos principales de la presente Tesis no se encuentra un análisis exhaustivo de la imagen del bibliotecario en el cine, la revisión sobre este tópico será selectiva, citando sólo los aspectos más relevantes en este campo para nuestro estudio.

³¹ Para una revisión actualizada véase: Bartlett, Jennifer A., "Coming to Terms with Librarian Stereotypes and Self-Image" (2014). Library Faculty and Staff Publications. Paper 241. http://uknowledge.uky.edu/libraries_facpub/24.

Es importante recordar que la percepción que la sociedad tenga de la identidad y del estatus profesional de los bibliotecarios ha sido una de las cuestiones que más ha preocupado desde hace tiempo a la profesión. De hecho, algunos profesionales de la información hablan de auténtica obsesión por el elevado número de comentarios, comunicaciones o publicaciones que abordan aspectos como el bajo reconocimiento social del bibliotecario, su imagen estereotípica y las maneras para atajarlo, la crisis de la identidad profesional, la respuesta a la diversidad, la proliferación de asociaciones bibliotecarias, etc. (Dupré, 2001; Iturbe y Ramírez Leyva, 2014; Pagowsky & Rigby, 2014). Hasta la propia *American Library Association* creó en su revista *American Libraries* una columna exclusivamente dedicada en este asunto (*Image: How they're seeing us*). Lo cierto es que muchos profesionales sienten que la imagen que durante décadas se ha reflejado de ellos y de su trabajo en el cine y, en general, en los medios de comunicación ha supuesto una considerable depreciación de su estatus frente a la sociedad, creando además una evidente inseguridad y ansiedad en el seno de la propia profesión (Shaffer & Casey, 2013; Pagowsky & Rigby, 2014), bajo el argumento de que si los estereotipos son demasiado negativos o restrictivos, es razonable pensar que puedan afectar a la relación con los usuarios, especialmente con aquellos sectores que por diversos motivos acuden en menor grado a la biblioteca (Pho & Masland, 2014).

En realidad, la imagen estereotipada de los bibliotecarios en la cultura popular se remonta a períodos anteriores al nacimiento del cine y entronca con otras facetas del arte, la literatura o los medios de comunicación (Chaintreau & Lemaître, 1991; Gómez Hernández y Saorín Pérez, 2001; Church, 2002; Geck, 2006). Es necesario recordar que ya en 1876 Melvil Dewey comentaba en el primer número de *Library Journal*, la necesidad de actuar para erradicar la imagen del bibliotecario como “a mouser in dusty books”³². Jacimovic & Petrovic (2014) comentan que a principios del siglo XX coexistían en la cultura popular dos imágenes del bibliotecario, la del viejo bibliotecario pasado de moda e inmerso en los libros y la del bibliotecario ideal, amable, educado, fino, ordenado, persona omnipotente y devoto entusiasta e incansable de la biblioteca. Sin embargo, éste último fue transformándose en una imagen más negativa asociada a una excesiva preocupación por los libros y por el santuario que los cobijaba. Es en este momento cuando las mujeres, en su lucha por desempeñar una profesión de forma igualitaria con los hombres, se incorporan de forma masiva a las bibliotecas

³² *The American Library Journal* I (30 September 1876).

norteamericanas y, con ello, la sustitución del bibliotecario entusiasta a la bibliotecaria solterona asociada al aspecto avejentado, vestido formal de cuello cerrado, peinado recogido en un moño, collar y gafas que “reflects the artificiality, seclusion and sexual frustration.” (p. 58a).

Pero es en el terreno cinematográfico donde definitivamente se plasma la imagen del viejo bibliotecario erudito con lentes sumergido en un fichero, y de la bibliotecaria con lentes y moño (Ontoria, 1996). Resulta paradójico, sin embargo, que las actrices que encarnaron en el cine mudo a las primeras bibliotecarias fueran, en general, protagonistas, atractivas y competentes. Según Tevis & Tevis (2005) esta tónica se mantiene también de forma general en los primeros filmes sonoros, cuyos tres primeros títulos fueron *Forbidden* (F. Capra, 1932), *Young Bride* (Seiter, 1932) y *No man on Her Own* (W. Ruggles, 1932), todas producciones norteamericanas y de 1932. Aunque las primeras palabras que sobre una bibliotecaria quedan registradas en el cine son las referidas a la bibliotecaria Lulu Smith (Barbara Stanwick) en *Forbidden* cuando al cruzarse con unos niños éstos la llaman “old lady foureyes!, old lady foureyes!”, la mayoría de los roles bibliotecarios fueron mujeres atractivas y solteras (por ejemplo, la propia Stanwick o Carole Lombard en *No man on her Own*), que trabajaban competentemente en una ocupación respetable pero mal pagada y provisional, como se refleja en la calidad de sus prendas y vestidos, y en el mantener la ilusión de que algo, casi siempre un romance y el matrimonio, las libere de su situación hacia un futuro mejor (Yanes, 2002).



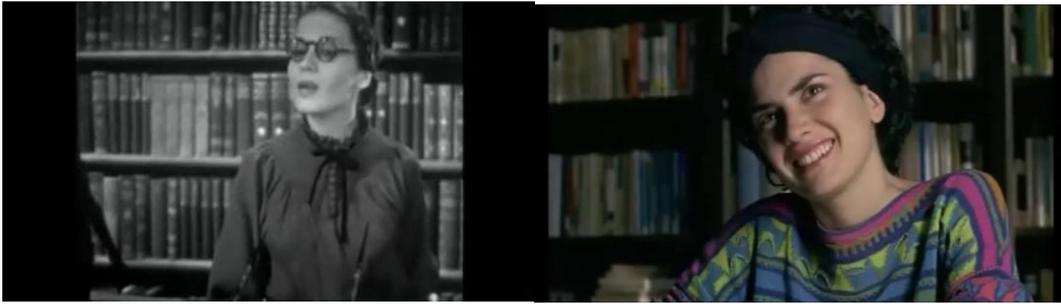
Barbara Stanwick en *Forbidden* (F. Capra, 1932)



Carole Lombard en *No man on Her Own* (W. Ruggles, 1932)

En verdad son las bibliotecarias con roles secundarios las que comienzan a ser estereotipadas, casi siempre en el contexto de alguna actividad cómica (Tevis & Tevis, 2005). Chaintreau & Lemaître (1993) sintetizan la apariencia física de este estereotipo como “...vieilles filles, à chignon et à lunet, <<fossilisées>> dans leur universe livresque.” (p. 93). Gómez Hernández y Saorín Pérez (2001) subrayan la representación del bibliotecario o la bibliotecaria como “persona anciana, calva o de moño (lo que se asocia a decrepitud o falta de belleza), gafas (lo que significa vida encerrada, vista quemada en un sitio oscuro), malhumor o intolerancia (la deformación de la seriedad que se atribuye a lo libresco, fruto del aislamiento de la vida)” (p. 24). Radford & Radford (2003) concretan las características del estereotipo bibliotecario femenino como “an obsession with order, sexual repression, matronly appearance, dowdy dress, fussiness, dour facial expressions, and mono-syllabic speech.” (p. 60). Tancheva (2005) resume muchos de los perfiles asociados a la imagen del bibliotecario en la cultura popular como “overwhelmingly stereotypical and emphasizes negative features such as lack of imagination, dowdy appearance, excessive orderliness, indecisiveness, and, generally, a ‘mousy’ character” (p. 530). Una mujer en definitiva con “...temperamento agrio, la ropa anticuada, el peinado rígido, los lentes, la actitud agresiva y la habilidad para crear obstáculos e impedimentos a los lectores en nombre de un reglamento o de una misión irrenunciable.” (Roggau, 2006, p. 23). Geck (2006) añade que la imagen de las bibliotecarias se asocia con el de mujeres maduras o mayores desaliñadas, inflexibles y agrias solteras, pero también las hay jóvenes atractivas que simplemente desean casarse para así escapar de la vida de bibliotecaria. El estereotipo parece pues un modelo perfilado para contrastar y resaltar los atributos positivos de la bibliotecaria protagonista “atractiva y sexy, sin gafas, pelo corto o largo (no recogido), elegante y eficaz, con encanto, mujer de carrera, soltera, e inteligente, ordenada, honesta y trabajadora” (Yanes, 2002, p. 122).

6. Planteamiento del problema



(*Navy Blues*, R. Staub 1937)

(*La mejor juventud*, M.T. Giordana, 2003)



Mr. Moto in Danger Island (H. Leeds, 1939).

(*El amor es éxtasis*, L. Young, 1997)

En cualquier caso, el estereotipo negativo se marca definitivamente en el imaginario colectivo, según D'Alessandro (2001), con la aparición de Donna Reed en *Qué bello es vivir* (F. Capra, 1946), una mujer “dimessa, infelice, bruttina, e con gli occhiali, mentre esce sede della biblioteca di Portttersville” (p. 19), gracias al éxito del filme y su emisión todas las navidades, mantienen el cliché vivo e impertérrito desde hace más de cincuenta años.



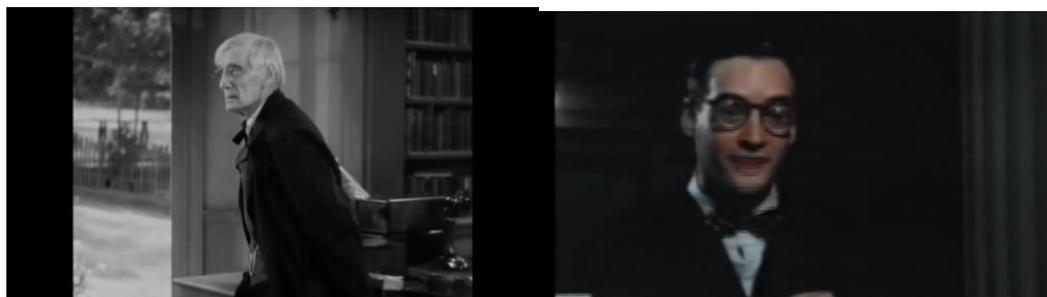
Qué bello es vivir (F. Capra, 1946)

Una guerra feliz (R. Bierman, 1997)



Juerga de solteros (G. Poirier, 2001) *Casi perfecta*, S. Berman & R. Pulcini, 2012)

Por su lado, el estereotipo masculino del bibliotecario resulta en un varón “calvo y con gafas; mal vestido, descuidado en su ropa; solterón quisquilloso; y sensible, malhumorado y cruel; pero también respetable y cuidadoso” (Yanes, 2002, p. 124), y frecuentemente asociado con rasgos como mediana edad, inteligente y socialmente torpe (Dickinson, 2003), aunque para otros autores existe una cara B, el bibliotecario policía, duro y humillador cuya misión es custodiar los fondos a toda costa (Seale, 2008).



Estereotipo de bibliotecario: *Forbidden* (F. Capra, 1932), *La decisión de Sophie* (A. Pakula, 1982);



Los secretos de Pine Cove (P. Buitenhuis, 2008) *Indiana Jones y la última cruzada* (S. Spielberg, 1989).

Recordemos que la aplicación de estereotipos es un mecanismo frecuentemente utilizado por los cineastas para reflejar muchas ocupaciones y tipos de personajes además de los bibliotecarios. Como ya revisamos previamente, los estereotipos

funcionan porque contienen atributos reales sobre la identidad de determinados grupos sociales, pero los estereotipos también reducen a los individuos a unas pocas características que se exageran, simplifican y se entienden como naturales (Adams, 2000). Este pensamiento esquemático reduce el esfuerzo y el tiempo necesario para que el espectador dé sentido y significado a lo que ve. Se busca “propiciar en el espectador determinadas emociones, reflexiones o reacciones” (Iturbe y Ramírez Leyva, 2014, pp. 26-27). Graham (2010) sitúa de manera clara y sucinta qué es y qué representa el estereotipo clásico de bibliotecaria cuando expresa que es un símbolo que atañe a su presencia (moño, gafas, vestimenta formal o conservadora), a su conducta (*shushing*³³, sellado) y a su entorno laboral (estanterías, mostrador de referencia). Este conjunto de asociaciones conforma lo que se denomina un esquema cuya función es ayudar a decodificar el referente y a generar expectativas relacionadas con la narración (Bordwell y Thompson, 2010). Adams (2000) puntualiza que categorizar individuos a partir de pistas visuales es un proceso cognitivo común para comprender el entorno, pero estereotipar implica exagerar y simplificar características, no por identificación positiva, sino para separarlo de lo normal y aceptable con el propósito subyacente de mantener el orden social y cultural, creando una división simbólica entre lo normal y lo desviado.

Gary Radford & Mary Radford (2001) analizando el papel del bibliotecario en el marco de las ideas post-estructuralistas de Foucault y feministas, concluyen que el principal mensaje que la cultura popular ha asociado a los escenarios y personajes bibliotecarios ha sido el miedo. La biblioteca constituiría un símbolo institucional clave en el mantenimiento de un sistema de poder que controla el discurso y el orden de la sociedad. Y para mitigar la sensación de amenaza del sistema el papel de la bibliotecaria sería clave. Por consiguiente, el papel de la mujer se revela perverso en un doble sentido. La bibliotecaria proyecta miedo en su aspecto, pero sólo es una mujer, lo que sirve como instrumento social reductor de tensiones, pero también es una señal de atención del sistema a través del cual avisa de su poder, un elemento duro ajeno a la empatía, a la clemencia y a la sexualidad.

Pese a la abundancia de información en este asunto lo cierto es que pocos son los estudios que analizan empíricamente la imagen del bibliotecario en el contexto cinematográfico. Uno de los primeros trabajos que tratan de analizar en profundidad el

³³ *Shushing* es el término onomatopéyico que en inglés define la acción de pedir silencio mediante el sonido “Shhhh”. En el cine esta conducta quedó troquelada dentro del estereotipo bibliotecario en la película *Historias de Filadelfia* (G. Cukor, 1940).

estereotipo bibliotecario a lo largo del siglo XX es el realizado por Walker & Lawson (1993). Su argumento de partida es que “Hollywood movies influence the public’s thinking about the image of librarians...[y] by looking at Hollywood’s treatment of librarians we discover indications of how the public views us” (p. 16). Realizan una revisión de 30 películas norteamericanas comprendidas entre 1920 y 1990 con el propósito de determinar cómo Hollywood ha estereotipado a los bibliotecarios. Para ello, los autores consideran la importancia de las características y del trabajo realizado por el personaje, para examinar posteriormente aspectos relacionados con su edad, género, estado marital, caracterización y género filmico. Consideran que debido por la propia naturaleza no cinematográfica del trabajo en la biblioteca, hay pocos roles para bibliotecarios en el cine, pero los caracteres principales casi doblan a los secundarios. Con respecto a las bibliotecarias los autores subrayan que el cine presenta pocas bibliotecarias solteras (*old maids*) y que, de hecho, dominan las jóvenes bibliotecarias atractivas. Estos caracteres, salvo excepciones, muestran siempre ciertos rasgos recurrentes como afectación, introversión y ansiedad sexual, características bibliotecarias que con frecuencia un romance transforma en un temperamento más sano asociado a la asertividad y a la rectitud sexual. Con respecto a los varones, éstos representan una quinta parte de los roles bibliotecarios de las películas, ninguno joven, excepto cuatro auxiliares. Su temperamento es minucioso, tímido, respetable, realmente alejado del personaje de acción de un investigador privado o un aventurero. “In the eyes of Hollywood male librarians don’t display the stereotypical macho characteristics of audacity, rebelliousness, and physical prowess, but rather such opposite (feminine?) qualities as mildness, civility, and intelligence.” (p. 22). Los autores sugieren que, quizá por la naturaleza de su trabajo, en los bibliotecarios se reflejen más las características intelectuales que, ocasionalmente, pueden rozar la excentricidad o la custodia. Destacan asimismo que la profesión está representada en los principales géneros filmicos como el drama y la comedia, pero también en misterios e intrigas, donde suelen estar implicados en la solución del misterio, aportar pistas e, incluso, perpetrar un crimen (*Leur dernière Nuit*, G. Lacombe, 1953), pero no en el género fantástico.

D’Alessandro (2001) realiza un extenso ensayo sobre el estereotipo bibliotecario. Analiza 465 películas desde el cine mudo a 2001 y refrenda la existencia de la tipología estereotipada negativa en la bibliotecaria. Más allá de sus rasgos físicos (anciana, fea, gafas), se muestra un personaje frustrado sentimentalmente que elige el

trabajo por improvisación o por refugio personal y que muestra una actitud agria y severa acorde a su frustración. Pero también recuerda la existencia de rasgos positivos en roles dramáticos protagonistas acordes con la profesión, orden, racionalidad, inteligencia, observación, entereza. En la comedia asume el papel de amiga o confidente, o se desenvuelven con soltura en los musicales, y con resolución en los *thriller*. D'Alessandro concluye que los estereotipos aparecen más asociados al pasado cuando sólo se querían resaltar negativamente los aspectos bibliotecarios, pero en el presente la labor de la bibliotecaria se asocia más con lo honesto e intelectual. El autor no relaciona especialmente la imagen del bibliotecario varón con ningún patrón visual, pero si observa frustración, no afectiva, sino de autoestima por la falta de reconocimiento social de su trabajo que se transforma en cierta ofuscación, que a veces llega a la parodia, o bien se encamina hacia la sumisión y la conformidad. Es más, casi el 20% de los bibliotecarios desarrollan papeles antisociales, aunque según D'Alessandro, no en la cinematografía norteamericana por la asociación de la biblioteca pública con el servicio a la comunidad. De aquí, en parte, el desarrollo de personajes mayores cercanos al papel de guardián de libros, imagen más próxima a la memoria colectiva norteamericana.

Una imagen también amplia la obtenemos del trabajo que Ray Tevis & Brenda Tevis (2005) realizaron sobre la imagen de los bibliotecarios en el cine desde 1917 a 1999. Entre los rasgos esenciales del estereotipo que analizan en su estudio se encuentran la vestimenta (modesta), las gafas (puestas o colgadas), la calvicie (varones) o el moño (mujeres) y, especialmente, la edad. Con respecto a esta última cualidad indicar que, según los autores, el cine ha considerado a un bibliotecario maduro si su personaje tiene o es mayor de 38 años. La razón se debe a la bibliotecaria Mrs. Stanley (Lois Wilson) protagonista de la película muda *Only 38* (W. de Mille, 1923). Tras quedar viuda después de 20 años de sufrir un matrimonio en condiciones perentorias y con dos hijos adolescentes, Mrs. Stanley inicia una nueva etapa en su vida trabajando como bibliotecaria en un *College* universitario. Ahora siente que tiene una segunda oportunidad para realizarse como persona y se enamora de un profesor. Sus hijos le censuran este cambio achacándola que es demasiado mayor para devaneos de este tipo, mientras que ella reclama su derecho rehacer su vida porque sólo tiene 38 años. Desde

entonces, la característica de persona de edad madura (de “only 38”), estará ligado al estereotipo bibliotecario cinematográfico, frecuentemente en caracteres secundarios.

Tevis & Tevis (2005) realizan además uno de los análisis más representativos del estereotipo al incluir en su muestra 235 películas desde la época muda hasta 1999. Los datos compilados del total de 326 bibliotecarios analizados muestra que el 72% son mujeres y 28% son hombres, diferencia que se va a equilibrar para el resto de rasgos visuales. Así el 34% de mujeres y el 40% de hombres aparecen con gafas, el 28% de las mujeres portan moño y 26% son hombres con calvicie, el 42% de las mujeres y el 58% de los hombres aparentan una edad de 40 años o más. Los autores resaltan que el hecho de que el 57% de las bibliotecarias filmadas tengan o aparenten tener menos de 40 años no ha tenido efecto sobre la característica de edad madura en la imagen estereotipada. A tenor de los datos, los Tevis confirman la fortaleza del estereotipo bibliotecario en el imaginario visual norteamericano. Afirman, de hecho, que prácticamente las mismas características demográficas y visuales del estereotipo que aparecieron en los tres primeros filmes sonoros norteamericanos en 1932 se van a mantener a lo largo de todo el siglo XX. Apuntan a razones prácticas, como su fácil reconocimiento como carácter, para justificar su imperturbabilidad en el uso de la mayoría de los cineastas a lo largo del siglo, aunque también hay realizadores, los menos, que han rechazado el cliché y han utilizado versiones más realistas de la profesión. Finalmente, aconsejan asumir la fuerza y la estabilidad el estereotipo pero promover una nueva imagen del profesional para el siglo XXI, afirmando que “without such dedication on the part of librarians, the stereotypical image will persevere not only in films but in all media.” (p. 191).

Helms (2006) realiza un estudio con el fin de determinar cómo ha cambiado la imagen del bibliotecario en los últimos veinticinco años. En concreto, su interés se centra en conocer si el perfil del profesional en los medios del cine y la televisión ha cambiado a raíz de la evolución sufrida en la profesión con la introducción de la tecnología. Su modelo conceptual se basa en el marco de los estudios culturales, sobre la idea de que los filmes como productos culturales que son, más que reflejar ideología ayudan a forjarla. Helms analiza la apariencia física, los rasgos comportamentales y la naturaleza profesional de los bibliotecarios en 15 filmes y 2 series de televisión producidos entre 1989 y 2005 y seleccionados del grupo A de la lista de Raish (2011). El perfil que obtiene es bastante clásico: las mujeres constituyen el 67% de los bibliotecarios, también el 67% de los bibliotecarios son maduros (30 años) o mayores y

solteros, y el 87% son atractivos, lo que establece a partir de las reacciones de los demás personajes de la trama. Eso sí, esta cualidad está relacionada con la importancia del personaje, ya que cuando los bibliotecarios son papeles protagonistas los actores que los interpretan suelen ser atractivos y no estereotipados, pero cuando los papeles son secundarios los cineastas incorporan los rasgos estereotipados. Otros rasgos típicos serían las gafas (40% en hombres y 50% en mujeres) y el peinado (moño 30%, y calvicie 40%). Helms concluye que parece haber una evolución del estereotipo hacia una versión más joven y atractiva de la imagen de la vieja solterona, pero se mantienen características como las gafas o el moño, que sugiere que el retrato de la profesión permanece bastante estable.

Otro estudio en este terreno es el de Rudolph (2008), que se centra en el desarrollo de la imagen, el entorno laboral y el perfil general del bibliotecario en el cine norteamericano en un corpus de 20 películas producidas entre 1921 y 2004. Concibe a los filmes como artefactos culturales y aplica un análisis de contenido para determinar temáticas y características comunes y su potencial cambio con el transcurso de las décadas. En concreto, analiza el género de la película y la apariencia, tipo de actividad laboral y relaciones sentimentales asociadas a la presencia de los 25 personajes bibliotecarios detectados. Utilizando una descripción cuantitativa de los resultados la autora afirma que el perfil físico de la mayoría de los personajes bibliotecarios sigue siendo mujeres (63%), de mediana edad (63% entre 30-50 años), de raza blanca (89%) y, por supuesto, muchos siguen mostrando rasgos físicos tan característicos como el moño/calvicie (36%/23%) o las gafas (40%). Rudolph indica, sin embargo, que es posible detectar ciertos cambios asociados al paso del tiempo (aproximadamente desde mitad de los 60) como la diversificación de géneros (de la exclusividad del drama a la comedia y en los últimos años al género de acción), el incremento de bibliotecarios masculinos, la aparición de afroamericanos, y mayor complejidad en la conducta y la personalidad de los personajes bibliotecarios. El tamaño de la muestra utilizada limita empero las posibilidades de generalización del estudio.

Gilson Borges (2010) realiza un estudio con suficiente interés para incluirse en el presente estudio. Utilizando una aproximación sociocultural, analiza el estereotipo bibliotecario en una muestra de 120 filmes producidos entre 1940 y 2007 con bibliotecas (excluye las de prisiones) y bibliotecarios. Para cada filme Borges registra

sus datos de afiliación (género, año y país de producción, tiempo total del filme y de las escenas) y, asociado al estereotipo bibliotecario las características físicas (sexo, edad, estilo de ropa, cabello, color de piel, uso de gafas) y comportamentales (calidad de la atención prestada al usuario, petición de silencio). Los resultados se expresan cuantitativamente mediante porcentajes. Con respecto al aspecto del bibliotecario, Borges obtiene el siguiente perfil general: predominio del sexo femenino (70,4%), de la piel blanca (92,1%), y la mediana edad (57,2%). No especifica los límites etarios, pero añade que el porcentaje de bibliotecarios jóvenes fue del 23,7%, y de mayores un 19,1%. También resulta mayoritario el uso de ropas formales o vestidos largos tanto en mujeres (91,5%) como en hombres (91,2%). El 42,1% de los bibliotecarios retratados usan gafas, el 42,1% de las mujeres usan moño y/o tienen el pelo recogido y el 24,5% de los hombres son calvos. Borges concluye que, al contrario de lo afirmado en otros estudios que analizan muestras de menor tamaño, la imagen del profesional bibliotecario en el cine reflejada en su muestra no puede ser considerada, de manera general, estereotipada, lo que debería ayudar a la mejora de la autoestima profesional y dar visibilidad a la Biblioteconomía como área fundamental en la actual sociedad del conocimiento y la información. Sin embargo, estas conclusiones no quedan del todo fundamentadas a partir de los resultados del estudio, de carácter eminentemente descriptivo, ya que existen debilidades metodológicas importantes. Por ejemplo, no se establecen los criterios de selección de las películas, tampoco hay límites o criterios objetivos para valorar cuándo se considera el resultado estereotipo o no, ni se indaga en la evolución temporal de la imagen bibliotecaria.

Shaffer & Casey (2013) examinan recientemente la relación entre imagen del bibliotecario y cine. Su propósito es desarrollar una bibliofilmografía comentada de películas que reflejen el estereotipo bibliotecario en diversas áreas geográficas. Su colección analiza 28 películas cuya procedencia es Estados Unidos (9 películas), Europa Occidental (5 películas), Rusia (9 películas) y Asia (5 películas). Los autores concluyen que, en general, la imagen del bibliotecario es bastante similar en todas las filmografías analizadas. El perfil sigue dominado principalmente por mujeres blancas que son retratadas como inteligentes y empollonas, lo que no tiene porqué ser interpretado peyorativamente.



Hervidero (J. Woo, Hong Kong, 1992). *Kak proyti v biblioteku?* (E. Malkov Rusia, 2012)

Constatan además que el número de roles de bibliotecarios masculinos va aumentando, así como la idea de una vida secreta paralela a su ocupación asociada al misterio, la intriga y la aventura. Estas conclusiones son coincidentes con las del estudio de Rudolph (2008), pero de manera también similar, tampoco se aportan los criterios de selección de la muestra y el tamaño y representatividad es reducida y, de esta manera, sus conclusiones son difícilmente generalizables.

Por último, señalar el reciente trabajo de Wells (2013) quien compara la imagen de la bibliotecaria en el cine norteamericano de los años 40 y en la actualidad. Para ello, selecciona al azar 12 filmes, seis comprendidos en las década de los 40, y seis a partir del año 2000. Las características físicas analizadas del personaje bibliotecario fueron: (a) edad, (b) peinado, (c) vestido, (d) presencia de gafas, y (e) estado marital. El comportamiento del personaje fue también recopilado (severo (“*shhh!*”) o amistoso) y, además, la inclusión de ordenadores como parte del entorno bibliotecario de las películas modernas. Los resultados mostraron que para los seis filmes de la década 1940-1950, todas las bibliotecarias tenían al menos 30 años, excepto dos ayudantes que aparentaban alrededor de 20, 5 llevaban moño y 1 pelo corto, 4/6 llevaban gafas, y todas vestían de forma conservadora. En las películas del siglo XXI, 4/6 bibliotecarias aparentaban alrededor de 30 años, 4/6 llevaban gafas, 5/6 vestían conservadoramente. De las 17 bibliotecarias que aparecían en las 12 películas, 12 eran solteras y sin determinar el estatus marital del resto. Además, considerando los radicales cambios que la entrada de ordenadores ha supuesto para la actividad profesional se esperaría un cambio en la caracterización de los roles modernos. Pese a lo anómalo del uso de una máquina electrónica en la década de los 40 (*Desk Set*, 1957), sorprende que sólo 3/6 películas modernas utilicen ordenadores en el escenario bibliotecario. Por último, de los

seis filmes entre 1940 y 1950, sólo en *Desk Set* las bibliotecarias son amables, mientras que en las películas modernas sólo se pudo establecer el tipo de relación en 5, con 2 bibliotecarias severas, 1 amable y 1 “normal” (sin rasgos estereotípicos). El autor concluye que pese a la expectativa de que gracias a las conquistas sociales logradas por la mujer y a las transformaciones en la ciencia bibliotecaria por el desarrollo tecnológico, el estereotipo negativo de mitad del siglo XX estaría erradicado en los filmes del siglo XXI, la realidad es que apenas ha habido cambio en la imagen en los últimos 60 años. Sin embargo, la autora confía en que en la medida que el cine vaya reflejando las nuevas formas de trabajo en las bibliotecas actuales “The tired portrayal of the stern countenance, the bun and spectacles, will be replaced by a dynamic, engaging and real person...who just happens to be a librarian.” (p. 10).

Otra visión diferente aunque complementaria de la representación de los bibliotecarios en el séptimo arte, es aquella que considera demasiado simple y alejado de la realidad del propio cine, pensar que éste ha mantenido una imagen homogénea de una profesión que ha evolucionado tanto en el transcurso de los años junto con la propia sociedad (Pagowsky & Rigby, 2014). Desde esta perspectiva se ha tratado de establecer, a partir del estereotipo clásico, distintas tipologías que reflejen más fielmente la complejidad de la profesión en el cine y, en general, en los distintos medios de comunicación. Ya en 1993, Chaintreau y Lemaître establecieron diversos perfiles de bibliotecarios en la literatura y el cine distinguiendo además cómo estas representaciones variaban en función género. Así, los bibliotecarios pueden adquirir un papel de solitarios y suicidas, “grand prêtre, moine, savant”, seductor, misionero, “vedette de cinema”. Las bibliotecarias por el contrario se distinguen en el cine como “vieilles filles”, mujeres de acción, objetos del deseo, “exploitées”, aventureras, detectives, solitarias. Por su parte, Radford & Radford (1997, 2001), en su aproximación post-estructuralista (feminista y Foucaultiana) a la imagen estereotipada del bibliotecarios en la cultura americana, subrayan la importancia de los modelos de la clásica vieja solterona (con una versión instrumentalmente similar pero más amable hacia la bibliotecaria joven sexy) y del bibliotecario policía. Todos estos tipos considerandos como agentes del discurso del miedo.

Un ejemplo más actualizado se encuentra en el estudio de Rocho (2007) sobre el estereotipo bibliotecario y sus variantes a lo largo de la historia del cine. Selecciona (sin un criterio explícito) 39 filmes de la lista de Raish (2011) comprendidos entre 1930

y 2007 en tres periodos: 1930-1969, 1970-1989 y 1990-2007. Tras un análisis formal del contenido de alguna de las escenas de las películas infiere la persistencia de cinco tipos de profesionales diferentes que se han mantenido latentes a lo largo de 80 años. En concreto distingue:

- a) **El bibliotecario tradicional:** al que pertenece el 41% de los bibliotecarios analizados, pero con un mayor peso femenino (57%) que masculino (43%). Caracterizado por ser una persona formal, conservadora, sin especial interés por su trabajo y sin apenas interacción con el usuario. Rasgos asociados serían la edad madura, vestido formal, moño o pelo corto, gafas, y actitud severa, más intelectual en el caso del varón, siempre exigiendo silencio. Un patrón que se mantiene activo en todas las épocas del cien.
- b) **El bibliotecario profesional:** le interesa el trabajo y los usuarios, competente profesionalmente. Observa este modelo en el 29% de los profesionales, pero con cierto predominio femenino (60%), joven, a la moda, pelo suelto. Más formal y ligado a la tecnología en el caso de los hombres, también aparece en todo período aunque más desde los 90.
- c) **El bibliotecario ambiguo:** es el 14% de los profesionales, caracterizado por la timidez y discreción en el trabajo y la desinhibición fuera de la biblioteca. El 86% de este grupo son mujeres. Este modelo también se ve en todos los períodos.
- d) **El bibliotecario fantástico:** un superhéroe asociado a la tecnología moderna y así retratado predominantemente en el último período y en el género de aventuras.
- e) **El Bibliotecario informal:** un 4% del total, sin cualificación profesional termina acercándose a los libros e interesándose por el trabajo.

Rocho concluye que la imagen del bibliotecario se mantiene en torno a los mismos estereotipos a pesar de los años, es decir, simplemente va adaptándose al medio en el que se encuentre. Las mismas características presentes en los años 30 se pueden percibir en las películas de las décadas posteriores a 1990. El escaso tamaño de la muestra, la falta de criterios de selección y la ausencia de criterios operativos que definan los estereotipos limitan metodológicamente la generalización de su aportación. Pero en cualquier caso, apela a la profesión para representar en los medios de

comunicación las cualidades positivas del profesional, y resaltar sus funciones educativas y sociales en la construcción de un mundo mejor (p. 79).

Pero el trabajo de referencia en este campo es el de Maura Seale (2008). Esta autora establece una clasificación de diversos estereotipos bibliotecarios proyectados por los medios de comunicación combinando varias de las categorías propuestas previamente por otros autores. Seale subraya que estas categorías incluyen ambos géneros y no son mutuamente exclusivos, de modo que un mismo bibliotecario podría ser representado por varias de ellas simultáneamente. De este modo, distingue los siguientes perfiles:

- a) ***La vieja bibliotecaria solterona***: aunque frecuentemente joven en edad real, su vida son los libros, reprimida, introvertida, relamida, pasada de moda, poco atractiva y asexuada.
- b) ***El bibliotecario policía***: amante del orden, racional, con poder para aplicar disciplina y castigo, siempre vigilante y deseoso de humillar a los usuarios.
- c) ***El bibliotecario parodia***: lleva los miedos de los usuarios a límites absurdos; exagera los rasgos del estereotipo o del anti-estereotipo.
- d) ***El bibliotecario inepto***: retirado de la sociedad, vive vicariamente a través de los libros, torpe e inútil socialmente, inconsciente y perplejo ante el mundo moderno.
- e) ***El bibliotecario héroe***: se caracteriza por ser inteligente, erudito, leído, con capacidades para la investigación y el análisis.

Aunque esta tipología no ha sido confirmada empíricamente hasta la fecha, ha servido de modelo, por ejemplo, para que otros expertos establezcan clasificaciones de películas en función de la apariencia y conducta de los personajes bibliotecarios. Es el caso de Jennifer Snoek-Brown y su página Web *Reel Librarians*. Esta bibliotecaria mantiene la página actualizada al día, incluyendo una importante colección de películas sobre bibliotecarios, clasificados desde papeles protagonistas a simples cameos. Lo más relevante es su análisis sobre la tipología de caracteres bibliotecarios vistos en el cine y que difiere en función del género. Distingue en varones:

- a) ***El bibliotecario fallido***: fracasado socialmente, retraído, asocial.
- b) ***El bibliotecario liberado***: gracias a algo o alguien el trabajo lo libera y abre al mundo.

- c) **El bibliotecario antisocial:** equivalente a la vieja solterona, sabelotodo, arisco, humillador, sin vida fuera de la biblioteca.
- d) **El bibliotecario pícaro:** con carga sexual, *verde*, en general sin éxito profesional.
- e) **El bibliotecario proveedor de información:** identificado porque está realizando tareas ocupacionales.
- f) **El bibliotecario cómico:** objetivo de bromas, altamente estereotipado.

En mujeres distingue:

- a) **La bibliotecaria solterona:** estereotipo clásico, mayor, moño, gafas, etc.
- b) **La bibliotecaria liberada:** joven y atractiva, que pasa del perfil conservador a ser más atractiva y femenina después del cambio cuyo agente es un hombre o un problema o una aventura.
- c) **La bibliotecaria jovial:** joven, moderna, espitosa, inteligente, *fashion*, trabaja eventualmente en la biblioteca.
- d) **Las bibliotecarias sexys, proveedoras de información y cómicas:** con iguales características que sus colegas masculinos.

Finalmente distingue una categoría de **bibliotecario/a atípico/a** asociado a un papel protagonista, y en el que lo que importa más para la narración es su personalidad o perfil psicológico que su profesión.

Otro estudio relevante sobre la imagen proyectada del bibliotecario en los medios sociales basado en la tipología de Seale (2008) es el realizado recientemente por Attebury (2010). La autora se centra en los videos sobre bibliotecarios en *Youtube* y confirma la presencia del estereotipo negativo en la mayoría de ellos. Basándose en el marco de la teoría social del estereotipo, indica que el uso de la imitación y la parodia han servido para cuestionar la validez de los estereotipos sociales prevalentes. Por ello, analiza el tipo de mensajes proyectados en 100 videos creados por bibliotecarios comparándolos a otros 100 creados por personas ajenas a la profesión, para así determinar sus diferencias y valorar posibles vías para enfrentarse al estereotipo negativo. Para evaluar los videos los bibliotecarios filmados se clasificaron siguiendo los cinco estereotipos identificados por Seale (2008), a los que añadió por conveniencia tres más:

- a) ***La bibliotecaria sexy***: el extremo opuesto a la “vieja solterona”, pero que puede mostrar elementos de aquella, como el moño y gafas, siempre con un componente erótico, como ropa ajustada o comentarios seductores.
- b) ***El bibliotecario psicópata***: con características comunes al bibliotecario policía pero llevando su autoridad a extremos socialmente inapropiados o incluso peligrosos.
- c) ***El bibliotecario divertido y positivo***: similar en parte con el héroe pero que proyecta a los espectadores la idea de que aunque no todos los días salve la vida a algún usuario con su capacidad de manejo de información, tiene un trabajo fabuloso, es inteligente y un estatus deseable.

Un mismo bibliotecario podía ser clasificado hasta en dos categorías. En cuento a los videos creados por bibliotecarios, los resultados reflejaron su tendencia a mostrar un estereotipo cercano al rol de héroe/heroína (70%), seguida de la imagen del bibliotecario como parodia (22%) y del divertido/positivo (13%); mientras quedó claro el rechazo a la percepción como vieja solterona (1%), policía (1%) y psicópata (0%), a lo que hay que añadir que tampoco los bibliotecarios se veían representados como sujetos eróticos (1%). Por el contrario las imágenes de los no bibliotecarios indicaron una mayoría de estereotipos negativos. La vieja solterona, el policía y el bibliotecario inepto y el psicópata sumaron el 93% de los caracteres filmados. Sin embargo, como aspecto positivo la autora indicaba que un porcentaje algo mayor del 10% se asoció con el bibliotecario como parodia, lo que reflejaría cierta audiencia para este tipo de representación entre los no bibliotecarios y, por tanto, una vía factible por la que intentar cambiar la opinión del público general. De este modo, Attebury proponía el uso del humor en los videos como medio para reducir la ansiedad de aquellos usuarios que se sienten inseguros con el uso de los recursos bibliotecarios y, al mismo tiempo, presentar a los bibliotecarios como gente real y con sentido del humor, al tiempo que comprometidos en la ayuda a sus demandas de información. En definitiva, como ya Adams (2000) sugeriría en su momento, aceptar el estereotipo como un rasgo de identidad de la profesión pero desde el sentido del humor y como estrategia para su desarme social. Por otra parte, el predominio de la visión heroica en los videos bibliotecarios sugería también cierta discrepancia con la imagen del público general y con el tipo de estereotipo humorístico que se necesita para captar su atención y así debilitar el estereotipo aun predominante.

El número de tipos bibliotecarios puede incluso multiplicarse si atendemos a ciertos detalles de comportamiento que, de nuevo, se relacionan más con interpretaciones subjetivas que con criterios claramente delimitados. Un ejemplo lo tenemos en el penúltimo estereotipo en llegar, el bibliotecario “hipster”. Podemos citar a Radford & Radford cuando afirmaban con relación a revertir el estereotipo clásico “would involve media images of librarians as the reverse of their stereotypical images, that is, as young, cool, and hip.” (2003, p.67). Para algunos asociar la imagen “hip” con la biblioteca puede servir de reclamo para atraer a un sector de la población entre 20 y 30 años. Para otros, más que una subcultura moderna lo *hipster* es simplemente un rango de edad, y el peligro de la imagen puede residir en que el concepto popular de un *hipster* frecuentemente excluye a las personas de color y a las de menor nivel socioeconómico, junto con todo aquel que no lleve una existencia juvenil, capaz, cisgénero. Esto puede suponer una barrera para incrementar la diversidad en las bibliotecas. En definitiva, hay que tener cuidado con lo que los significantes pueden representar (Pagowsky & Rigby, 2014, p. 23).

2) El personaje usuario.

Apenas un estudio sondea este importante aspecto. Fioretti (2011) examina el tipo de usuarios que habitan la biblioteca. Distingue entre personajes protagonistas y secundarios, pero la autora subraya que, en realidad, su rol refleja una misma manera de actuar y de estar en la biblioteca. Todos están frente a un libro. Fioretti interpreta que esta actitud intenta proyectar la imagen de un público erudito y sabio y que, en esencia, trata de transmitir el significado de que la biblioteca es un lugar sagrado, y que su público legítimo son las élites intelectuales. En el caso de los usuarios protagonistas su análisis determina que es recurrente la aparición de los roles del periodista, el abogado, el bibliófilo y el universitario, apenas hay niños. La autora argumenta que aquí subyace de nuevo la idea de que el usuario legítimo de la biblioteca debe ser una persona intelectualmente dotada o cultivada. Esta imagen remite a la idea de que la biblioteca es la sede de la cultura, de una cultura no accesible a todo el mundo, solo a los intelectuales. Es más, la autora subraya que de las 21 películas en que aparecen protagonistas, hay 16 varones, 10 mujeres, 3 son mixtos. Sólo en dos casos los protagonistas son niños. Así pues la biblioteca del cine de ficción, concluye, está lejos

de dirigirse a todos los públicos, ya que está casi exclusivamente habitada por varones intelectuales adultos.



Maurice (J. Ivory, 1987)

Bloom (S. Walsh, 2003)

6.2.3. Las actividades de los personajes y las funciones de la biblioteca.

El siguiente apartado trata de examinar cuáles son las actividades que más frecuentemente pueden observarse en escenas con biblioteca. Esta cuestión se ha abordado de dos maneras distintas. La primera consiste en aplicar un análisis meramente descriptivo, considerando bien las tareas y los comportamientos concretos que los bibliotecarios y los usuarios realizan en la biblioteca, o bien los tipos de actividades que se realizan en la biblioteca. En este sentido, se habla por ejemplo de ordenar o catalogar libros, o de leer, estudiar o preguntar al bibliotecario, o de las funciones de la biblioteca como lugar para el estudio, para animar a la lectura, etc. La segunda aproximación, la mayoritaria, ha sido abordar las actividades bibliotecarias desde un punto de vista más abstracto, de naturaleza interpretativa, bien sintomática o simbólica. En este sentido se habla de la biblioteca como lugar del saber, salvaguarda del conocimiento, etc. Es necesario subrayar que, en la práctica, ambos tipos de análisis suelen mezclarse en los estudios, lo que en muchas ocasiones complica clasificarlos dentro de una u otra categoría de análisis. Por este motivo, examinaremos en primer lugar los trabajos que describen las actividades de los bibliotecarios y los usuarios en las escenas, para acometer posteriormente los estudios que se han centrado en analizar las funciones de la biblioteca destacando, en cada caso, su carácter descriptivo y/o simbólico.

6.2.3.1. Las tareas y actividades de los personajes.

1) *Las tareas del personaje bibliotecario.*

Tevis & Tevis (2005) nos recuerdan que los actores para desempeñar sus papeles de bibliotecarios simplemente imitan las acciones asociadas con las ocupaciones de los verdaderos bibliotecarios. Por ejemplo, el actor coloca libros en una estantería pero no tiene por qué hacerlo en el sitio correcto. Lo importante es que estas conductas imitativas son tareas ocupacionales que permiten a los espectadores identificar fácilmente a los actores como bibliotecarios, y para este fin, no es necesario presentar más que un mínimo número de ellas. "...films use minimalist sets to create the appearance of a library" (p. 29). En este sentido, las tareas ocupacionales más frecuentemente visibles en los actores han sido: "atender tras el mostrador, sellar un libro, utilizar la escalera, tomar o dejar un libro en la estantería, recoger un libro de una mesa o puesto de lectura, empujar un carrito y apagar las luces." (Tevis & Tevis, 2005, p. 18).³⁴

Walker & Lawson (1993) nos recuerdan que "If librarians are associated with any tool, it is the book. The computer belongs to many professions, while the book is traditionally and uniquely associated with librarians." (p.19). Tras examinar una treintena de películas norteamericanas comprendidas entre 1920 y 1990, los autores consideran que la representación filmica del trabajo bibliotecario se circunscribe simplemente a apiladores de libros y cuidadores de libros, pero no la de ejercer tareas más activas como facilitadores de información o instructores bibliográficos. De hecho, los autores sugieren que para los espectadores resultan más reconocibles como tareas bibliotecarias las realizadas por auxiliares que aquellas que dependen de un profesional. En definitiva, las tareas que suponen el trasiego de libros serían más cinemáticas que aquellas asociadas con la especialidad o pericia informativa.

En el contexto del papel de la biblioteca en el discurso del miedo, Radford & Radford (2001) comentan que las tareas visibles de los bibliotecarios se circunscriben a aquellas asociadas con la clasificación y catalogación de ítems para su colocación en los estantes, con los sistemas de seguridad para impedir robos, y con las asociadas al cumplimiento reglas y normas con la consiguiente amenaza si se incumplen (asociado

³⁴ En inglés en el original.

básicamente al *sushing*), naturalmente todo ello asociado a la institución bibliotecaria exponente del orden y control del poder. Ante esta situación, los usuarios son vistos como los únicos que tienen capacidad para impedir los propósitos de la autoridad, aquellos que pueden generar tensión en la institución de la biblioteca, por lo que pueden considerarse como “violators of Order” (Radford & Radford, 1997, p. 257)

Un punto de vista completamente diferente es el desarrollado por D’Alessandro (2001), el cual realiza la descripción más extensa sobre los servicios bibliotecarios vistos a través del cine. Utilizando como ejemplo las películas de su amplio corpus de 465 películas, va desgranando uno por uno los servicios que observa en la pantalla. Aunque desafortunadamente no realiza ningún análisis cuantitativo, sí describe en profundidad las escenas que sirven de argumento para su idea de que con atención el cine puede constituir un pequeño manual de Biblioteconomía. Describe desde la perspectiva de la biblioteca las labores profesionales observadas en los actores bibliotecarios y que van desde las más básicas como el préstamo y devolución o la ordenación de libros, a las más especializadas como la hemeroteca, el servicio de referencia e información, o la sección de libros antiguos o raros. Para el caso de la biblioteca pública, D’Alessandro destaca algunos ejemplos de servicios, como los muy infrecuentemente vistos en el cine de catalogación y clasificación, con sus divertidas referencias al Sistema Decimal de Dewey como *UHF* (J. Levey, 1989) y *Party Girl* (D. Scherler Mayer, 1995).



Arriba: *UHF* (J. Levey, 1989). Abajo: *Storm Center* (D. Taradash, 1956), *Desayuno con diamantes* (B. Edwards, 1961)

También la presencia de las colecciones especiales, los manuscritos, los incunables o los libros raros; la hemeroteca, con la frecuente aparición de los visores para microfilms, típicos según el autor en las películas americanas y que, a pesar de su progresiva sustitución por el soporte digital, se resiste a desaparecer de las pantallas por su relación sentimental con el cine; la sección infantil y juvenil, especialmente reflejando una salida a niños con talento en familias pobres o desestructuradas; la consulta y el préstamo, con escenas memorables como en *Todos los hombres del presidente* (A. Pakula, 1976) o *Desayuno con diamantes* (B. Edwards, 1961), o menos glamurosas como *Billy Elliot* (S. Daldry, 2000) o *Ábrete de orejas* (S. Frears, 1987) con el deterioro a los libros, o la heroína Alicia Hull (Bette Davis) en plena caza de brujas (*Storm Center*, D. Taradash, 1956); los servicios especiales, a discapacitados, los bibliobuses, la exposición de documentos, la venta de libros resultantes del expurgo, los servicios en prisiones, etc. Por último, destacar que también ejemplifica con varias películas el uso de las nuevas tecnologías en las bibliotecas filmadas, aunque no encuentre ningún ejemplo de ello en el cine italiano.

Una aproximación más empírica es la elegida por Helms (2006) y Rudolph (2008). Helms (2006) analiza en su estudio sobre el cambio de la imagen del bibliotecario entre 1989 y 2005, tanto el uso de las tecnologías de la información como las labores realizadas por los bibliotecarios. En su muestra, de apenas 15 películas, haya que las actividades de los bibliotecarios son básicamente: estar sentado tras el mostrador de referencia, control de libros para el préstamo y ordenación de materiales, actividades que en realidad "...are most often performed by library paraprofessionals." (p.28). De mayor interés es el posible incremento de la presencia de tecnología informativa a la par con el desarrollo tecnológico de la profesión. Pues bien, Helms detecta tecnología sólo en el 38% de los filmes, bien porque simplemente se menciona, bien por la mera aparición de un ordenador, a lo que hay que añadir que, en ningún caso, se observa a un bibliotecario utilizar realmente cualquier forma de tecnología de la información para realizar su trabajo. Helms concluye que para los cineastas la tecnología no es un componente vital de la biblioteca, y olvida cualquier aspecto intelectual y dinámico de la profesión. Efectivamente, parece evidente que los cineastas no son conscientes de que exista una relación entre tecnología y biblioteca y/o bibliotecarios.



3 Idiots (R. Hirani, 2009)

Al rojo vivo (H. Becker, 1998)

Rudolph (2008) también analiza dentro de la imagen filmica del bibliotecario el tipo de responsabilidades que asumen en las películas. Para ello, selecciona un corpus pequeño de 20 películas producidas entre 1921 y 2004, entre las cuales no recoge ninguna biblioteca académica. Rudolph identifica 40 tareas realizadas por algún personaje, principal o secundario. Según la autora, la tarea más frecuente en las escenas fue la atención o referencia al usuario (34%), seguida de la ordenación de libros y la búsqueda o investigación de información (ambas con un 17%). Sólo en dos ocasiones la tarea realizada por los bibliotecarios fue la catalogación. Rudolph constata además que el uso de ordenadores aparece en tres ocasiones a partir de 1985, las tres realizadas por varones. La autora sugiere que el hecho de que en las últimas décadas se aprecie una mayor visibilidad de bibliotecarios junto con un incremento en la diversidad de las tareas realizadas con respecto a las bibliotecarias, puede indicar un mayor cambio en su estereotipo en comparación con el de ellas. La falta de criterios explícitos para la selección de películas junto al reducido tamaño de la muestra limita en gran medida generalizar los resultados de este estudio. De hecho, estas impresiones no concuerdan con otros expertos en el tema que apenas observan cambios en la manera de presentar el trabajo de los bibliotecarios en los últimos 80 años, pues siguen siendo mostrados más como guardianes de la información y los recursos que como sus facilitadores, y que pese a la revolución tecnológica rara vez se les ve utilizando ordenadores o solucionando problemas al usuario (Geck, 2006; Helms, 2006).

En el estudio académico previamente citado sobre un total de 120 películas, Borges (2010) examina también ciertas características de la labor del bibliotecario. El autor subraya que en la mayoría de los filmes analizados al bibliotecario se le muestra básicamente “carimbando livros ou recolocando-os nas estantes.” (p. 30), y que contrariamente a la imagen estereotipada apenas un 9,2% de los mismos solicitan a los

usuarios que guarden silencio. Un aspecto más interesante es que analiza la calidad de la atención que el profesional ofrece al usuario. En concreto, Borges clasifica la calidad de la atención en mala, normal o buena (p.14). Una atención se considera “mala” cuando el profesional falla a la hora de atender las necesidades informativas del usuario, o cuando lo hace de manera ruda o desatenta, causándole cierto grado de vergüenza o insatisfacción. La atención se considera “normal” si el bibliotecario aporta al usuario el material necesario pero deja que él encuentre por sí mismo las respuestas deseadas. La atención es “buena” cuando el usuario recibe ayuda ilimitada para que sus necesidades informativas sean atendidas, incluido materiales y recursos externos, tales como préstamo interbibliotecario o disponibilidad de fotocopias, entre otros. Esta perspectiva tiene el interés de valorar la conducta del bibliotecario entendida más como tipo de respuesta que el servicio de referencia da a las necesidades del usuario que como la tradicional tipología actitudinal. Pues bien, los índices para la calidad de atención fueron: 32,9% (malo); 29,6% (normal); 20,4% (no se observa); y el 17,1% (buena). Estos datos sugieren, según el autor, que pese a que la suma de servicios de calidad buena y normal parece no corroborar la imagen estereotípica de un servicio descortés, la atención de carácter malo supera a las otras dos individualmente.

A destacar de nuevo el estudio de Fioretti (2011) que analiza de forma separada el rol del bibliotecario y de los usuarios en el cine de ficción. Con respecto al primero analiza un total de 18 películas con bibliotecario de un total de 27 películas. No describe las características físicas de los bibliotecarios sino que se centra en sus actividades clasificándolas en tres grupos de funciones con muy diferentes implicaciones:

- a) ***El bibliotecario como garante del “buen uso” de la biblioteca.*** Consiste en asegurar que los usuarios mantengan una actitud ajustada a la normativa de la biblioteca, lo que implica desde guardar silencio hasta llamar a la autoridad para salvaguardar el orden necesario. Fioretti subraya que en el desempeño de esta función de “portavoz del reglamento”, el bibliotecario no exhibe realmente ninguna competencia o cualificación profesional, más allá de una frase, mirada o gesto de aviso.
- b) ***El bibliotecario como realizador de tareas repetitivas ligadas al funcionamiento cotidiano de la biblioteca.*** Se refleja concretamente cuando el bibliotecario no atiende a ningún usuario. Es entonces cuando vemos las tareas simples y cotidianas

del mantenimiento de la biblioteca, encabezadas por el ordenamiento de libros y el sellado de documentos, que confieren al decorado bibliotecario un efecto de realidad. En este caso, las competencias profesionales comprometidas son básicas, ordinarias, repetitivas que no requieren especialmente de un tipo de aprendizaje cualificado.

c) ***El bibliotecario como guardián de las colecciones documentales de la biblioteca.***

El bibliotecario en este caso se caracteriza por su proximidad a los documentos. Es entonces cuando su rol puede decantarse a un mediador hacia el documento o como obstaculizador hacia al mismo. Como mediador el bibliotecario pone en relación al usuario con los documentos, ayuda en la búsqueda de la información o la consigue. Para ello necesita desplegar ciertas competencias profesionales de carácter intelectual, como conocer el funcionamiento y los recursos de la biblioteca, así como la motivación de servir y ayudar al usuario. Como obstáculo, se interpone entre usuario y documento impidiendo el progreso del personaje.

2) Las actividades del personaje usuario.

¿Qué actividades realizan los usuarios, sean o no protagonistas, en las escenas filmadas en una biblioteca? Apenas existen trabajos que profundicen en este terreno. Ontoria (1996) nos recuerda que entre los estereotipos que evocan una biblioteca son los viejos usuarios tosiendo o dormidos en una sala de lectura fría y húmeda. Paz Yanes (2002) comenta que en las películas pueden verse tareas como hacerse el carné de usuario o el préstamo, e incluso situaciones conflictivas como la mutilación de documentos, pero que en el cine lo más representado es al propio usuario a la búsqueda y captura de la información. Borges (2010) apunta que las escenas que analiza retratan, de manera general, a usuarios consultando obras, preguntando al bibliotecario, realizando préstamos o devolución de documentos, buscando en documentos información o intentando solucionar problemas y, también, utilizando la biblioteca para sus encuentros románticos. Destaca asimismo que ante la dificultad para el acceso al documento en algunas bibliotecas lleva a veces al usuario, a cometer actos ilícitos para obtener los documentos deseados. Fioretti (2011) examina las actividades asociadas al uso de la biblioteca por los usuarios, describiéndolo en conjunto como “une façon particulière d’habiter le lieu, et de se comporter face au document écrit et à la lecture.”

(p. 63). Su análisis concluye que pese a las diversas posibilidades de “habitar” la biblioteca resulta sorprendente que todos los usuarios se comportan de la misma forma en todas las películas de su corpus.

“Ils sont avant tout assis devant une table, sur laquelle est posée un ou plusieurs livres, parfois des feuilles de papier, plus rarement un ordinateur portable (...). Ces objets sont l’unique objet de leur attention. Ils lisent, et parfois écrivent. Même s’ils ne viennent parfois en groupe, ils ne communiquent pas entre eux, ils sont silencieux, concentrés, et imperturbables.” (pág. 63).

Apenas se observan comportamientos diferentes. Los usuarios casi siempre están leyendo, solos, serios, fijos, concentrados, inmóviles frente a un libro. Un panorama similar al que describen Gómez Hernández y Saorín Pérez (2001), la imagen de los lectores concentrados en sus libros y pensamientos, un lugar silencioso y de estudio, de lectura seria, concentrada o con un fin. Fioretti interpreta que esta actitud intenta proyectar la imagen de un público erudito y sabio y que, en esencia, se trata de transmitir el significado de que la biblioteca es un lugar sagrado, y que su público legítimo son las élites intelectuales, una persona intelectualmente dotada o cultivada. Esta imagen remite a la idea de que la biblioteca es la sede de la cultura, de una cultura no accesible a todo el mundo, solo a los intelectuales.

Evidentemente faltan estudios que indiquen cuantitativamente qué hacen los usuarios en las bibliotecas más allá de meras impresiones subjetivas. Un ejemplo, sería el trabajo de Rocho (2007) que habla de los motivos por los cuales las bibliotecas son representadas en su muestra de 39 filmes (1930-2007). Desde una perspectiva más cercana a los datos que los estudios analizados previamente, el autor contabiliza en porcentaje los pretextos por lo cuáles se utiliza la biblioteca (pública fundamentalmente). Indica que en el 46% de los personajes frecuentan la biblioteca para realizar alguna búsqueda bibliográfica, sea por fines recreativos o científicos, un 24% por ser el lugar de trabajo del bibliotecario, el 7% como lugar de estudio o enseñanza, otro 7% la utiliza de refugio ante algún peligro, también el 7% accede para obtener información sobre algún personaje de la narración, un 3% por visitar al bibliotecario y otro 3% busca algo escondido en el interior de la biblioteca. Evidentemente la muestra es limitada, no se explicitaron los criterios operativos para definir las conductas

contabilizadas, pero constituye un intento por describir de forma más literal que subjetiva la utilización de la biblioteca por los usuarios.

6.2.3.2. Las funciones de la biblioteca.

La biblioteca es una institución muy extendida y con la que todos los individuos de nuestra sociedad están familiarizados en mayor o menor grado, y es precisamente esta familiaridad la que los cineastas manejan para crear ambientes bibliotecarios reconocibles por los espectadores. Por consiguiente, los elementos y las funciones particulares que seleccionen los cineastas constituirán pistas o indicios para representar a la biblioteca, bien de manera veraz o mediante una imagen estereotipada que sirva de fondo para otros eventos o sucesos que afectan a los personajes (Ontoria, 1996). Es precisamente esta última versión la que aparece con más frecuencia en las películas de ficción (D'Alessandro, 2001). Pero además, el concepto de biblioteca conlleva un significado social y cultural que ha llevado, la mayoría de las veces como veremos, a la interpretación sintomatológica o simbólica de sus funciones, es decir, qué valores y atributos transmite las bibliotecas en la película. Sin embargo, debemos tener presente que los escenarios no poseen un único significado, ya que su sentido en la narración fílmica sólo se adquiere considerando su relación con el resto de elementos, personajes y situaciones, es decir, con el sistema global de la película (Bordwell y Thompson, 2010). Por ello, este tipo interpretación, tan ligado al análisis fílmico asociado a las corrientes de la psicología profunda y los estudios ideológicos y culturales, implica un grado de ambigüedad y subjetividad inevitable pese a los intentos de desarrollar métodos de análisis más sistemáticos (Hermann, 2012).

Comenzaremos por el estudio clásico de Chaintreau y Lemaître (1993) que nos recuerdan que la imagen colectiva de la biblioteca en la literatura y el cine es el de un laberinto que evoca la sensación de un universo de difícil acceso, un universo monumental, solemne, intemporal (pág. 34). Por tanto, la biblioteca simboliza un lugar sagrado que funciona de salvaguarda o templo del saber acumulado por la humanidad, con los bibliotecarios siendo sus guardianes y custodios. Los autores indican que esta visión resulta de la persistencia del recuerdo de las bibliotecas decimonónicas de conservación. Este panorama estereotipado es asumido también por Ontoria (1996), que realiza la primera aproximación a la imagen de las bibliotecas en español. Tras revisar

un total de 46 películas, Ontoria concluye igualmente que la imagen predominante de la biblioteca en el cine es la de lugar sagrado o templo del saber, un lugar cerrado, laberíntico. “Los temores, la intriga, la búsqueda, la lectura, la inquietud aparece reflejada en el laberinto de la biblioteca.” (1996, p. 48). Un laberinto o universo cerrado o de difícil acceso, repleto de misterios y secretos sólo comprensibles para los iniciados, y cuya búsqueda o revelación puede llevar a la muerte del incauto o a la destrucción de la biblioteca bajo algún incendio, desastre nuclear o estado totalitario (Paz Yanes, 2002).

Esta concepción, que podría remontarse hasta las visiones románticas y “góticas” de la pintura y la novela del siglo XIX, viene reforzada por la arquitectura monumentalista y deshumanizadora que ha impregnado los edificios oficiales a lo largo del siglo XVIII y XX, tan asociadas a las bibliotecas de conservación (Chaintreau y Lemaître, 1993; Ontoria, 1996). Radford & Radford (2001) describe la biblioteca en la cultura popular americana como un edificio cargado de mensaje (del miedo), presentado como grande e imponente como una catedral (p. 309). En la misma línea, Tancheva (2005) por su parte habla de la biblioteca como “being a repository of dead discourse, the library combines the grandeur of the church and the loneliness of the crypt and is understood through metaphors of control, tombs, labyrinths, morgues, dust, ghosts, silence, and humiliation” (p. 531). Es este escenario romántico de la biblioteca como santuario o cementerio del saber y laberíntica, el que se traslada al cine en ejemplos tan paradigmáticos como *El nombre de la rosa* (J-J. Annaud, 1986) o *El guardián de las palabras*, (P. Hunt y J. Johnston, 1994) un tópico tan fuerte e irresistible que probablemente seguirá siendo un filón fílmico en el futuro (Yanes, 2002).

Sin embargo, Ontoria (1996) también nos indica la existencia de un cierto cambio desde esta visión tradicional hacia otra más moderna, una imagen más amable y bulliciosa gracias a la entrada de jóvenes y niños a la biblioteca producida a partir de los años setenta. Más allá de argumentos simbólicos, esta autora realiza, además, un pequeño apunte sobre la frecuencia que determinadas tareas bibliotecarias aparecen en su corpus fílmico junto con algunos ejemplos. Así, la inscripción y el uso de ficheros se ve bien reflejado en *Desayuno con diamantes* (B. Edwards, 1961), la devolución del préstamo en *El cielo se equivocó* (E. Ardolino, 1989), la ordenación del fondo, comenta que es una de las actividades más que aparece más reflejada en las películas, bien

utilizando patines (*Ya eres un gran chico*, F.F. Coppola, 1966) o con las bibliotecarias mostrando sus piernas cuando suben a las escaleras para colocar los libros, pero es escasamente visible la catalogación (*Su otra esposa*, F. Lang, 1957) y la clasificación (*El carnaval de las tinieblas*, J. Clayton, 1982). Por el contrario, Chaintreau & Lemaître (1993) subrayan la ausencia de escenas en las que se refleje el proceso de adquisición, y Yanes (2002) que el cine ignora prácticamente los servicios de animación cultural, exposiciones, conferencias, etc.

El concepto de biblioteca como un símbolo o signo semiótico fue también analizado por Goodfellow (2000) para el caso de la biblioteca pública en el cine norteamericano desde 1940. Tras revisar la escasa literatura existente llega a la conclusión de que, en general, la imagen del profesional es negativa mientras que la del servicio es positiva. Sin embargo, sugiere que tales resultados pueden deberse al carácter informal y carente de rigor de la mayoría de los análisis previos, especialmente aquellos derivados de Internet. Goodfellow propone para su estudio una metodología basada en el análisis del contenido de las escenas centrado en la interpretación de los significados textuales. De esta forma, el autor revisa un total de 46 filmes en las que aparece una biblioteca pública (descarta las académicas, escolares y penitenciarias). El resultado del análisis del contenido le permite clasificar las actividades bibliotecarias observadas en los filmes en diversas temáticas generales. Algunos de los papeles significantes asumidos por las bibliotecas serían:

- a) ***Las bibliotecas como lugar de investigación.*** Constituyen el 70% del corpus analizado y entre sus características subraya la brevedad de las escenas y el uso de periódicos (en papel o microformas) como fuente principal de información, aportando un punto de realismo frente a la frialdad de los libros. Mientras que la valoración de los bibliotecarios es ambivalente, la imagen que proyecta la biblioteca pública es la de aportar un valioso servicio a la comunidad, e incitando su utilización cuando algún tipo de información sea necesaria. Subraya como ejemplo paradigmático el filme *Todos los hombres del presidente* (A. Pakula, 1976).
- b) ***Las bibliotecas como significante cultural.*** Según el autor en Estados Unidos la biblioteca es un tótem de la cultura nacional. Diferencia la biblioteca de las pequeñas ciudades, símbolos de orgullo cívico, reflejo de la idiosincrasia local, repositorio de la historia local y cimiento de la vida social americana, asociada al

estilo arquitectónico típico de las bibliotecas Carnegie, por ejemplo, *Historias de Filadelfia* (G. Cukor, 1940); y la biblioteca de la gran ciudad, un lugar mucho más imponente que turba al individuo y refleja el asombroso peso del logro y el conocimiento humano, como refleja el filme *Adventure* (V. Fleming, 1945). En cualquier caso, ambos tipos de bibliotecas se representan como instituciones esencialmente liberales, plazas abiertas que promueven los valores americanos como el ideal del progreso personal y laboral, la integración social de desfavorecidos e inmigrantes y la conciencia de ciudadanía. La biblioteca pública refleja la cultura americana de la época.

- c) **Otros significantes** tratados fueron la biblioteca infantil, los aspectos relacionados con la simbología sexual de la biblioteca, así como el género de la ciencia ficción.

Otra visión con mayor carga interpretativa de la biblioteca cinematográfica es la mantenida por Martín Otegui (2009). Esta autora parte de la idea de que, como parte e institución de la sociedad, la imagen de la biblioteca en el cine es el resultado de un proceso de construcción social, es decir, una creencia o representación mental que es socialmente adquirida y compartida. Según Martín Otegui, en nuestra sociedad se mantiene la idea de que el saber acumulado ocupa un lugar definido, por lo que la biblioteca es representada como un lugar del saber, un territorio que alberga el conocimiento y lo comparte según el valor que el saber ocupa en esa sociedad. Por este motivo, muchas escenas filmicas en las que aparece una biblioteca giran en torno a algún tipo de información, apareciendo aquella “como el lugar del saber o el lugar en el que se sabe o el lugar en donde está lo que se necesita saber.” (p. 66). En cualquier caso, el cine no refleja la realidad sino que el cineasta selecciona qué tipo o fragmentos de realidad quiere mostrar. Esto es lo que da un significado concreto a la biblioteca que dependerá, en gran medida, de las distintas concepciones que la sociedad comparte sobre el conocimiento. Entre estos significados Martín Otegui destaca los siguientes:

- a) **la biblioteca como justificación o destino vital** (*El nombre de la rosa*, J-J. Annaud 1986);
- b) **la biblioteca como redención o purga** (*Fahrenheit 451*, F. Truffaut 1966);
- c) **la biblioteca como supervivencia o refugio** (*El día de mañana*, R. Emmerich 2004);
- d) **la biblioteca como esperanza** (*Cadena perpetua*, F. Darabont 1999);
- e) **la biblioteca como destrucción y renacimiento** (*Notre musique*, J-L Godard 2004);

f) **la biblioteca como discriminación** (*Philadelphia*, J. Demme 1993).

En definitiva, estas representaciones “podemos considerarlas como construcciones que nos devuelven una imagen compartida, reconocemos esas imágenes como pertenecientes a una biblioteca, responden a la imagen que tenemos de ellas y confluyen en la concepción del conocimiento que la sociedad comparte.” (Martín Otegui, 2009, p. 88).

El concepto de biblioteca también conceptualizado como un icono semiótico es analizado por Graham (2010). El cine presenta frecuentemente el icono bibliotecario mediante un plano que muestra el exterior de un edificio con leones flanqueando la entrada, individuos portando libros o simplemente apareciendo una indicación. Ciertos códigos como las estanterías, un mostrador o un catálogo de fichas indica cognitivamente que el escenario es una biblioteca. Como símbolo cultural Graham mantiene la idea de que la biblioteca permite a los cineastas transmitir múltiples significados al espectador destacando las siguientes:

- a) **Refugio** (*El día de mañana*, 2004; *The Pagemaster*, 1994);
- b) **Santuario** (*Se7en*, 1995; *Con honores*, 1994);
- c) **Sede del conocimiento** (*El nombre de la rosa*, 1986; *What Dreams May Come*, 1998);
- d) **Primer encuentro** (*Love Story*, 1970; *Navy Blues*, 1937);
- e) **Bienestar psicológico** (*The Attic*, 1980; *Something Wicked This Way Comes*, 1983);
- f) **Lugar de reclusión** (*The Breakfast Club*, 1985; *Revelation*, 2001);
- g) **Trabajo aburrido** (*Idiocracy*, 2006; *No Man of Her Own*, 1932);
- h) **Símbolo de poder** (*Ciudadano Kane*, 1941);
- i) **Intercambio** (*Bookies*, 2003; *The Thief*, 1952).

El reciente estudio ya citado de Fioretti (2011) sobre la representación de las bibliotecas en el cine mantiene este tipo de interpretación de la biblioteca pero desde una perspectiva más empírica y funcional. El objetivo de la autora es describir mediante el análisis visual de las escenas qué elementos específicos del imaginario social son elegidos por los realizadores para representar la biblioteca en la pantalla. La idea subyacente es que los elementos y las funciones bibliotecarias representados en la pantalla reflejan la visión subjetiva del autor de lo que debe ser una biblioteca, visión que deriva, a su vez, de la imagen social que los individuos comparten de esta

institución. Para su estudio Fioretti revisa las funciones de la biblioteca en un corpus compuesto por apenas 27 películas de ficción. Su análisis distingue, es decir, interpreta, hasta siete funciones diferentes desempeñadas por la biblioteca en los filmes:

- a) ***La biblioteca como lugar para obtener una información puntual.*** El personaje va a la biblioteca para utilizar sus recursos documentales y así obtener una respuesta a una cuestión puntual que puede ser extremadamente diversa. Es un lugar de recursos informativos enciclopédicos, casi infinitos. Representa pues una visión positiva pues permite a los personajes progresar, obtener la verdad, descubrir pistas, lograr pruebas.
- b) ***La biblioteca como lugar de trabajo y estudio.*** La biblioteca se representa como un espacio para el estudio, el trabajo, la reflexión y la meditación. Aquí no interesa la información puntual para la acción como en el anterior apartado, sino para adquirir y producir saber, para cultivarse, un lugar para la cultura y la actividad intelectual.
- c) ***La biblioteca como lugar para la aventura.*** Películas que reflejan la biblioteca como un lugar misterioso que incita a exploración, al descubrimiento, a la búsqueda de un tesoro, a la resolución de un misterio. Es entonces cuando los cineastas suelen recurrir a cambiar la perspectiva tradicional de la biblioteca en una forma de laberinto. Un laberinto que para avanzar requiere sagacidad para descifrar sus códigos y que produce un cambio o transformación en el personaje que lo recorre.
- d) ***La biblioteca como encuentro y sociabilidad.*** Lugar donde los personajes se conocen, y donde se desarrollan los lazos entre ellos. La biblioteca, siendo por un lado espacio público y donde lo que se hace es visible para los demás, es también un espacio donde se vive intimidad en la lectura de un libro, hablar de proyectos, gustos.
- e) ***La biblioteca como abrigo material ante un peligro exterior.*** Como simple refugio para la supervivencia, relacionado con una amenaza o agente exterior.
- f) ***La biblioteca como un espacio de aislamiento.*** Un lugar para la retirada de personajes marginales, un lugar de calma y de paz, un lugar de aislamiento ante los problemas y las necesidades.

Según la autora, estas funciones reflejan en su conjunto una manera ambivalente de pensar en la biblioteca dentro del cine. Estos significados o modelos contrapuestos

serían la biblioteca “abierta” al mundo y la biblioteca “cerrada” al mundo. La biblioteca es abierta cuando actúa de recurso de información que facilita el progreso de los personajes, cuando permite obtener de ella una sabiduría o competencia, cuando constituye un territorio en el que surge la aventura o la conquista de nuevos territorios reales o morales, como la igualdad. La biblioteca aparece como “cerrada” cuando constituye un templo en el que el personaje se aísla para estudiar, meditar, cultivarse o simplemente retirarse del mundo exterior. También cuando se transforma en refugio o abrigo ante situaciones peligrosas. Fioretti sugiere que esta distinción entre biblioteca abierta al desarrollo individual y cerrada en sí misma hace pensar en la dicotomía conceptual entre biblioteca como espacio interior sagrado y espacio exterior profano (p. 108).

6.2.4. Consideraciones.

Tras el análisis de la literatura más relevante disponible es necesario realizar una serie de consideraciones. ¿Cuál es la representación de la biblioteca en el cine que podemos extraer a partir de la literatura revisada? Conscientes de que vamos a simplificar en exceso proponemos el siguiente cuadro general. La imagen de la biblioteca y del bibliotecario en el cine aparece mediatizada por un escenario minimalista, en el que unos pocos rasgos estructurales/físicos y funcionales/ocupacionales de carácter estereotipado provocan, de forma refleja en el espectador, la percepción de realidad. En el caso del bibliotecario estos rasgos se asocian predominantemente con una mujer de raza blanca y edad aparentemente madura que probablemente vista de manera formal y modesta, lleve el pelo recogido y quizá necesite gafas. La encontraremos muy probablemente ordenando libros en la estantería, o si no atendiendo al usuario en el mostrador con una actitud discutible, seguramente intentando obstaculizarle su acceso al documento. Su interés subyacente será transmitirle ansiedad, incluso miedo, recordándole su papel de agente del orden y del poder. Trabaja seguramente en una biblioteca pública o universitaria de una ciudad norteamericana de tamaño grande o mediana. Sus usuarios leerán concentrados, todos igualmente absortos en el libro porque son intelectualmente dotados, aunque de vez en cuando un protagonista le pida cómo conseguir cierta información para resolver un problema, probablemente un misterio, el cual le dará sin necesidad de consultar el

ordenador. Otros muchos, se mantendrán en sus puestos de lectura consolidando amistades o salvaguardándose de algún desastre natural o personal, siempre que la sensación de intemporalidad, la alergia al polvo o las ratas no se lo impidan.

¿Es este el esquema general perfilado por los estudios una imagen fiable y veraz del modo en que el cine refleja a la biblioteca? En nuestra opinión esto es discutible, ya que muchos de los estudios citados comparten ciertas características teóricas y metodológicas que pueden limitar el alcance de sus conclusiones.

En primer lugar, existe una tendencia predominante en analizar la imagen de la biblioteca como símbolo, es decir, como medio de expresar una idea o pensamiento abstracto. Un símbolo supone la atribución implícita o explícita de un significado general, un mensaje que sólo puede ser interpretado remitiéndose a determinados valores o convenciones compartidos por una sociedad o grupo social. Por lo tanto, este tipo de interpretación sobre los significados de la imagen de biblioteca supone un análisis de las películas guiado, o muy dependiente, de un grupo de valores sociales, culturales o ideológicos preconcebidos.

En segundo lugar, el análisis simbólico de los filmes implica una interpretación global que resume de forma única y subjetiva todo lo observado. Este tipo de “diagnóstico filmico” puede aportar un tipo de información válida siempre que se consideren sus importantes limitaciones. Entre ellas la dependencia en la experiencia y la maestría del crítico en el tema de discusión y, sobre todo, que simplifica en gran medida el sistema global de relaciones que percibimos entre los elementos y las acciones que aparece en las escenas filmicas, y que constituye la principal fuente de significado para el espectador experto o no en cine.

En tercer lugar, muchos de los estudios revisados llegan a interpretaciones generales sobre bibliotecas y cine inferidas a partir de la selección de un número variable, frecuentemente pequeño, de películas prototipo. Además, la norma general es no explicitar ni los criterios utilizados para la selección de la muestra, apenas se aportan índices cuantitativos para describir los resultados, tampoco se aplican herramientas estadísticas para determinar el grado de confianza de las inferencias, etc. En la mayoría de los casos lo único que se suele aportar es una mera sinopsis argumental de la

película. En general, la cuestión metodológica parece obviarse en estos estudios ya que son de naturaleza meramente cualitativa.

En cuarto lugar, no se aprecia en ninguno de los análisis citados la existencia de marco teórico consistente que guíe el trabajo o en el que integrar y explicar los resultados del mismo.

A estas críticas podríamos añadir quizá una última de carácter conceptual. En la mayoría, si no todos los estudios citados, el estereotipo se ha discutido asumiendo que el espectador recibe el mensaje de forma pasiva e inequívoca, y por tanto es el cineasta, o el investigador, el que determina el significado que interpreta el espectador. En suma, el significado de los filmes se origina de forma extrínseca al espectador.

En definitiva, la interpretación temática o simbólica pueden resultar un tipo de análisis filmico válido pero no es el mejor nivel de análisis para aportar un conocimiento específico sobre las relaciones entre biblioteca y cine. Esto se debe a la propia naturaleza abstracta de los conceptos utilizados, que elude gran parte de la información intrínseca en los filmes, y a que estas interpretaciones se fundamentan en inferencias muy dependientes de la experiencia e ideología del investigador. Además, este tipo de análisis no aporta datos significativos desde una perspectiva biblioteconómica. Así pues, sería recomendable que en el análisis de la relación entre biblioteca y cine, además de los estudios que aportan apreciaciones subjetivas, con independencia de que sean acertadas, perspicaces, interesantes o sugerentes, también dispusiéramos de información basada en datos recopilados lo más rigurosamente posible y un marco conceptual definido en el que interpretarlos adecuadamente desde un punto de vista científico y profesional. Una aproximación más rigurosa teórica y metodológicamente para aportar un conocimiento válido y fiable sobre las relaciones y las repercusiones que para nuestra profesión tiene la forma en que el cine refleja la biblioteca. Por ello, proponemos un análisis más concreto y específico de los filmes, una descripción estructural y funcional más objetiva de los elementos y las actividades observadas en las escenas, e interpretar el sentido de las mismas desde una perspectiva más próxima a la Biblioteconomía, es decir, interpretando las acciones que se perciben en la biblioteca a la luz de las misiones o fines que debe cumplir la biblioteca con relación a sus usuarios.

6.3. Marco conceptual

La representación de la biblioteca en el cine es un fenómeno complejo que puede ser analizado desde muy diversas perspectivas conceptuales. Pero antes de describir cuál es nuestro marco conceptual debemos destacar tres aspectos relevantes que, en nuestra opinión, han sido soslayados en gran medida en los análisis previos sobre la imagen de la biblioteca (y los bibliotecarios) proyectada por el cine. En primer lugar, el presente estudio se ha centrado en un escenario concreto que en nuestro caso es, por definición, la biblioteca. Obviamente las bibliotecas son artefactos culturales de naturaleza pública y social, un foro en el que todas las conductas que se realizan están abiertas a los demás, es decir, son observables y pertenecen al ámbito público. El hecho de que la biblioteca sea un espacio abierto a los demás implica que toda conducta observable en una escena es, por definición, un evento o interacción de naturaleza social. Efectivamente, con independencia del número de sujetos que aparezcan en la escena, se puede siempre observar a personas que se comportan o reaccionan de alguna manera en un foro público. Personas que leen, estudian, se desplazan o huyen, que interactúan con la propia biblioteca consultando un libro o con otros actores de modos diversos, con actitudes claramente visibles o motivaciones encubiertas. Es decir, por la característica pública del escenario todas las escenas analizadas tienen en común que la conducta observada proyecta al espectador información de naturaleza social. En segundo lugar, como institución social, la biblioteca tiene una serie de propósitos de servicio en la comunidad en la que se asienta. Para lograr estos fines la biblioteca organiza los recursos disponibles y los modos de acceso a los mismos. Por consiguiente, las actividades en las bibliotecas tienen un propósito y están reguladas mediante procedimientos. En el caso del cine esto implica que las interacciones sociales que veamos en la pantalla estarán condicionadas o moduladas por el contexto normativo y funcional bibliotecario, permitiéndonos así analizar las distintas visiones cinematográficas de los realizadores sobre los fines y los procedimientos de la biblioteca como institución social. En tercer lugar, consideramos, por definición, que el destinatario final de un filme o una escena es un espectador. Pero frente a otras perspectivas conceptuales previamente analizadas, consideramos que los espectadores no son receptores pasivos o acríticos que asimilan sin más la información o los mensajes emitidos desde la pantalla. La investigación social apuesta claramente por un espectador activo que analiza y elabora la información recibida, en mayor o menor

grado, dependiendo de variables personales cognitivas y motivacionales y de factores sociales y culturales. En suma, analizar la biblioteca filmada implica considerar la presencia de un espectador que intenta comprender o interpretar la visión de una serie de comportamientos sociales en el escenario de una institución que, como tal, existe con un propósito y funciona con determinados procedimientos.

Para abarcar estos aspectos, pensamos que el marco conceptual pertinente debe considerar las siguientes dimensiones. En primer lugar, tenemos que considerar el medio, el cine, que a lo largo del siglo XX se ha constituido en un medio de expresión artística y social. En este campo son muchas las teorías y conceptos revisados previamente sobre lo que es el hecho cinematográfico y que podemos resumir en dos ejes: a) el de la naturaleza del cine: con posiciones que se sitúan entre aquellas que defienden que el cine es puro reflejo de la realidad hasta las que sólo consideran los mensajes subyacentes a las imágenes en movimiento; y b) el del origen del mensaje: desde aquellas posturas que piensan que el mensaje está exclusivamente en manos del cineasta hasta los que creen que depende fundamentalmente de la interpretación del espectador. En segundo lugar, tenemos que considerar su función. El cine ha sido el principal medio de entretenimiento y comunicación audiovisual de los últimos 120 años. Por lo tanto, podemos entender su función desde un mero “pasar el tiempo” hasta la propaganda, pero por su naturaleza inherente de medio que nos expone ante comportamientos sociales, a una interacción social imaginada, cualquiera que sea el objetivo del filme producirá siempre algún tipo de experiencia y/o aprendizaje social, sea de manera explícita o implícita. Por último, la biblioteca es una institución que existe en la realidad, que realiza una labor social a la comunidad donde se asienta, y que para ello dispone de una serie de recursos materiales y humanos que se articulan para realizar un trabajo con unos objetivos. Así pues, debemos analizar cuáles son los recursos y las actividades bibliotecarias que se observan en las películas desde una perspectiva profesional y determinar si el cine refleja, adecuada y justamente, las funciones y misiones de la biblioteca pública.

En general, Los estudios previos en este terreno han sido escasos es número, parciales en temática y poco rigurosos metodológicamente. Si pretendemos conocer de manera más comprensiva los mecanismos y los efectos de la imagen de la biblioteca (y los bibliotecarios) proyectada por el cine, pensamos que sería necesario disponer de

un marco conceptual más elaborado y con mayor fundamentación teórica y empírica que el utilizado anteriormente en este campo. Nuestro trabajo se asienta en los siguientes pilares conceptuales.

6.3.1. La perspectiva cinematográfica: El movimiento cognitivista.

Como revisamos en su apartado correspondiente, la Teoría Cinematográfica Cognitiva propone entender el hecho cinematográfico a partir de la experiencia mental del espectador. Su interés principal la recepción filmica, concretamente los procesos que utiliza el espectador para dar sentido a lo que ve o se narra en la pantalla, los mismos procesos que usamos para comprender los hechos diarios (Bordwell y Thompson, 2010). Para los teóricos cognitivistas las películas no reflejarían procesos mentales, simplemente involucran procesos mentales (Allen, 2001). La experiencia filmica compromete operaciones como el reconocimiento, la comprensión, la realización de inferencias, la interpretación, la memoria y, por supuesto, los afectos y las emociones (Bordwell, 1989). Este énfasis sobre la cognición humana apoya la idea de un espectador activo, “La percepción (...) es una actividad. La mente no descansa nunca, está buscando constantemente el orden y la significación, observando el mundo en busca de rupturas del modelo habitual.” (Bordwell y Thompson, 2010, p.41).

Precisamente los artistas confían en esta cualidad dinámica y unificadora de la mente humana para configurar intuitivamente un sistema de pistas o elementos narrativos y estilísticos (técnicos), con el propósito de provocar una actividad concreta por parte del observador. El espectador reconoce y relaciona dichas pistas entre sí y las hace interactuar de forma dinámica, de manera que genera expectativas sobre lo que ve. Así es como las obras artísticas se diferencian de los objetos no artísticos, porque inducen una actividad mental que, en el caso de los filmes, “(...) proporcionan oportunidades de ejercer y desarrollar nuestra capacidad de prestar atención, de anticiparnos a los hechos futuros, de extraer conclusiones y de construir un todo a partir de las partes.” (Bordwell y Thompson, 2010, p.42). En suma, la experiencia filmica depende de las operaciones que el espectador realiza para decodificar y entender cómo se organizan los distintos sistemas de elementos dispuestos en el filme por el realizador y las funciones que éstos cumplen. Pero nuestra capacidad para descubrir pistas, para verlas como si fueran sistemas y para concebir expectativas está guiada

fundamentalmente por nuestras experiencias de la vida cotidiana y por nuestro conocimiento de las convenciones formales artísticas.

En la base de esta posición teórica está la asunción de que los seres humanos debemos manejar algún tipo de representación mental que permita organizar nuestras experiencias y conocimiento sobre el mundo, incluida nuestra experiencia con el arte y el cine. Bordwell (1989) propone que los esquemas serían la representación mental clave a la hora de que los espectadores puedan comprender el discurso narrativo de los filmes. Los esquemas serían prototipos generales de conocimiento que se aplican a cualquier tipo de situación con el fin de comprenderla. Entre los esquemas aplicables al cine distingue los de personas, acciones, contextos, etc., los modelos narrativos a los que estamos habituados en el cine, y los esquemas de procedimientos como la búsqueda de motivaciones, las relaciones de causalidad, de tiempo y de espacio. Sin embargo, aunque la perspectiva cognitiva destaca una visión individualista de la experiencia fílmica, el consenso general es que las representaciones mentales son estructuras de conocimiento que se comparten en una sociedad. Consecuentemente el conocimiento resulta ser un recurso social compartido y, de este modo, el concepto de esquema y de procesamiento implicaría intersubjetividad (Bordwell, 1989). Un fenómeno ampliamente analizado en Cognición Social.

6.3.2. La perspectiva social: Cognición social

Esta aproximación conceptual se fundamenta en una serie de características funcionales del sistema cognitivo humano en el ámbito de las relaciones sociales. Básicamente la idea es que los humanos tienden a comprender y reaccionar a los elementos de una situación social a partir de la movilización de una serie de representaciones y operaciones cognitivas que se pueden especificar. Concretamente los sujetos realizan operaciones de categorización y atribución social y activan esquemas de representación mental (por ejemplo, estereotipos) para comprender y manejar rápida y eficientemente las situaciones sociales en las que se encuentran. Estas operaciones pueden ser controladas conscientemente, pero en su mayor grado son de carácter automático. El contenido de las representaciones son primariamente creencias y proposiciones pero también existen aspectos motivacionales y emocionales. Lo importante es que estas representaciones pueden determinar en gran medida el

comportamiento social de las personas. Estas representaciones se forman muy tempranamente durante la socialización, bien a través de la experiencia pero también mediante la observación social indirecta (Bandura, 1986), es decir, de la observación de la familia, los compañeros, la comunidad y los medios de comunicación (Huesmann, 2007). Una vez desarrollados y fortalecidos por su uso, los esquemas resultan estructuras muy consolidadas e integradas y difíciles de modificar. Considerando su origen social y cultural, se asume que no son conceptos neutrales sino eminentemente artefactos ideológicos transmitidos por determinados grupos o jerarquías sociales.

Para conceptualizar la actividad cognitiva del espectador nos basaremos en el trabajo de Fiske y colaboradores sobre percepción social y su modelo del continuo de procesamiento (Fiske & Taylor, 1984; Fiske & Neuberg, 1990; Fiske & Taylor, 1991; Fiske & Taylor, 2013). Para explicar la conducta del espectador social ante una interacción real o imaginada, Fiske propone diversas metáforas entre las cuales estaría la del “táctico motivado”. Según esta metáfora los individuos se caracterizarían por ser altamente estratégicos y flexibles a la hora de asignar sus recursos mentales a las tareas a las que se enfrentan. Las personas serían pensadores sociales flexibles con acceso a múltiples estrategias cognitivas que seleccionarían de acuerdo con sus metas, motivos y necesidades. Entre estas estaría aplicar estrategias de procesamiento controlado basadas en el análisis lógico y la racionalidad para interpretar lo que estamos observando (Jones y Davis, 1965; Kelley, 1967), una visión del ser humano como un “científico intuitivo” caracterizado por la racionalidad y la comprobación empírica. Sin embargo, las evidencias no parecen confirmar que los humanos seamos actores racionales que aplican modos lógicos de pensamiento (Bodenhausen et al., 2003). Según Fiske los humanos rara vez se encuentran motivados para aplicar recursos cognitivos suficientes para evaluar en profundidad una interacción social, más bien suelen actuar como “avaros cognitivos” (Fiske & Taylor, 2013). De hecho, la mayor parte del tiempo solemos realizar un trabajo mental simplificado para ahorrar tiempo y esfuerzo, activando estructuras de conocimiento basadas en categorías (estereotipos) y heurísticos (atajos mentales prácticos), un pensamiento esquemático caracterizado fundamentalmente por su activación automática, su aplicación implícita, su adaptabilidad y rapidez. En la construcción de la realidad social, a no ser que estemos motivados para otra cosa, realizamos el trabajo justo, tendemos a la pereza, somos pragmáticos (Fiske, 1992). En

consecuencia, los individuos pueden decidir por razones estratégicas ser un avaro cognitivo, un científico intuitivo o posiciones intermedias entre estas posturas. Macrae, Hewstone, & Griffiths (1993) especifican que en esta decisión intervienen factores como el tiempo disponible, la carga cognitiva, la importancia del asunto o el nivel de información disponible. En este contexto, podemos asumir que, a no ser que los espectadores estén especialmente motivados por ser, por ejemplo, estudiantes de Biblioteconomía o porque ocurra algo muy relevante, el espectador medio actuará ante una escena con biblioteca siguiendo la metáfora “avaro cognitivo”.

6.3.3. La perspectiva biblioteconómica: Las funciones de la biblioteca.

Tras la revisión de la literatura hemos visto que para considerar las tareas o actividades observadas en bibliotecarios y usuarios en las películas se han aplicado diversos marcos conceptuales, desde los culturales y antropológicos hasta los psicoanalíticos y cognitivos. Pero considerando nuestra profesión y que el tema central es la biblioteca, pensamos que sus comportamientos deben conceptualizarse y valorarse fundamentalmente dentro del contexto de las funciones o misiones que la biblioteca pública debe desempeñar como institución. Para ello, disponemos de una serie de herramientas conceptuales que describen adecuadamente cómo definir lo que hace un usuario y/o un bibliotecario en el escenario de la biblioteca y en el marco de qué servicio o función de la biblioteca como institución que sirve a su comunidad lo están haciendo. Las herramientas que hemos seleccionado para definir e interpretar las actividades de los personajes en las escenas desde una perspectiva biblioteconómica son el Manifiesto IFLA/UNESCO sobre la Biblioteca Pública (International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), 1994), las Directrices IFLA/UNESCO para el Desarrollo del Servicio de Bibliotecas Públicas (IFLA, 2001); la Norma Internacional de Estadísticas para Bibliotecas UNE-ISO 2789 (Norma UNE-ISO 2789, 2014) y, además de criterios normativos, hemos intentado conceptualizar las misiones bibliotecarias de manera más pragmática utilizando las denominadas Respuesta de Servicios de la biblioteca pública (García & Nelson, 2007).

Las misiones y recomendaciones IFLA/UNESCO y las Respuestas de Servicios de bibliotecas públicas, nos permiten acotar manera clara cuáles deben ser las diversas misiones que las bibliotecas públicas deben cubrir para el correcto servicio a sus

comunidades. En el Manifiesto IFLA/UNESCO en favor de las Bibliotecas Públicas (1994) se señalaba claramente que los servicios que presta la biblioteca pública debían articularse en torno a una serie de objetivos relacionados con la información, la alfabetización, la educación y la cultura. En concreto el Manifiesto incluía las siguientes finalidades:

1. Crear y consolidar el hábito de la lectura en los niños desde los primeros años;
2. Prestar apoyo a la autoeducación y la educación formal de todos los niveles;
3. Brindar posibilidades para un desarrollo personal creativo;
4. Estimular la imaginación y creatividad de niños y jóvenes;
5. Sensibilizar respecto del patrimonio cultural y el aprecio de las artes y las innovaciones y logros científicos;
6. Facilitar el acceso a la expresión cultural de todas las artes del espectáculo;
7. Fomentar el diálogo intercultural y favorecer la diversidad cultural;
8. Prestar apoyo a la tradición oral;
9. Garantizar a todos los ciudadanos el acceso a la información comunitaria;
10. Prestar servicios adecuados de información a empresas, asociaciones y agrupaciones;
11. Contribuir al mejoramiento de la capacidad de información y de las nociones básicas de informática;
12. Prestar apoyo a las actividades y programas de alfabetización destinados a todos los grupos de edad, participar en ellas y, de ser necesario, iniciarlas.

Estas finalidades fueron un referente en las posteriores Directrices IFLA/UNESCO para el Desarrollo del Servicio de Bibliotecas Públicas (2001), que constituyen una serie de normas y recomendaciones generales para el desarrollo de las bibliotecas públicas y mejorar la eficacia de sus respuestas a las exigencias de su comunidad. Entre los distintos conceptos manejados se explicitan cuáles deberían ser los objetivos primordiales de las bibliotecas públicas:

“Los principales objetivos de la biblioteca pública son facilitar recursos informativos y prestar servicios mediante diversos medios con el fin de cubrir las necesidades de

personas y grupos en materia de instrucción, información y perfeccionamiento personal comprendidas actividades intelectuales de entretenimiento y ocio. Desempeñan un importante papel en el progreso y el mantenimiento de una sociedad democrática al ofrecer a cada persona acceso a toda una serie de conocimientos, ideas y opiniones.” (p. 8)

Específicamente las Directrices señalan una serie de finalidades de la biblioteca pública enmarcadas en las siguientes áreas:

- 1) **Educación e instrucción:** la biblioteca pública debe cubrir primordialmente las necesidades de acceso al conocimiento y respaldar la educación, tanto en la instrucción formal en instituciones escolares y académicas como en otros contextos relacionados con el trabajo y la vida cotidiana. Relacionada con la segunda finalidad del Manifiesto, esta finalidad entiende el aprendizaje como una actividad a lo largo de toda la vida, necesario para que los individuos puedan acomodarse a una sociedad cada vez más compleja. Especialmente importante en este aspecto es el apoyo activo a las campañas de alfabetización.
- 2) **Información:** las Directrices consideran el acceso a la información un derecho humano primordial en el que la biblioteca pública debe desempeñar un papel fundamental a la hora de recogerla, organizarla y explotarla. Destaca la responsabilidad de la biblioteca en recopilar la información local y conservando y brindando acceso a los materiales relacionados con la historia de la comunidad y de las personas. Debe igualmente favorecer los debates encaminados a ayudar a su comunidad a tomar decisiones con fundamento sobre cuestiones clave.
- 3) **Perfeccionamiento personal:** dar oportunidades para el desarrollo de la creatividad personal y favorecer nuevos intereses. Para ello, todas las personas deben acceder al conocimiento y a las obras de la imaginación, a los principales fondos de la literatura y de la sabiduría del mundo y de la propia comunidad. La biblioteca pública debe contribuir igualmente al progreso individual, social y económico ofreciendo información y acceso de la información a los miembros de las comunidades en desarrollo con independencia de su nivel cultural y social. Esta finalidad estaría relacionada con la tercera finalidad del Manifiesto IFLA/UNESCO de 1994.
- 4) **Niños y jóvenes:** directamente relacionada con la primera finalidad del Manifiesto IFLA/UNESCO de 1994, subraya que una de las máximas responsabilidades de la

biblioteca pública está en transmitir a los niños la emoción del conocimiento y de las obras de la imaginación, elementos vitales para su desarrollo personal a lo largo de toda la vida y para el progreso de la sociedad. Es igualmente importante facilitar el acceso a los jóvenes con dificultades para aprender a leer.

- 5) **Bibliotecas públicas y progreso cultural:** Una función importante de la biblioteca pública es servir de núcleo al progreso cultural y artístico de la comunidad y ayudar a dar forma y apoyo a su identidad cultural. Para ello debe proporcionar a las organizaciones locales y regionales adecuadas un espacio para actividades culturales, organizar programas culturales y velar por que los intereses culturales y su diversidad se encuentren representados en sus fondos.
- 6) **La función social de la biblioteca pública:** Corresponde a la biblioteca pública desempeñar un importante papel como espacio público y como lugar de encuentro, especialmente importante en comunidades donde la población cuenta con escasos lugares de reunión. El uso de la biblioteca lleva a sus usuarios a entablar contactos informales con otros miembros de la comunidad. Utilizar la biblioteca pública puede ser una experiencia social positiva.

Por lo tanto, atendiendo a las Directrices IFLA/UNESCO se podrían quizá resumir las finalidades de la biblioteca pública como una institución que permite acceder a información útil para la instrucción y la autoformación, para los intereses recreativos de sus usuarios y la estimulación de la imaginación y, siempre en el contexto del progreso individual que esto implica, un lugar de encuentro para el contacto social entre personas y organizaciones relevantes de la comunidad. En suma, las Directrices no son normas estrictas que se deben cumplir sino, más bien, unas guías generales para que los profesionales de las bibliotecas puedan tomar decisiones a la hora de identificar, desarrollar y/o adaptar sus servicios a las necesidades de su comunidad local con relación a la educación, la información, el tiempo libre, la cultura, etc. Eso sí, cada biblioteca pública tiene una comunidad diferente que servir y por lo tanto diferentes prioridades y necesidades.

Aunque la oferta de servicios que una biblioteca pública debe facilitar a los usuarios dependa de las necesidades de su población diana, existen una serie de ellos que deberían ser esenciales y así estar en la carta de toda biblioteca. Entre los servicios esenciales, por ejemplo, la IFLA/UNESCO (2001) destaca:

- 1) Servicio de información general y de orientación e información bibliográfica.**
Este servicio incluiría por su parte información de diferente naturaleza. Información sobre la propia biblioteca, su funcionamiento, recursos y servicios, e información y orientación bibliográfica a través de la propia colección o de recursos externos. También información local y comunitaria asociada a la plena participación e inclusión ciudadana como información básica sobre sanidad, empleo, vivienda, impuestos, protección legal, derechos políticos y sociales, consumo, educación, cultura, ocio; y aquella información producida acerca de la comunidad, en especial la que refleje y difunda su identidad y su desarrollo cultural.
- 2) Servicio de consulta y acceso a documentos en cualquier soporte documental.**
Las bibliotecas públicas deben ser asequibles por igual a todos los miembros de la comunidad, sin distinción de raza, color, nacionalidad, edad, sexo, religión, lengua, condición física, social o educativa, y permitir el acceso a sus fondos y a su reproducción de acuerdo con la previa aceptación de las normas internas y el procedimiento establecido.
- 3) Servicio de préstamo.** Este servicio en sus diferentes modalidades (individual, colectivo e interbibliotecario) permitiría al usuario acceder y disponer de forma efectiva de los documentos.
- 4) Servicio de apoyo a la formación reglada y a la autoformación.** Colaborando con escuelas y otras instituciones educativas, ayudando a los estudiantes de todas las edades a establecer relaciones con los educadores, facilitando materiales de muy diversa índole para satisfacer todo tipo de intereses, respaldar las campañas de alfabetización y adquisición de aptitudes básicas para la vida cotidiana y el aprendizaje a distancia.
- 5) Servicios para niños y jóvenes.** Las bibliotecas públicas deben animar a utilizar la biblioteca desde los primeros años, ofreciendo una gran cantidad de recursos impresos, audiovisuales o electrónicos y de actividades adecuados a su edad, para que los niños tengan la oportunidad de experimentar el placer de la lectura y el entusiasmo del descubrimiento de conocimientos y las obras de la imaginación. Asimismo es necesario respaldar el proceso de aprendizaje de la lectura, organizar actos especiales para ellos, como narraciones de historias y actividades relacionadas con los servicios de biblioteca, e implicar a los padres para hacer el mejor uso

posible de la biblioteca. La biblioteca pública debe crear un espacio que los jóvenes sientan como propio y unos servicios capaces de atraer su interés, de modo que se facilite su continuidad y fidelización como usuarios adultos de estos servicios. Es recomendable recabar sus opiniones para seleccionar materiales con temáticas afines, junto con la programación de actividades y charlas que puedan interesarles. Es necesario mantener una estrecha colaboración con el sistema educativo y apoyar el trabajo de las bibliotecas escolares.

- 6) **las aficiones en el tiempo libre:** es recomendable que la biblioteca pública aporte la información y la gama de recursos necesarios para posibilitar a las personas dedicarse a sus aficiones, apoyando la preservación de la cultura, la historia y las tradiciones de la colectividad local y hacer que estén a disposición de todos, y alentar el enriquecimiento artístico y cultural. Debe ser además un centro social importante para reuniones tanto formales como informales de personas y grupos para las comunidades en las que no existen otros lugares de reunión.
- 7) **Servicios para grupos de usuarios con necesidades especiales.** Mediante la extensión de sus servicios a grupos especiales de usuarios que no se pueden desplazar, como servicios para hospitales, prisiones, centros de la tercera edad, personas con discapacidades físicas o con dificultades de aprendizaje, que necesitarán de materiales y equipamiento adaptado, etc.
- 8) **Servicio de formación de usuarios.** Para formar en el uso y funcionamiento de las bibliotecas y de las fuentes de información, mediante visitas guiadas, instalaciones y sesiones de aprendizaje que aborden diversos aspectos como consultas de catálogos, de bases de datos, de documentos electrónico-digitales, búsquedas informativas generales o sobre temas concretos, etc. También es necesario instruir en el uso de las tecnologías de la información y la comunicación, mediante sesiones, cursos y actividades que mejoren en los usuarios sus competencias en el uso de Internet, correo electrónico, ofimática básica, etc.
- 9) **Servicios de actividades culturales.** Como foro de encuentro para la reflexión, el debate y el desarrollo de la libertad de expresión. Este servicio debe fomentar la organización de actividades culturales que refuercen el uso de la biblioteca entidad como centro cultural, informativo y lúdico, así como su vocación de espacio ciudadano colectivo. Actividades que motiven el hábito de la lectura entre el público

adulto, joven e infantil, exposiciones bibliográficas, artísticas, científicas, divulgativas, etc., en las que se prestará una especial atención a los temas de interés local, conferencias, mesas redondas, recitales y veladas literarias, encuentros con autores, ilustradores, editores y librerías, presentaciones de libros y publicaciones en cualquier soporte, actividades de fomento e impulso de la narración oral, a fin de preservar y difundir las culturas, la historia y tradiciones de la comunidad local, etc.

10) Otros servicios. Servicios complementarios como acceso a Internet e infraestructura para uso o alquiler de ordenadores portátiles, tabletas, libros electrónicos, etc., reproducción de documentos en múltiples soportes, salas de estudio y trabajo en grupo, etc.

11) Servicios especializados. Relacionados con bibliotecas públicas de carácter especializado. Es el caso de la Biblioteca Nacional y sus distintos servicios, como los asociados a la recopilación, catalogación y conservación de los fondos bibliográficos publicados en España, y su difusión al servicio de la investigación, la cultura y la información, o la preservación y conservación digital del patrimonio bibliográfico y documental en beneficio de generaciones futuras, etc.

Pese a que la lista de servicios es ampliable, los recursos disponibles no suelen serlo tanto. Por ello, la biblioteca pública debe analizar de manera regular las necesidades de los ciudadanos de su comunidad y orientar sus servicios hacia sus demandas de información, culturales y formativas. Es en este contexto más pragmático cuando las bibliotecas públicas norteamericanas comienzan a realizar desde los años 80 procesos de planificación, y los servicios ofrecidos comienzan a caracterizarse como papeles o facetas de la biblioteca pública: (1) centro de actividades comunitario, (2) centro de información comunitario, (3) centro de apoyo a la educación formal, (4) centro de aprendizaje independiente, (5) biblioteca de materiales populares, (6) puerta de entrada de los pre-escolares al aprendizaje, (7) biblioteca de referencia, y (8) centro de investigación (McClure, Owen, Zweizig, Lynch, & Van House, 1987). En los 90 los procesos de planificación eligen el término *respuestas de servicio* en vez de *papeles de la biblioteca* y se inicia un análisis sobre las respuestas de servicios particulares que una biblioteca debe ofrecer (Nelson, 2001). Esta es la perspectiva de las denominadas Respuestas de Servicio de las Bibliotecas Públicas, para cuya descripción seguiremos el informe de García & Nelson (2007).

En esencia, los servicios que presta la biblioteca deben responder a las demandas y necesidades no sólo de los usuarios habituales, sino del conocimiento de las necesidades concretas de su comunidad de referencia. Así pues, se debe buscar un punto de encuentro entre lo que la comunidad necesita y lo que la biblioteca puede ofrecer. En este sentido, sistematizar de forma más precisa los posibles puntos de encuentro entre necesidades comunitarias y servicios bibliotecarios, permitiría seleccionar un conjunto de prioridades concretas que cualquier biblioteca podría establecer para con sus usuarios. Es más, este listado de servicios podría servir de herramienta para analizar funcionalmente cualquier tipo de biblioteca, aunque naturalmente el perfil de prioridades identificadas para una biblioteca dependerá de las necesidades específicas de la comunidad de referencia.

El término de *Respuestas de Servicio* fue acuñado por Lowell Martin en 1987 para subrayar la necesidad de que las bibliotecas concentren sus esfuerzos en procurar a los usuarios pocos servicios pero ajustados a sus necesidades que intentar abarcar muchos de manera deficitaria. Martin sugirió la existencia de una serie de funciones o roles normalizados a partir de las cuales las bibliotecas podían planificar sus recursos. La entrada de Internet y el desarrollo de las nuevas tecnologías de la información a partir de 1990 supuso una reconsideración de la aplicabilidad de los roles de la biblioteca pública formulados a mitad de los 80. De esta revisión surge una nueva propuesta de 13 Respuestas de Servicio que la *Public Library Association* (PLA) vuelve a revisar en 2006, solicitando la colaboración de profesionales y gestores de bibliotecas mediante encuestas. Todo ello fraguó en febrero de 2007 con la propuesta de una nueva lista de 18 Respuestas de Servicio y su aplicación definitiva como herramientas de planificación bibliotecaria (Nelson, 2009).

Cada respuesta de servicio contiene 8 secciones descriptivas: El *Título* incluye dos frases. La primera describe lo que recibe el usuario, la segunda lo que ofrece la biblioteca. La *Descripción* detalla los beneficios que recibe el usuario gracias al servicio bibliotecario en términos que la gente llana pueda entender y así ayudar también a los planificadores a conectar las necesidades identificadas de la comunidad y las prioridades de los servicios bibliotecarios. La *Audiencia* a la que va expresamente dirigida, bien por sus características demográficas (niños, adolescentes, adultos, mayores) o condicionales (estudiante, empresario, inmigrante). Los *Servicios*

Prioritarios que elige una biblioteca para desarrollar más allá de un nivel básico. Los *Socios Potenciales*, como ciertas organizaciones y agencias comunitarias, que suelen colaborar con la biblioteca. Las *Implicaciones Sociales y Políticas* asociadas a una respuesta. Los *Recursos Críticos* que se van a necesitar para realizar el servicio de manera eficiente y entre los que se incluye el equipo (conocimiento, destrezas, y capacidades), la colección (publicaciones impresas, periódicas y recursos electrónicos) que comprenderá unas determinadas áreas temáticas prioritarias o generales, la tecnología (programas, ordenadores, telecomunicaciones, etc.) y la infraestructura (equipamiento, espacio adaptado, etc.). Por último, los posibles *Métodos de Evaluación* del progreso hacia el objetivo establecido.

Siguiendo las explicaciones Garcia & Nelson (2007) las Respuestas de Servicio constituyen una guía para facilitar a los responsables de las bibliotecas un punto de encuentro con las necesidades e intereses específicos de sus comunidades y, de ese modo, priorizar los recursos disponibles de manera más eficiente. Según estos autores, las respuestas sería un marco general en el que discutir cuales deben ser las prioridades de la biblioteca considerando las opiniones de los líderes de la comunidad, los políticos locales, los residentes (sean o no usuarios de la biblioteca), el *staff* de la biblioteca y la dirección de la misma. Es una herramienta para asegurar la vitalidad y efectividad de las bibliotecas públicas a lo largo del siglo XXI (p.8). Las Respuestas no son la lista de servicios o de programas específicos que dispone una biblioteca pública, sino más bien describen conjuntos de servicios y programas que la biblioteca ofrece prioritariamente precisamente por coincidir con los intereses y necesidades de su comunidad. En definitiva, las Respuestas de Servicio son formas de conectar las necesidades y los intereses de la comunidad de referencia con los programas y servicios que ofrece la biblioteca, una manera de operativizar las funciones y prioridades concretas de una biblioteca pública específica.

Los 18 tipos de Respuestas de Servicio de la biblioteca pública se definen del siguiente modo:

- 1) **Ser un ciudadano informado:** acceso a la información sobre asuntos locales, nacionales y mundiales. Información necesaria para la participación ciudadana, promover la democracia, ejercer las responsabilidades cívicas y tomar decisiones que afecten a la comunidad.

- 2) **Construir empresas viables:** apoyo a empresas y organizaciones sin ánimo de lucro. Acceso a la información (ordenanzas, leyes, etc.) y los recursos (creación de webs, asesoría de voluntarios, etc.) que necesiten para desarrollar y mantener organizaciones viables.
- 3) **Celebrar la diversidad:** conciencia cultural. Desarrollo de programas y servicios que fomenten la apreciación y la comprensión de lo que significa la herencia personal y de la herencia de otros dentro de la comunidad.
- 4) **Conectar con el mundo on-line:** acceso público a Internet. Los ciudadanos deben disponer de acceso al mundo digital sin restricciones ni pagos innecesarios, para asegurar que la gente pueda aprovechar los innumerables recursos y servicios existentes en Internet.
- 5) **Crear jóvenes lectores:** alfabetismo temprano. Los niños desde el nacimiento hasta los cinco años dispondrán de programas y servicios diseñados para asegurar que entrarán a la escuela preparados para aprender a leer, escribir y escuchar.
- 6) **Descubra sus raíces:** Genealogía e historia local. Los vecinos y los visitantes dispondrán de los recursos necesarios para conectar el pasado con el presente a través de sus historias familiares y para comprender la historia y las tradiciones de la comunidad.
- 7) **Expresar la creatividad:** Crear y compartir contenido. Los ciudadanos dispondrán de los servicios y del apoyo necesario para poder expresarse mediante la creación de contenidos en formato impreso, video, audio o visual en el mundo real o en el entorno online.
- 8) **Conseguir hechos rápidamente:** Referencia rápida. Los residentes tendrán a alguien para responder a sus cuestiones sobre un amplio abanico de temas de interés personal.
- 9) **Conozca su comunidad:** Servicios y recursos de la Comunidad. Los residentes dispondrán de una fuente centralizada para informarse sobre la amplia variedad de programas, servicios y actividades suministrados por las agencias y las organizaciones de la comunidad.

- 10) **Aprender a leer y a escribir:** lectura adulta, juvenil y familiar. Los adultos y los jóvenes tendrán el apoyo que necesiten para mejorar sus habilidades lectoras con el propósito de conseguir sus metas personales y cumplir con sus responsabilidades como padres, ciudadanos y trabajadores.
- 11) **Tomar decisiones vocacionales:** desarrollo laboral y vocacional. Los adultos y los jóvenes dispondrán las habilidades y los recursos que necesiten para identificar oportunidades vocacionales que se adecuen a sus fortalezas e intereses individuales.
- 12) **Tomar decisiones informadas:** Salud, finanzas y otras elecciones vitales. Los ciudadanos dispondrán de los recursos necesarios para identificar y analizar riesgos, beneficios y las alternativas antes de tomar decisiones que afecten a sus vidas.
- 13) **Satisfacer la curiosidad:** Aprendizaje a lo largo de la vida. Los ciudadanos dispondrán de los recursos que necesiten para explorar las temáticas de interés personal y para continuar aprendiendo durante sus vidas.
- 14) **Estimular la imaginación:** Leer, ver y escuchar por placer. Los usuarios tendrán materiales y programas que estimulen su imaginación y les aporten experiencias de lectura, de visión y de escucha placentera.
- 15) **Éxito escolar:** Ayuda a las tareas domiciliarias. Los estudiantes dispondrán de los recursos que necesiten para el éxito escolar.
- 16) **Comprender cómo encontrar, evaluar y utilizar información:** Fluidez informativa. Los ciudadanos deben conocer cuando necesitan información para resolver un problema o responder a una pregunta y tendrán las habilidades para buscar, localizar, evaluar y utilizar eficientemente la información para cubrir sus necesidades.
- 17) **Visitar un lugar agradable:** espacios físicos y virtuales. Los usuarios tendrán lugares físicamente seguros y acogedores para encontrarse e interactuar con otros o para estar sentado silenciosamente y leer y tendrá espacios virtuales abiertos y accesibles que apoyen el trabajo en red.
- 18) **Bienvenidos a los Estados Unidos:** Los inmigrantes dispondrán de información sobre ciudadanía, aprendizaje de la lengua, empleo, escolaridad pública, salud y seguridad, servicios sociales y cualquier otro asunto que necesiten para participar exitosamente como ciudadanos (americanos).

Naturalmente, las Respuestas sirven para múltiples propósitos dentro del proceso de planificación estratégica de una biblioteca y de la evaluación de su gestión. Pero también permiten disponer de unos criterios operativos para determinar y clasificar las funciones que se observan en las escenas con bibliotecas y analizar si el perfil varía en virtud de determinados parámetros como la década de la producción o la tipología de la biblioteca filmada. En resumen, las Respuestas constituyen una referencia más para analizar las actividades bibliotecarias reflejadas por el cine utilizando criterios profesionales operativos. Nos permiten, por una parte, ir más allá del simple registro de las conductas observables de los personajes (bibliotecarios y usuarios) enmarcándolas o agrupándolas en procedimientos asociados con determinados servicios bibliotecarios, e interpretarlos dentro de las funciones de la biblioteca entendidas como respuesta a demandas formativas específicas, fuera del análisis simbólico de la función de la biblioteca tan frecuente en los estudios revisados.

6.4. Objetivos e hipótesis.

El objetivo general de la presente Tesis es describir y analizar cómo el cine ha representado a las bibliotecas y sus funciones a lo largo de su historia sonora. Para ello, nos centraremos únicamente en las bibliotecas públicas, es decir, de libre acceso para el público general o para aquellos usuarios miembros de la institución responsable de la biblioteca. Cuando hablamos de bibliotecas de acceso libre no quisiéramos que estas relacionara exclusivamente con bibliotecas municipales, por lo que siguiendo la Norma UNE-ISO 2789 (Norma UNE-ISO 2789, 2014) nos referimos a: bibliotecas nacionales, bibliotecas académicas, escolares y de enseñanza superior, bibliotecas móviles, bibliotecas públicas, bibliotecas especializadas de cualquier tipo: gubernamentales, de servicios sanitarios, de instituciones y asociaciones profesionales y científicas, del sector industrial, de medios de comunicación y bibliotecas regionales. A estas habría que añadir, bibliotecas de clubes sociales y profesionales con libre acceso para los miembros de los mismos. Por tanto descartamos para este estudio las bibliotecas privadas y las colecciones de particulares.

6.4.1. Objetivos específicos:

- 1) Obtener un listado lo más amplio posible de películas que contengan una o más escenas filmadas en una biblioteca pública, incluyendo en el mismo información relevante en torno a la producción y a las escenas identificadas.
- 2) Confeccionar un perfil general que describa cómo el cine ha representado las bibliotecas desde una perspectiva estructural, es decir, detallando tanto los elementos estructurales y objetos físicos que configuran la representación del escenario bibliotecario, sea su fachada exterior o su espacio interior, como las características físicas de los elementos humanos que actúan en ese escenario como personajes, bien asumiendo el rol de bibliotecario o de usuario.
- 3) Elaborar un perfil general sobre cómo el cine ha reflejado a la biblioteca desde un punto de vista funcional, es decir, cómo se ha reflejado sus funciones y servicios. Este objetivo implica, primeramente, identificar las actividades que realizan los usuarios y las tareas desempeñadas por los bibliotecarios en las escenas; y en segundo lugar, relacionar las actividades y las tareas con los servicios y funciones que la biblioteca debe atender como institución social.
- 4) Analizar en la medida de lo posible la evolución de los anteriores perfiles a lo largo de las diferentes décadas de la historia del cine sonoro (a partir de 1928)³⁵, con el propósito de conocer si la cinematografía ha reflejado fiel y justamente la labor del profesional y los cambios conceptuales y técnicos acaecidos dentro del ámbito bibliotecario.

6.4.2. Hipótesis de trabajo:

Debido al limitado número de trabajos rigurosos asociados a la imagen de la biblioteca en el cine, nuestra hipótesis general de trabajo asumirá la opinión predominante en el sector. En esencia, la visión de la biblioteca en el cine deriva fundamentalmente de la cinematografía norteamericana. Esto se debe históricamente tanto al poder de su industria y a su capacidad de difusión internacional, como a la importancia que la biblioteca ha tenido en la sociedad norteamericana como institución social. Sin embargo, y pese al extraordinario desarrollo socioeconómico, educativo y tecnológico que la sociedad ha vivido desde el nacimiento del cine, y del cual son

³⁵ *The Jazz Singer* (A. Crosland, 1927) se considera la primera la primera película con sonido sincronizado, pero el primer film completamente hablado fue *Lights of New York* (B. Foy, 1928).

ejemplos muy representativos los cambios acaecidos en la infraestructura y los recursos de la biblioteca pública y en las labores y la responsabilidades de los profesionales de la información, el cine apenas ha variado su visión esquemática y decimonónica de la biblioteca en cuanto a los elementos que componen el escenario y su infraestructura y, por supuesto, también con relación a las actividades de los usuarios y las tareas y las labores del bibliotecario.

En este sentido, esperamos encontrar:

- 1) Un predominio de las películas norteamericanas en lo referente a escenas con biblioteca.
- 2) Una representación general estructural y funcional de la biblioteca, los bibliotecarios y los usuarios en el cine dependiente de un número pequeño de elementos y características que, en esencia, determinan una visión esquemática, simple y/o poco realista.
- 3) La representación esquemática, nacida en el seno de las primeras películas norteamericanas, se mantiene en gran medida en la filmografía actual.

7. METODOLOGÍA

Nuestro objetivo es describir y analizar cómo el cine ha representado a las bibliotecas y sus funciones a lo largo de su historia. Para ello, se propuso: (a) elaborar un listado lo más amplio y exhaustivo posible sobre películas que incluyeran escenas de bibliotecas; (b) realizar un perfil general de los elementos físicos y estructurales que configuran el escenario bibliotecario (edificio, tipos de bibliotecas, recursos técnicos y humanos, usuarios, etc.); y (c) realizar un perfil general de las funciones que muestra el cine sobre la biblioteca (servicios y respuestas bibliotecarias).

En esta sección explicaremos la sistemática utilizada para la recopilación de datos y su análisis.

7.1. Muestra.

Fueron incluidas todas aquellas películas sonoras de cualquier país con al menos una escena en una biblioteca pública. Todas las películas identificadas fueron incluidas por su orden de su obtención por lo que la muestra es de naturaleza consecutiva. Para obtener y seleccionar cada elemento se utilizaron las siguientes herramientas documentales:

a) Bases de datos especializadas en cinematografía:

- ***The Internet Movie Database*** (IMDb; <http://www.imdb.com/>)³⁶: considerada la base de datos de referencia internacional en el ámbito cinematográfico, recopila un amplísimo y actualizado registro sobre todo tipo de información relacionada con el mundo del cine, la televisión y los personajes de la industria. La propia IMDb estima que, a día de hoy, contiene más de 185 millones de datos, incluyendo los referentes a 397.945 películas, 80.084 telefilmes, y más de 6 millones sobre profesionales artísticos y técnicos. IMDb permite el acceso en línea a estos datos de forma libre, aunque existe una versión profesional (IMDbPro) de suscripción exclusivamente para profesionales de la industria. Las fuentes informativas utilizadas poseen distinta procedencia, que van desde los propios estudios cinematográficos, los realizadores y todo tipo de profesionales ligados a la industria del cine, hasta miles de visitantes aficionados registrados en la página. Otras fuentes incluyen, los créditos en pantalla, notas de prensa, biografías, autobiografías oficiales y entrevistas. Los datos se revisan y pasan diversos controles de coherencia para asegurar que sea lo más precisa y fiable posible. IMDb permite la búsqueda de diversos datos relacionados con películas, series de televisión o videojuegos, reparto de actores y actrices incluidos los de doblaje y los personajes ficticios, personal de equipo de producción (incluyendo directores y productores), y cubre también todo tipo de eventos y festivales cinematográficos y del mundo del entretenimiento. IMDb fue inaugurada el 17 de octubre de 1990 por Col Needham, su propietario hasta que en 1998 fue adquirida por Amazon.com.
- ***Film Index International*** (FII; <http://fii.chadwyck.com>)³⁷: es una de las principales fuentes de información sobre filmes y personalidades del cine y la televisión. Su información es extraída a partir de los resúmenes de la base de datos SIFT (Summary of Information on Film and Television) perteneciente al British Film Institute. El índice de entradas bibliográficas se corresponden con títulos de películas y de personas a los que se adjuntan toda referencia aparecida en revistas relevantes del sector como artículos, entrevistas, biografías u obituarios. La selección inicial de registros SIFT para la Film Index International se realiza a partir

³⁶ Última fecha de acceso el 15 de noviembre de 2015.

³⁷ Última fecha de acceso el 15 de noviembre de 2015.

de la figura del director compilándose, en la medida de lo posible, toda su filmografía para el cine o la televisión excluyendo otras realizaciones como programas de televisión, anuncios comerciales o trailers. Las películas mudas, anteriores a 1928, se recogen si el director también realizó obras sonoras. Así pues, en la práctica podemos encontrar en esta base de datos información que abarca desde las primeras películas mudas hasta los clásicos del cine o los últimos éxitos en taquilla. Aunque su corpus se fundamenta principalmente en el cine británico, FII indexa más de 125.000 películas producidas en 170 países, junto con información bibliográfica de unas 685.000 personalidades y lo acontecido en los más importantes Festivales Internacionales. Toda esta información es accesible en línea bajo suscripción, y recuperable por búsqueda a partir del título, director, reparto, año, país, etc., o mediante palabras clave.

- ***The American Film Institute*** (AFI; <http://www.afi.com>)³⁸: la institución de mayor prestigio del mundo cinematográfico norteamericano posee también la base de datos más representativa del mismo, el AFI Catalog of Feature Films. El Catálogo AFI incluye cerca de 60.000 entradas de largometrajes y 17.000 cortometrajes producidos en los Estados Unidos desde 1893. Esta base de datos es accesible vía web y no requiere registro o pago previo. Para cada película el Catálogo AFI aporta información detallada que incluye entre otros datos sinopsis, reparto, personal técnico, temática abordada, género, apuntes históricos, etc. La búsqueda puede realizarse por título, personal, compañía, tema, género, música y fuente literaria, o por cualquiera de sus combinaciones. Además, La AFI es célebre por publicar anualmente desde 1998 las listas sobre las mejores películas de la historia, y por otorgar los reputados premios honoríficos AFI Awards, que se conceden a los personajes más destacados de la historia del cine estadounidense.
- ***FilmAffinity*** (<http://www.filmaffinity.com/>)³⁹ es la web sobre cine de referencia en español. Creada en Madrid en el año 2002 por Pablo Kurt Schumann y Daniel Nicolás Verdú, cuenta también con una versión en inglés. Este portal posee la mayor base de datos en español sobre películas, documentales, cortometrajes, medimetrajes y series de televisión con más de 115.000 registros. Aporta una ficha técnica y artística completa, sinopsis argumental y críticas especializadas, junto con

³⁸ Última fecha de acceso el 15 de noviembre de 2015.

³⁹ Última fecha de acceso el 15 de noviembre de 2015.

valoraciones de los aficionados. La búsqueda de información puede realizarse por país, título, género, director, reparto, guion, fotografía, música y productora. También es posible por tópicos, entre los que no incluye los términos biblioteca o bibliotecario. Pero sí es posible indagar por texto libre, lo que permite buscar una o varias palabras concretas en todas las fichas de las películas, sus resúmenes y críticas.

b) Listados de películas en libros y artículos especializados.

- **D'Alessandro, D. (2001).** Esta obra revisa 465 películas en las que aparece o se habla de la biblioteca o del bibliotecario. Abarca un período temporal que va de 1921 (*The Blot*) hasta inicios de 2001 (*Hannibal* y *La Stanza del Figlio*). Las películas seleccionadas se presentan en orden alfabético aportándose sus datos generales (título, director, año, etc.), y un breve resumen de la película y de las escenas en las que aparece o se habla del bibliotecario o la biblioteca. Además el libro contribuye con algunos análisis y reflexiones sobre el estereotipo del bibliotecario, las funciones bibliotecarias visibles en la pantalla y la tipología de bibliotecas que aparecen en los filmes, junto a otros datos más anecdóticos referidos a las bibliotecas reales o a los actores que con más frecuencia han aparecido en las pantallas como bibliotecarios. Algunos de estos análisis se apoyan en datos descriptivos de frecuencia o porcentaje. Las descripciones se acompañan además de fotogramas y carteles referentes a las escenas comentadas. Hay también un índice cronológico de títulos y un índice de directores, que facilitan el trabajo de consulta, y apéndices sobre filmes no incluidos para el análisis por diversas razones. Por el volumen de filmes analizados, la amplitud temporal considerada y la diversidad de aspectos icónicos y funcionales atendidos, la obra de D'Alessandro es un punto de referencia muy importante en este campo de estudio.
- **Eberhart, G. M., & Henderson, J. (2013).** Aportan un listado de películas relacionadas con bibliotecas y/o bibliotecarios en el cine “Libraries and librarians in film and TV”⁴⁰, accesible como sólo a través de la página web de la American Library Association (ALA). En su conjunto el manual pretende ser una introducción general al público neófito sobre la historia, la teoría y la práctica bibliotecaria adaptada al contexto del siglo XXI, a través de una compilación de artículos que,

⁴⁰ Material en línea accesible desde <http://www.alaeditions.org/files/libfilmlinks.pdf>.

aun siendo rigurosos empíricamente, se presentan con un estilo ilustrativo, ameno e incluso divertido para “todos aquellos que aman las bibliotecas y quieren recorrer sus caminos misteriosos” (p. vi). En esta línea el último capítulo aporta una serie de listados de diversa índole como libros raros, títulos favoritos de bibliotecarios célebres, postales de bibliotecas, etc., y lo que interesa al presente estudio, un amplio registro de 1380 filmes de cine o televisión en los que aparecen bibliotecas y/o bibliotecarios. En realidad, el listado publicado en la web resulta del compendio de tres listados independientes publicados respectivamente en la edición 3, 4 y 5 de la misma obra editada en papel. La 3ª edición se publica en el año 2000 y la lista abarca películas producidas desde 1912 a 1998. La lista de la 4ª edición, publicada en 2006, incluye filmes desde 1999 a 2005. La 5ª edición se publica en 2013 y las películas son aquellas aparecidas entre 2004 y 2012. Según los autores el listado de la web reúne, expande y corrige las tres anteriores y está actualizado a marzo de 2013. Esta lista es la más amplia de las consultadas e incluye, pese a la natural hegemonía de la cinematografía anglosajona, una considerable representación de otras filmografías.

- **Tsvetkova, M. I. (2013).** Presenta una investigación académica sobre “libros, lectura y bibliotecas en medios audiovisuales”. Pese a las dificultades que hemos tenido a la hora de manejar este documento en cirílico, encontramos en él un listado de 424 películas y otros documentos audiovisuales donde el tema principal es el libro como protagonista. La aportación más importante para nosotros fue su recopilación de filmes eslavos, rusos principalmente, en los que aparecían bibliotecas, y que de otro modo nos hubiese sido imposible detectar. Por ello, estamos en deuda con esta joven búlgara.

c) Páginas Web y Blogs sobre bibliotecas y bibliotecarios en el cine.

Constituyen una fuente de información muy práctica por la constante actualización de sus contenidos y listas de películas y recursos. Existen varios blogs de interés por su actualidad y actividad crítica pero destacaremos sólo dos de ellos que utilizamos como herramientas de búsqueda de películas:

- ***Librarians in the Movies: An Annotated Filmography (Raish, 2011)***⁴¹. Este bibliotecario de la Brigham Young University en Idaho, fue pionero en la

⁴¹ Material en línea accesible desde <http://emp.byui.edu/raishm/films/introduction.html>

elaboración de listas sobre bibliotecarios y bibliotecas en el cine, siendo la principal referencia en la temática hasta el cese del sitio página en agosto de 2011. Hasta ese momento sus listas incluían 607 películas contenidas en cuatro categorías según la relevancia del bibliotecario como personaje. Participó, además, en el desarrollo de las listas sobre bibliotecas y bibliotecarios en el cine y televisión de la tercera (2000) y cuarta (2006) edición del libro de “The whole library handbook” de George Eberhart.

- ***Reel Librarians (Snoek-Brown, 2011)***⁴². Bibliotecaria jefe del Mt. Hood Community College en Oregon Jennifer Snoek-Brown mantiene “Reel Librarians”, un blog que recopila un amplio listado de 862 películas en lengua inglesa, 155 de otras nacionalidades y 94 documentales y cortometrajes con escenas en las que aparece o se habla de una bibliotecaria. Según su autora estas referencias se han extraído a partir de libros, artículos y páginas web, así como de sugerencias personales. Este blog se mantiene activo y su contenido se actualiza periódicamente.

d) Aportaciones personales

Por último, pero no menos importante, se han obtenido importantes aportaciones a la lista a través de informaciones personales. Esto ha sido especialmente relevante en el caso de las películas españolas.

7.2. Diseño del estudio

El presente estudio se configura como una investigación empírica de naturaleza analítica en el que se pretende observar y describir un fenómeno específico, la imagen de la biblioteca en el cine, utilizando una amplia muestra de observaciones. A partir de los resultados obtenidos de este análisis se establecerán diversos grupos de casos definidos por sus características similares para intentar, en la medida de lo posible, establecer diversos grados de asociación o correlación entre ellos. Este tipo de métodos descriptivo-correlaciones ayudan a identificar fenómenos y características de interés y sugieren posibles variables (dependiente e independientes) para posteriores estudios. Así pues, nuestra investigación busca describir datos y establecer relaciones mediante

⁴² Material en línea accesible desde <http://reel-librarians.com>

una metodología observacional y correlacional que clarifique y defina más adecuadamente las variables relevantes acerca del problema planteado y posibilite futuros estudios de naturaleza causal o experimental.

7.3. Variables.

A continuación se describen las variables analizadas en el presente estudio.

a) Información General. (Cuadro 1).

En este bloque se resume toda la información general sobre la producción de la película y temática del filme en su conjunto. Estos datos incluyen los de filiación, como título (original y traducido) año de producción, país (en caso de coproducción sólo se considera el país principal), género cinematográfico, etc. Un segundo nivel de análisis del filme resulta desde la perspectiva de la escena. Asimismo, en este apartado se recopila el número de escenas con bibliotecas, su duración temporal, el número de bibliotecas vistas y otras consideraciones valorativas como la importancia de la escena en el conjunto de la película o la correspondencia del tiempo histórico entre filme y narración, etc.

Información General (Variables)
A. Información general: <ol style="list-style-type: none">1. Título original: a partir de la información de IMDb y/o FilmAffinity2. Título en español: a partir de la información de IMDb y/o FilmAffinity.3. Año de producción: a partir de la información de IMDb y/o FilmAffinity.4. País: a partir de la información de IMDb y/o FilmAffinity.5. Género cinematográfico: a partir de la información de IMDb y/o FilmAffinity.6. Número de escenas: identificadas en la película.7. Número de bibliotecas: diferentes identificadas en la película.8. Tiempo de cada escena: medido en segundos.9. Tiempo de todas las escenas: medido en segundos10. Importancia de la escena: con respecto al devenir de la narración filmica. Se valora por la investigadora de 0 (irrelevante) a 4 (decisiva).11. Contemporaneidad de la escena: hace referencia a la correspondencia entre el año de producción y el tiempo histórico de la narración.

Cuadro 1. Variables asociadas a la información general de la producción de la película.

b) Descripción de los elementos estructurales de la biblioteca (Cuadro 2).

En este apartado se distinguieron dos aspectos importantes. La biblioteca como escenario exterior y como espacio interior. Con respecto al espacio interior se distinguieron a su vez los objetos y elementos físicos, y los personajes (bibliotecarios y usuarios) según su rol en la película.

- B.1. Biblioteca como edificio exterior. En cuanto al edificio exterior las principales variables analizadas fueron el tamaño del edificio, su estilo arquitectónico, la presencia de algún tipo de identificación de la biblioteca, otros elementos arquitectónicos (acceso principal, escaleras, entrada para discapacitados, etc.) y la existencia de información exterior (horarios, normas de acceso, carteles exposiciones, etc.).
- B.2. Biblioteca como espacio interior. En cuanto al edificio interior las principales variables analizadas fueron el tamaño del edificio, su estilo arquitectónico, biblioteca real, diferentes elementos arquitectónicos relacionados con las salas (exteriores o interiores, ambiente lumínico y sonoro), detalles ornamentales (bustos, cuadros, etc.). Otras variables analizadas se relacionaron con características formales de la biblioteca, como el tipo de biblioteca, las salas y zonas filmadas de la biblioteca (sala de lectura, depósito, etc.), los tipos de documentos apreciables, los recursos técnicos y otros elementos accesorios.
- B.3. Los personajes. Fueron clasificados como bibliotecarios o usuarios. Con respecto a los primeros se analizó fundamentalmente su número, importancia de su rol en la película: protagonista, personaje (tiene al menos una frase) o figurante (sin frase), y sus características físicas: género, edad, vestimenta, cabello, peinado, gafas, etc. El resto de personajes se consideraron usuarios, analizándose sólo su número, importancia del rol y género. La edad ha sido una de las variables analizadas de los usuarios en algunos de los estudios cinematográficos, concretamente la frecuencia del usuario mayor o anciano. En el presente estudio se abordó este asunto de forma diferente ya que consideramos por el contrario el número de jóvenes y niños que aparecían en las escenas.

B. Descripción de los Elementos Estructurales (Variables)

B.1. Aspecto exterior:

1. **Tamaño del edificio:** grande, mediano, pequeño, en comparación con la escala de los edificios o estructuras circundantes.
2. **Estilo arquitectónico:** barroco, neoclásico, contemporáneo, etc. del edificio que alberga la biblioteca.
3. **Nombre o identificación como biblioteca:** en el exterior del edificio (si/no).
4. **Vista del acceso:** puerta, escaleras, etc. (si/no).
5. **Acceso a discapacitados:** (si/no).
6. **Información exterior:** horarios, normas de acceso, carteles, etc. (si/no).

B.2. Espacio Interior:

7. **Tamaño del edificio:** grande, mediano, pequeño, determinado según características como presencia de pisos, dimensiones de las salas, escala de los usuarios circundantes (percepción o no de detalles como rostros, raza, etc.).
8. **Estilo arquitectónico:** barroco, neoclásico, contemporáneo, etc. del edificio que alberga la biblioteca
9. **Biblioteca real:** según créditos de la película u otras fuentes informativas.
10. **Ambientación de las salas:** interior/exterior, luminoso/oscuro, silencio/ruido, etc.
11. **Ornamentación de las salas:** plantas, cuadros, bustos, símbolos nacionales, lámparas individuales, expositores, etc.
12. **Tipo de biblioteca:** académica, pública, escolar, nacional, especializada (criterios de la Norma española UNE-ISO 2789: 2014).
13. **Zonas y áreas visibles:** mostrador, sala de lectura, sala de consulta, área de trabajo en grupo, sala de ordenadores, zona infantil, depósito, hemeroteca, etc.
14. **Documentos filmados:** monografías, manuscritos, documentos cartográficos, documentos audiovisuales, publicaciones seriadas, etc. (criterios de la Norma UNE-ISO 2789: 2014).
15. **Recursos bibliotecarios:** ficheros, ordenador, sellos, teléfono, carrito, escaleras, etc.
16. **Otros elementos:** tablón de anuncios, hojas de información, etiquetas de información de materias, megafonía, fuentes de agua, etc.

B.3. Personajes:

17. **Bibliotecarios: Rol:** figurante (sin frase), personaje (al menos una frase), o protagonista; **Número; Aspecto físico:** género, edad (joven: menor de 30 años; maduro: 30-65 años, mayor: 65 años o más), raza, cabello (rubio, moreno, pelirrojo, otros), peinado (moño, recogido, melena, corto, calvo, etc.), vestimenta (formal, sport, bata, uniforme), gafas (si/no).
18. **Usuarios personajes (con al menos una frase o protagonista):** número y género.
19. **Usuarios figurantes (sin frases):** número (máximo hasta 10) y género.
20. **Edad de los usuarios:** niños (hasta unos 12 años), jóvenes (13 a 18 años) y adultos.

Cuadro 2. Variables relacionadas con los elementos estructurales filmados de las escenas.

c) Descripción de las actividades, tareas y funciones de la biblioteca (Cuadro 3).

En este apartado se distinguieron los siguientes aspectos. Las actividades de los usuarios, las tareas de los bibliotecarios y las respuestas de servicio bibliotecarias reflejadas por las escenas. Para analizar los comportamientos de los actores en las escenas se utilizó un método observacional directo. Es decir, se anotaron todas las actividades que acontecían en la escena, considerándose conductas reales que se estaban ejecutando en ese mismo instante, y además en qué áreas se desarrollaban. En definitiva, es considerar la pantalla como un dispositivo que permite ver lo que la gente hace realmente dentro de la biblioteca. Ese sistema se ha utilizado de manera eficaz en múltiples estudios en los que interesa contextualizar la conducta en su entorno social y ambiental incluido las bibliotecas (Given y Leckie, 2006) “un tipo de espacio donde se realizan actividades sociales” (p. 194).

- C.1. Con respecto a los usuarios, con independencia de su rol en la película, se registraron literalmente todas las actividades o comportamientos que se podían observar en la escena. Entre las muchas conductas observadas se distinguieron desde aquellas más ortodoxas como estudiar, consulta en sala, usar un ordenador, charlar, etc. hasta las más extravagantes o radicales como el robo o deterioro de documentos o la lucha o el asesinato.
- C.2. Con respecto a las tareas de los bibliotecarios, y con independencia de su rol en la película, se registraron todas las tareas técnicas y otros comportamientos que se pudieron determinar en cada escena de manera literal.
- C.3. Con respecto a las funciones de biblioteca utilizamos como categorías descriptivas las descritas en el Cuadro 4. Estas categorías se basan en criterios operativos no mutuamente excluyentes, por lo que en una misma escena pueden observarse diversas funciones.

C. Descripción de las actividades, las tareas y las funciones de la biblioteca (Variables)

C.1. Usuarios:

1. **Actividades observadas (ejemplos):** lectura, consulta en sala, estudio/investigación, préstamo, examen/clase/tutoría, búsqueda bibliográfica. Uso de material sonoro, uso de material gráfico, uso de ordenador, uso del catálogo, uso de las bases de datos de la biblioteca; uso de Internet, uso de microformas, uso de periódicos o revistas. Le humillan, le matan o hieren, Habla, se desplaza, flirtea. Escucha música, juegan, le mandan callar, etc.

C.2. Bibliotecarios:

2. **Tareas profesionales (ejemplos):** préstamo, atención al usuario, ordenamiento del fondo, catalogación, etc.
3. **Actividades no profesionales (ejemplos):** fuma, flirtea, lucha, descansa, duerme, etc.

C.3. Funciones de la Biblioteca:

4. **Funciones de la biblioteca:** Demandas de los usuarios y Servicios de Respuesta (ver Cuadro 4).

Cuadro 3. Variables relacionadas con las actividades de los usuarios, las tareas de los bibliotecarios y las funciones de la biblioteca filmadas en las escenas.

7.4. Instrumento de recogida de datos.

Para el registro de las variables descritas elaboramos un instrumento *ad hoc* que recogía y organizaba la información en los distintos apartados de análisis antes revisados (información general, elementos estructurales y aspectos funcionales) aportada por cada filme. En concreto se diseñó una ficha de registro de datos que denominamos Ficha de Registro Fílmico (ver anexo A).

7.5. Procedimiento.

a) Selección de la muestra.

La selección se realizó siguiendo una serie de pasos concretos. En primer lugar, se efectuó una búsqueda de películas en las bases de datos especializadas IMDb, Film Index International, American Film Institute y FilmAffinity. Para las tres primeras bases de datos se introdujeron los términos “library” y “librarian” como palabras clave. Para FilmAffinity se seleccionaron los términos “biblioteca”, “bibliotecario” y

“bibliotecaria” como texto libre. Además, considerando que algunas bases de datos contienen registros con palabras del idioma original, se repitieron las búsquedas utilizando las correspondientes traducciones en francés (*bibliothèque, bibliothécaire*), alemán (*bibliothek, bibliothekar*), y ruso (*Библиотека, библиотекарь*) como texto libre. De esta forma, se aumentó la sensibilidad de la búsqueda obteniéndose algunos resultados que hubieran pasado de otra manera desapercibidos. Esta estrategia se repitió semestralmente para detectar posibles novedades, realizándose la última búsqueda el pasado 15 de noviembre de 2015. De forma similar a las bases de datos, elaboramos un listado de todas las películas citadas en los correspondientes libros, artículos, páginas Web y Blogs especializados citados más arriba. La consulta a las páginas Web y los Blogs también fueron realizados periódicamente cada semestre para detectar posibles novedades, efectuándose la última consulta el pasado 15 de noviembre de 2015. El resultado de este proceso fue la constitución de 9 listas diferentes, provenientes de 4 bases de datos, 2 libros, 1 estudio y 2 blogs. Obtenidos los resultados preliminares pasamos a depurarlos descartando aquellos registros que no se ajustaban a los objetivos del estudio. En este sentido fueron eliminadas todas aquellas producciones con duraciones menores de 60 minutos (cortometrajes y medimetrajes), las películas mudas, las pertenecientes al género de animación, documental o pornográfico, y las miniserias televisivas con emisiones superiores a 180 minutos de duración. No se descartaron las películas con alguna parte de animación, ni las TV-Movies (películas para la televisión con duración aproximada de 90 minutos), ni las miniserias de duración menor a 180 minutos divididas en capítulos. El siguiente paso fue ordenar los títulos de cada una de las listas refinadas de forma alfabética y cruzarlos para separar aquellas películas que aparecían citadas en más de una fuente de datos de las que sólo aparecían en una. La idea subyacente es que hay una mayor probabilidad de encontrar una biblioteca en la película si ésta se encuentra incluida en más de una lista que si sólo se cita en una. De esta manera, las películas con mayor presencia en los listados fueron las primeramente seleccionadas para su búsqueda física y posterior visionado. Por último, cuando fue posible obtener una copia se realizó el análisis visual de la misma. Sólo en el caso de obtener confirmación de la presencia de una biblioteca pública en alguna de sus escenas, el filme fue incluido en la muestra del estudio para su posterior análisis descriptivo y funcional mediante la Ficha de Registro Fílmico. En el caso de dudas con respecto a la naturaleza o función de la institución que aparecía en la pantalla

el filme fue descartado. La descripción de las características de la muestra seleccionada se detalla ampliamente en la primera sección de Resultados.

b) Unidad de análisis.

Por la propia naturaleza compleja de los documentos audiovisuales, la flexibilidad a la hora de la selección de la unidad de análisis es imprescindible. Siguiendo a Rodríguez Bravo (2004), los documentos audiovisuales están organizados jerárquicamente en un todo coherente que constituye la obra en su conjunto, que comprende a su vez una o diversas secuencias, cada una constituida por diversos planos o planos-secuencia. Así pues, todo estos niveles pueden ser considerados unidad documental si aceptamos como tal "...cualquier unidad temática de información susceptible de ser indizada por sí misma" (p.144). Por lo tanto, aunque podemos elegir para el análisis de nuestros documentos planos, secuencias u otro segmento significativo, la película completa si es necesario (para el género, por ejemplo), para las películas seleccionadas adaptamos la unidad de análisis documental a las variables dependientes arriba definidas. Por consiguiente la unidad de análisis fue la película completa para algunas de las variables agrupadas en el apartado de Información General, y la escena para el resto de variables del primer apartado y de las variables incluidas en los apartados Descripción Estructural y Funcional. En todo caso es necesario subrayar que la definición de escena no constituye un consenso generalizado entre todos los teóricos del cine. Para algunos teóricos la escena es una unidad de acción-situación que sucede en un mismo espacio y tiempo y que se caracteriza por la presencia de unos mismos personajes a los cuales les sucede algo. Por tanto, las secuencias estarían relacionadas con los personajes y sirven para explicar o modificar algún aspecto de la evolución de sus caracteres. Este es el sentido de la cuarta acepción incluida en el Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española [RAE], 2014) "En una película, parte dotada de unidad en sí misma y constituida por uno o varios planos con los mismos personajes". Otros autores defienden un concepto que engloba tanto la escena como la secuencia. Por ejemplo, Aranda y de Felipe (2006) indican que "La escena es la unidad de acción dramática que, dotada de planteamiento, nudo y desenlace, viene determinada por un criterio de localización espacial" (p. 195). Como unidad narrativa, la escena sería definida por el cambio de escenario, más allá de la entrada o salida de personajes, por lo que tendríamos que considerar no sólo los protagonistas que interactúan sino, además, los

distintos elementos y objetos del ambiente (objetos, decorados, iluminación, vestuario, etc.). Otros profesionales se centran en la idea más general de secuencia como conjunto de escenas, una sucesión de situaciones que mantienen entre sí un vínculo narrativo y desarrollan una misma idea. Nosotros tomaremos un nivel intermedio de análisis, cercano a la idea de Aranda y de Felipe (2006), delimitando la escena como una unidad de carácter narrativo, compuesta por uno o más planos que muestran tomas diferentes del mismo acontecimiento, concluyendo con el cambio de un escenario o localización concreta. En nuestro caso una biblioteca. En la práctica, la demarcación de las escenas en las bibliotecas no siempre es fácil y la subjetividad resulta a veces inevitable al tomar una decisión, por lo que el número concreto de escenas aun dentro de una misma biblioteca no tiene porqué ser compartida completamente por diferentes observadores. En cualquier caso, cada uno de los títulos de la muestra fue analizado siguiendo el esquema de la FRF que detalla las características físicas y funcionales del escenario y los actores bibliotecarios a partir de cada escena identificada.

c) Respuesta de Servicios.

Ya hemos comentado que para el análisis de las funciones filmadas de la biblioteca desde la perspectiva biblioteconómica nos basamos en el concepto de Respuesta de Servicio (García & Nelson, 2007). Este concepto es en sí mismo operativo y flexible, en el sentido de que lo que se busca es delimitar un punto de encuentro entre las necesidades de los usuarios y las respuestas que la biblioteca debe ofrecer para satisfacerlas, por lo que no todas las bibliotecas tienen por qué utilizar la misma gama de servicios, dependerá de lo que específicamente demanden los usuarios. Por este motivo, para el presente trabajo definimos una serie de Respuestas de Servicio a partir de las “demandas” observadas en las 100 primeras escenas de la base de datos, Respuestas que posteriormente fueron ajustándose según las demandas observadas en la pantalla. El listado completo de funciones de la biblioteca utilizado, es decir, de las demandas del usuario y la Respuesta del Servicio consecuente se presenta en el Cuadro 4. La primera columna describe la Demanda del Usuario filmico, bien solicitada explícitamente en la escena o implícitamente inferida mediante su conducta. La segunda columna se corresponde con la Respuesta de Servicio que la biblioteca aporta para alcanzarla, describiéndose en la forma de los servicios y de los fines bibliotecarios

implicados a partir de las recomendaciones del Manifiesto y la Directrices establecidas por IFLA/UNESCO (1994, 2001).

Demanda del Usuario	Respuesta o Servicio de la Biblioteca
Punto o lugar de encuentro social. Visitar un lugar agradable. Refugio social.	Lugar para relacionarse con otros. Espacio público y lugar de encuentro. Aportar espacios físicos y virtuales. Los usuarios tendrán lugares físicamente seguros y acogedores para encontrarse e interactuar con otros o para estar sentado silenciosamente y leer. Espacios virtuales abiertos y accesibles que apoyen el trabajo en red. Experiencia social positiva.
Éxito escolar y académico.	Centro de apoyo a la educación formal. Ayuda a las tareas domiciliarias. Educación e instrucción. Cubrir primordialmente las necesidades de acceso al conocimiento y respaldar la educación en todos sus niveles.
Lugar para las aficiones y el ocio. Estimular la curiosidad y la imaginación.	Leer, ver y escuchar por placer. Materiales y programas que estimulen su imaginación y les aporten experiencias de lectura, de visión y de escucha placentera. Aportar información y recursos necesarios para posibilitar a las personas dedicarse a sus aficiones. Intereses recreativos y estimulación de la imaginación.
Acceso universal	Facilitar el acceso universal a las colecciones y recursos de la comunidad. Garantizar a todos los ciudadanos el acceso a la información comunitaria. Acceso por igual a todos los miembros de la comunidad, sin distinción de raza, color, nacionalidad, edad, sexo, religión, lengua, condición física, social o educativa.
Autoeducación. Perfeccionamiento personal. Satisfacer la curiosidad.	Centro de aprendizaje independiente. Aprendizaje a lo largo de la vida. Servicio de apoyo a la autoformación. Facilitar materiales para satisfacer todo tipo de intereses, respaldar las campañas de alfabetización y adquisición de aptitudes básicas para la vida cotidiana y el aprendizaje a distancia. Contribuir al progreso individual, social y económico ofreciendo información y acceso de la información con independencia de su nivel cultural y social.
Ser un ciudadano informado y conocer la comunidad.	Acceso a la información sobre asuntos locales, nacionales y mundiales. Información necesaria para la participación ciudadana, promover la democracia, ejercer las responsabilidades cívicas y tomar decisiones que afecten a la comunidad. Servicio de información local y comunitaria asociada a la plena participación e inclusión ciudadana. Servicios y recursos de la Comunidad.
Servicios especializados. Investigación.	Centro de investigación. Servicio de consulta y acceso a documentos científicos. Fluidez informativa. Apoyo al aprendizaje especializado y la investigación.
Descubrir la historia local	Genealogía e historia local. Recursos necesarios para conectar el pasado con el presente a través de sus historias familiares y para comprender la historia y las tradiciones de la comunidad
Servicios especializados. Patrimonio.	Preservación y conservación del patrimonio bibliográfico y documental en beneficio de generaciones futuras. Sensibilizar respecto del patrimonio cultural y el aprecio de las artes y las innovaciones y logros científicos

7. Metodología

Celebrar la diversidad cultural.	Conciencia cultural. Desarrollo de programas y servicios que fomenten la apreciación y la comprensión de la herencia personal y de otros dentro de la comunidad. Velar por que los intereses culturales y su diversidad se encuentren representados en sus fondos.
Servicio de actividades culturales. Progreso cultural	Servir al progreso cultural y artístico de la comunidad, apoyar su identidad cultural. Actividades y programas culturales. Facilitar el acceso a la expresión cultural de todas las artes del espectáculo.
Crear jóvenes lectores.	Alfabetismo temprano. Puerta de entrada al aprendizaje. Programas y servicios diseñados para asegurar que los niños menores de 5 años entrarán a la escuela preparados para aprender a leer, escribir y escuchar.
Conectar con el mundo online	Acceso público a Internet. Acceso al mundo digital sin restricciones ni pagos innecesarios, para asegurar que la gente pueda aprovechar los innumerables recursos y servicios existentes en Internet.
Encontrar, evaluar y utilizar información.	Fluidez informativa. Habilidades para buscar, localizar, evaluar y utilizar la información para cubrir sus necesidades. Buscar y localizar información.
Servicios complementarios.	Infraestructura para uso o alquiler de ordenadores portátiles, tabletas, libros electrónicos, etc., reproducción de documentos en múltiples soportes, salas de estudio y trabajo en grupo, etc.
Usuarios con necesidades especiales.	Mediante la extensión de sus servicios a grupos especiales de usuarios que no se pueden desplazar, como servicios para hospitales, prisiones, centros de la tercera edad, personas con discapacidades físicas o con dificultades de aprendizaje, que necesitarán de materiales y equipamiento adaptado, etc.
Conseguir datos rápidamente	Referencia rápida. Alguien para responder a cuestiones sobre un amplio abanico de temas de interés personal. Servicio de información y referencia. Información sobre funcionamiento, recursos y servicios de la biblioteca, e información y orientación bibliográfica a través de la propia colección o de recursos externos.
Comprender cómo encontrar, evaluar y utilizar información	Servicio de formación de usuarios. Fluidez informativa. Habilidades para buscar, localizar, evaluar y utilizar la información para cubrir sus necesidades. Formar en el uso y funcionamiento de las bibliotecas y de las fuentes de información.

Cuadro 4. Demandas del usuario y Respuesta de Servicio de la biblioteca.

Para estimar cuantitativamente la presencia de las funciones (demandas y respuestas) de la biblioteca a partir de las escenas se utilizó un procedimiento basado en la triangulación o cruce de conductas observadas. Concretamente, una vez observadas, analizadas y descritas las actividades y tareas concretas de usuarios y bibliotecarios (Given y Leckie, 2006), estas se agruparon siguiendo el esquema de Respuesta de Servicio ya indicado. La agrupación de tareas y servicios está en la propia filosofía y definición de las Respuesta (García & Nelson, 2007).

El proceso de triangulación consistió en definir qué actividades y conductas específicas podían agruparse dentro de una determinada función desde las perspectivas del usuario y del bibliotecario. Un ejemplo se muestra en los cuatro fotogramas de la Ilustración 1. En estas imágenes se reflejaría la función de *Descubrir la historia local* a través de diversas actividades concretas, como consulta de un periódico antiguo por microforma, consultar un plano antiguo de una institución en el archivo de la biblioteca (b), periódicos locales antiguos en papel (c), o hablar con el bibliotecario virtual sobre lo que le pasó a la humanidad (d), además de otras actividades no incluidas en el ejemplo.



Ilustración 1. Fotogramas de diversas conductas incluidas en la función *Descubrir la historia local*: (a) consulta de periódicos en microforma (*En la tiniebla*, 2005), (b) consulta de planos antiguos (*Agnes de Dios*, 1985), (c) consulta de periódicos en papel (*Amigas para siempre*, 1995), (d) consulta a un bibliotecario virtual (*La máquina del tiempo*, 2002).

7.6. Análisis de los datos.

Para describir las características de la muestra y los elementos y las actividades, tareas y funciones bibliotecarias se aplicaron técnicas estadísticas descriptivas y tablas de contingencia. En el caso de considerar posibles relaciones entre variables se empleó la prueba de ji cuadrado (χ^2) como prueba de contraste de significación para variables cualitativas. En el caso de significación estadística se aplicó el coeficiente Phi de Matthews para estimar la asociación entre 2 variables binarias. El valor de este

parámetro puede ir de 0 (sin relación) a +1/ -1 (concordancia /discordancia perfecta). En general, se considera (independientemente del signo) que la asociación entre 0,10 y 0,20 es débil o muy baja; 0,2-0,4 moderada o medio-baja; 0,4-0,6 media; 0,6-0,8 medio alta; 0,8-1,0 muy alta.

8. RESULTADOS

8.1. Películas.

El número total de películas recopiladas con al menos una escena de biblioteca fue de 855. Estas películas configuran la muestra para la presente Tesis, por lo que en las siguientes páginas realizaremos un análisis detenido de la misma desde diversos ángulos de interés. El listado completo de las películas con su fecha y país de producción se presenta en el anexo B. Para los análisis correspondientes por décadas aclarar que sólo se obtuvo una película anterior a 1930, por lo que se incluyó en la década de los 30, mientras que las películas entre el año 2010 y 2015, se agruparon como un bloque conjunto aunque sólo constituyeran un quinquenio.

8.1.1. Representatividad de la muestra.

En primer lugar, es necesario considerar cuál es el grado de representatividad de nuestra muestra con respecto a la población total de películas con biblioteca, ya que este aspecto es fundamental para estimar el grado de generalización de los resultados obtenidos. Es obvio que no es posible saber con exactitud cuántas películas hay en el mundo con una escena en una biblioteca, por lo que carecemos de población absoluta de

referencia. Sin embargo, si podemos considerar una población relativa, estimada a partir de un criterio operativo. En concreto, nuestra población de referencia se definió conformando una nueva lista que albergaba todas las películas recogidas en las 9 principales fuentes especializadas consultadas para el estudio. Este proceso de combinación resultó en 1695 películas distintas con bibliotecas y/o bibliotecarios. Tomando esta cifra como estimación de la población de referencia, la muestra seleccionada para el presente estudio incluiría al menos el 50,44% de todos los filmes conocidos por las principales fuentes en el campo. En nuestra opinión, esta cifra implica una altísima representatividad de la población a la que, precisamente, queremos extrapolar los resultados obtenidos. De hecho, la representatividad podría ser incluso mayor si eliminásemos de la lista combinada todos aquellos registros que no coinciden exactamente con nuestros criterios de selección. Por ejemplo, películas en que se indica la presencia de un rol bibliotecario pero sin concretar si es o no dentro de una escena en la biblioteca o si la biblioteca es privada o pública. Pese al riesgo de falsos positivos se mantuvieron estos títulos en la lista en aras de aumentar la sensibilidad de la búsqueda.

Pese al importante tamaño de la muestra seleccionada, se decidió confirmar la representatividad de la misma con respecto al resto de la población de filmes de la que no se pudo obtener una copia, exactamente 840 películas. Para este propósito se comparó cronológicamente por décadas el número de películas de ambos grupos, para determinar si variaban de forma relevante en algún periodo, de modo que su representación pudiese estar infrarrepresentada. La Figura 3 muestra visualmente esta comparación. La similitud de los dos perfiles sugiere que, exceptuando quizá las primeras décadas en las que es más difícil encontrar una copia, la muestra incluida en el presente estudio parece ser bastante similar al perfil de las películas no obtenidas.

Por su parte, la Tabla 1 muestra el número de películas incluidas en el estudio en función de la década esta vez comparándose sobre el total de películas de la población de referencia estimada mediante la lista combinada (1695 películas). Se aprecia que el porcentaje de representación nunca bajó del 30%, e incluso para la presente década la representatividad alcanza el 66% del total de películas conocidas.

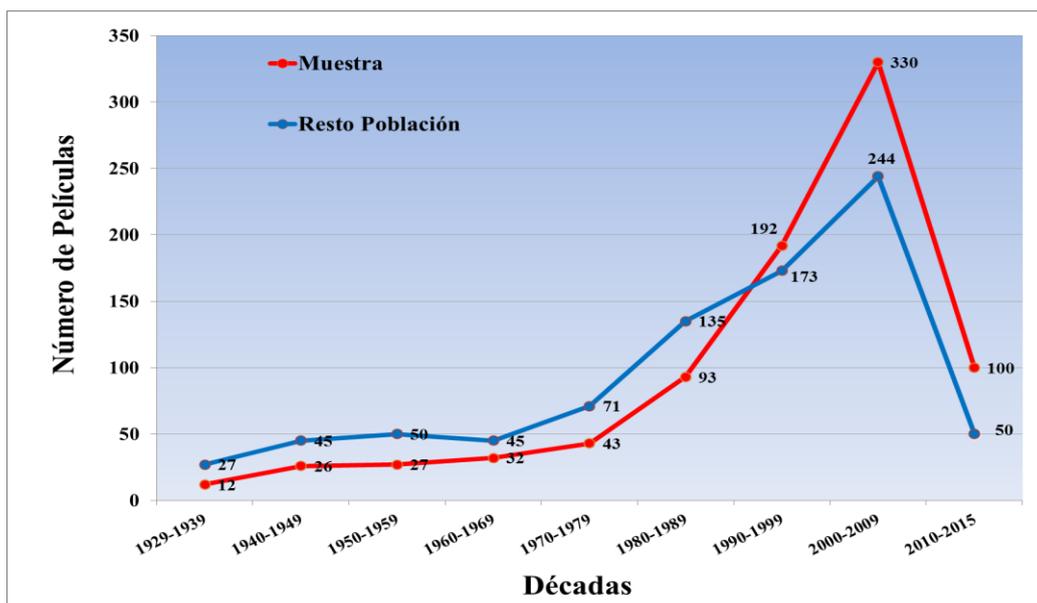


Figura 3. Distribución cronológica por décadas del número de películas incluidas (rojo) y no obtenidas (azul) en la muestra.

Década	Nº de películas de la muestra	Nº de películas de la población	% de películas de la muestra (sobre el total de la población)
1928-1939	12	39	30,77
1940-1949	26	71	36,62
1950-1959	27	77	35,06
1960-1969	32	77	41,56
1970-1979	43	114	37,72
1980-1989	93	228	40,79
1990-1999	192	365	52,60
2000-2009	330	574	57,49
2010-2015	100	150	66,67
1929-2015	855	1695	50,44

Tabla 1. Número total de películas incluidas en la muestra, de películas de la población de referencia y porcentaje de estas últimas representado por la muestra del estudio. Estos datos se presentan por década y para el periodo global analizado (1928-2015).

8.1.2. Descripción de películas por países

La Figura 2 presenta la distribución de las películas de la muestra por país de producción.

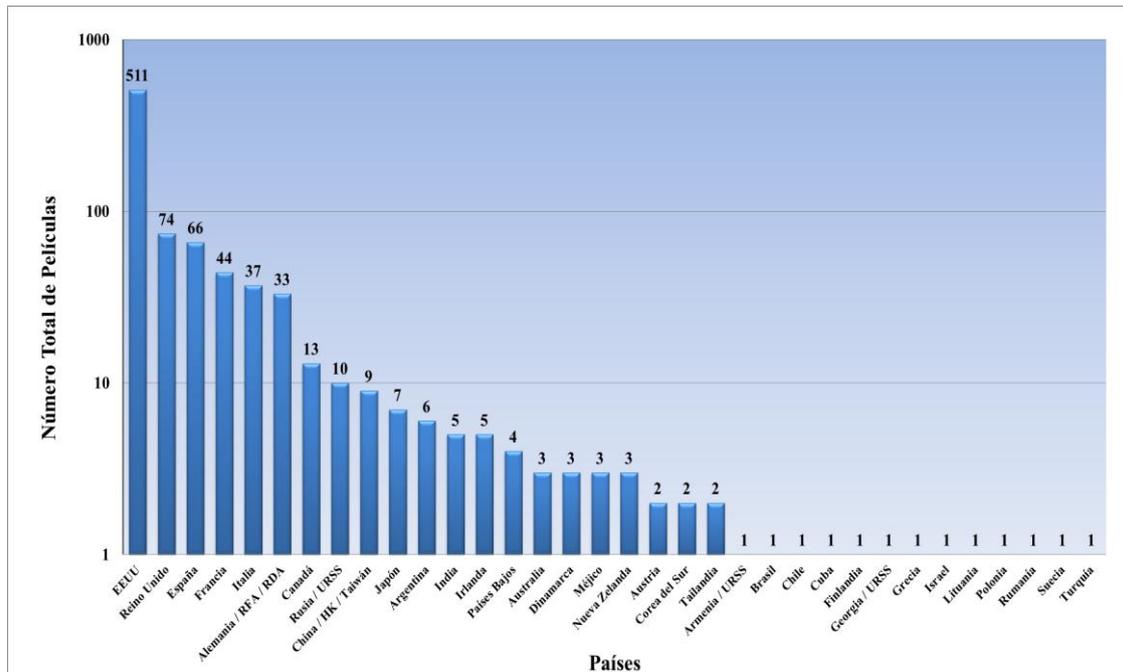


Figura 4. Número total de películas con escena de biblioteca por países. Debido a la elevada frecuencia de películas norteamericanas la escala del eje vertical es logarítmica.

Asimismo, en la Tabla 2 se presenta las películas incluidas en la muestra a partir de los países de origen, indicándose el número de filmes asociados a cada uno de ellos (2ª columna) y el porcentaje que representa en el total de la muestra (4ª columna). En total el número de países incluidos en la muestra fue de 34. En este punto es importante realizar dos puntualizaciones. Primero, en el caso de las producciones de algunos antiguos estados o colonias ya desaparecidas, como Hong Kong o la Unión Soviética, se añadieron al país o administración del que dependen actualmente, es decir, China o Rusia. En segundo lugar indicar que, en el caso de las coproducciones, la nacionalidad se asignó sólo al país principal o de referencia según la información obtenida en las bases de datos.

Países representados	Número de películas	Países representados	Porcentaje de películas
Alemania	33	EEUU	59,77
Argentina	6	Reino Unido	8,65
Armenia / URSS	1	España	7,72
Australia	3	Francia	5,15
Austria	2	Italia	4,33
Brasil	1	Alemania / RFA- RDA	3,86
Canadá	13	Canadá	1,52
Chile	1	Rusia / URSS	1,17
China / Hong Kong / Taiwán	9	China / Hong Kong / Taiwán	1,05
Corea del Sur	2	Japón	0,82
Cuba	1	Argentina	0,70
Dinamarca	3	India	0,58
Estados Unidos	511	Irlanda	0,58
España	66	Países Bajos	0,47
Finlandia	1	Australia	0,35
Francia	44	Dinamarca	0,35
Georgia / URSS	1	Méjico	0,35
Grecia	1	Nueva Zelanda	0,35
India	5	Austria	0,23
Irlanda	5	Corea del Sur	0,23
Israel	1	Tailandia	0,23
Italia	37	Armenia / URSS	0,12
Japón	7	Brasil	0,12
Lituania	1	Chile	0,12
Méjico	3	Cuba	0,12
Nueva Zelanda	3	Finlandia	0,12
Países Bajos	4	Georgia / URSS	0,12
Polonia	1	Grecia	0,12
Reino Unido	74	Israel	0,12
Rumanía	1	Lituania	0,12
Rusia / URSS	10	Polonia	0,12
Suecia	1	Rumanía	0,12
Tailandia	2	Suecia	0,12
Turquía	1	Turquía	0,12
n= 34	n=855	n=34	100%

Tabla 2. Número de películas por país de producción (orden alfabético) y porcentaje que representa cada país en el total de la muestra (de mayor a menor porcentaje).

Es evidente desde una primera inspección el notable sesgo en la procedencia de las películas recopiladas. El 60% de las mismas son producciones norteamericanas. Este predominio de la cinematografía en lengua inglesa aumenta considerablemente si

observamos que la segunda fuente de la muestra la constituye la filmografía británica, y que aparecen igualmente filmes de Irlanda, Canadá, Australia y Nueva Zelanda. Resulta pues evidente el predominio anglosajón cuando hablamos de filmes y bibliotecas.

Si nos centramos en el ámbito de Europa, la muestra contiene un 31,8% de películas europeas, siendo España la segunda fuente de filmes con bibliotecas, con un 7,7% del total, sólo por detrás del Reino Unido. El cine en español asciende al 8.9% si añadimos el cine latinoamericano. Los países de cultura eslava y la antigua Unión Soviética también tienen cierta participación alcanzando un 1,5% del total.

Además de la presencia de países de cultura occidental americanos y europeos, también disponemos de películas de países asiáticos pero con una fuerte influencia del mundo occidental. Es el caso de Japón (0,8%), India (0,7%) y Tailandia (0,2%). Sin embargo, la representación de estas industrias en la muestra es pequeña si tenemos en cuenta su enorme producción, como es por ejemplo el caso de India. Esto puede ser debido a problemas de distribución comercial asociado al idioma y a las temáticas. En similares circunstancias está el caso de China, que aporta un número reducido de 9 películas, especialmente si consideramos que la mayor parte de las copias encontradas provienen de la potente industria de Hong Kong y Taiwán. No hay registros del cine del mundo árabe e islámico ni tampoco del continente africano.

Por lo tanto, nuestra muestra se caracteriza fundamentalmente por producciones de países de cultura occidental de ambos lados del atlántico, en el que destaca la hegemonía del cine anglosajón, particularmente del norteamericano. Eso sí, una de cada tres películas proviene de Europa y, en este sentido, España es un referente importante. El número de películas de otras regiones geográficas suponen, salvo excepciones, una presencia anecdótica.

8.1.3. Descripción de películas por décadas.

La Tabla 3 muestra el número absoluto y relativo de películas de la muestra clasificadas en décadas a partir de su año de producción. Conviene volver a recordar que la película más antigua obtenida pertenece al año 1929, y se añadió a la década de los treinta (1929-1939). En el caso de las películas producidas a partir del año 2010 decidimos mantenerlas como un bloque separado aunque no constituyan una década

completa, pues su unión a otra década hubiera desvirtuado el número de películas en la década de inclusión.

Década	Nº de Películas	% de Películas
1928-1939	12	1,40
1940-1949	26	3,04
1950-1959	27	3,16
1960-1969	32	3,74
1970-1979	43	5,03
1980-1989	93	10,88
1990-1999	192	22,46
2000-2009	330	38,60
2010-2015	100	11,70
	n=855	100%

Tabla 3. Número y porcentaje de películas por décadas.

En esta tabla se observa un progresivo incremento de películas en función de la década. Sin embargo, sorprende que prácticamente hasta los años 80 no se supere de forma significativa el número de películas con bibliotecas aparecidas durante la década de la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, parece haber también una tendencia regresiva en cuanto al número de películas con biblioteca a lo largo de la presente década. En cualquier caso, nuestra muestra refleja una mayoría de películas realizadas a lo largo de los últimos treinta y cinco años, ya que cerca del 84% de las películas se estrenaron entre 1980 y 2015.

Parece lógico pensar que este perfil de distribución esté relacionado con el volumen total de filmes producidos cada década, es decir, que resulte ser un simple subproducto asociado a la producción internacional de películas de cada década. Para estimar esta posibilidad comparamos el porcentaje de películas que cada década representa en el total de películas producidas, atendiendo por un lado sólo a las películas con biblioteca de la muestra, considerando por otro todas las películas producidas a nivel mundial, dato éste estimado a partir de la base IMDb. La Figura 5 nos muestra esta comparación de perfiles, la cual refleja claramente que si bien la producción mundial de películas (según datos de IMDb) parece incrementarse de forma lineal con cada década, excepción hecha de los años 40 asociados a la II Guerra Mundial, las películas de nuestra muestra presenta un perfil distinto, de tipo exponencial,

especialmente a partir de 1980. Aun siendo una simple estimación, la diferencia en los perfiles sugiere que otros factores, además de la producción global de películas, está influyendo en el auge de la presencia de las bibliotecas en los últimos 35 años.

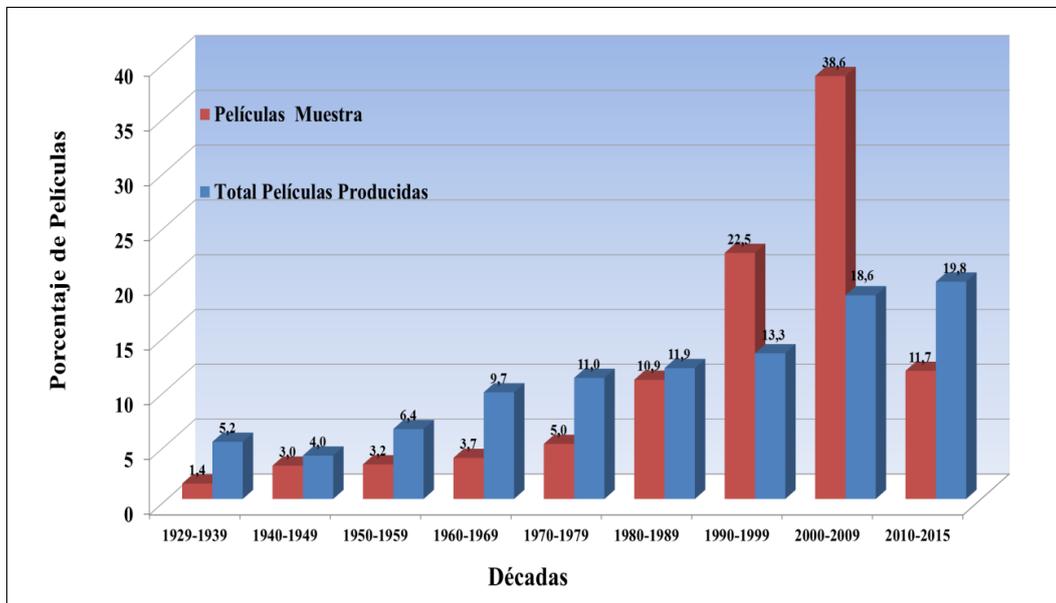


Figura 5. Porcentaje que cada década representa con relación al total de la muestra (rojo) y al total de películas producidas internacionalmente (azul) estimada a partir de IMDb. Todas las películas de 1929 se incluyen en la década de los 30. La última columna refleja sólo un quinquenio.

Una posibilidad es que este perfil se deba al gran peso que tiene la filmografía norteamericana. Es decir, que el incremento de películas con biblioteca a partir de los 80 sea un efecto sólo observable en las películas americanas pero no, por ejemplo, en Europa.

La Figura 6 muestra el número absoluto de películas por década para los Estados Unidos, el Reino Unido y para los cuatro países europeos con más películas representadas en la muestra (España, Francia, Italia y Alemania). Los datos de esta figura sugieren que hasta la década de los 80 son los EEUU y, en menor medida, el Reino Unido los países que mantienen una mayor y más regular presencia de películas con biblioteca en la muestra. Sin embargo, a partir de 1980 se observa que también el resto de países europeos incrementan claramente su representación, relevando al cine británico en cuanto a producciones, y apareciendo con fuerza nuestro cine algo más tarde, ya en el siglo XXI.

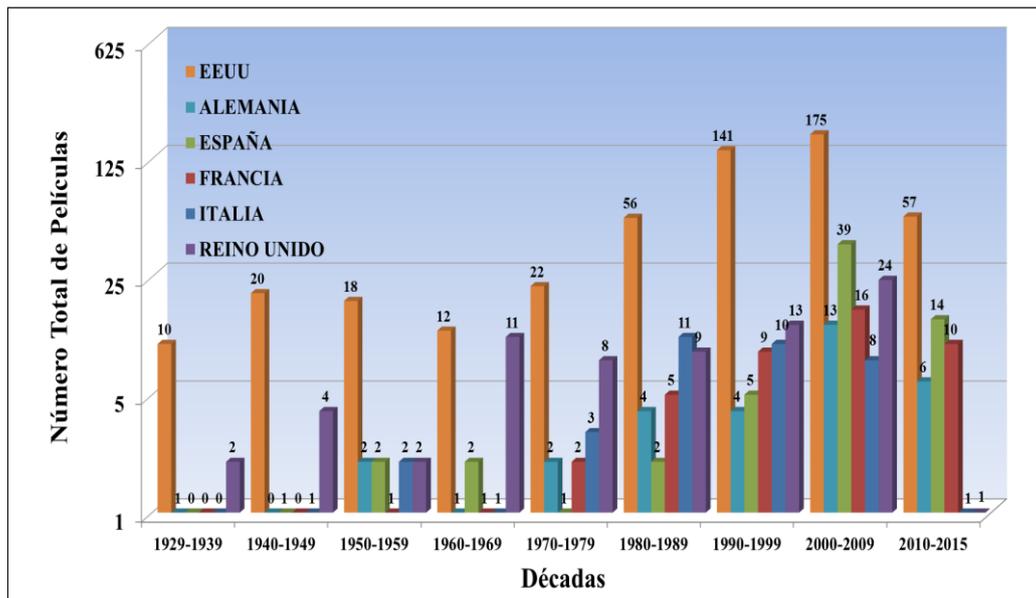


Figura 6. Número de películas por década para los países con mayor aportación a la muestra. La escala del eje vertical es logarítmica.

En consecuencia, parece que la alta representatividad de películas surgidas en los últimos 35 años es una tendencia que no se debe exclusivamente al cine de Hollywood sino también a la mayor presencia del cine europeo, del Reino Unido casi en exclusiva hasta los 80 y del resto del continente hasta nuestros días. Para observar este perfil más claramente, la Figura 7 muestra los mismos datos de la Figura 6 agrupando a los cuatro países del viejo continente.

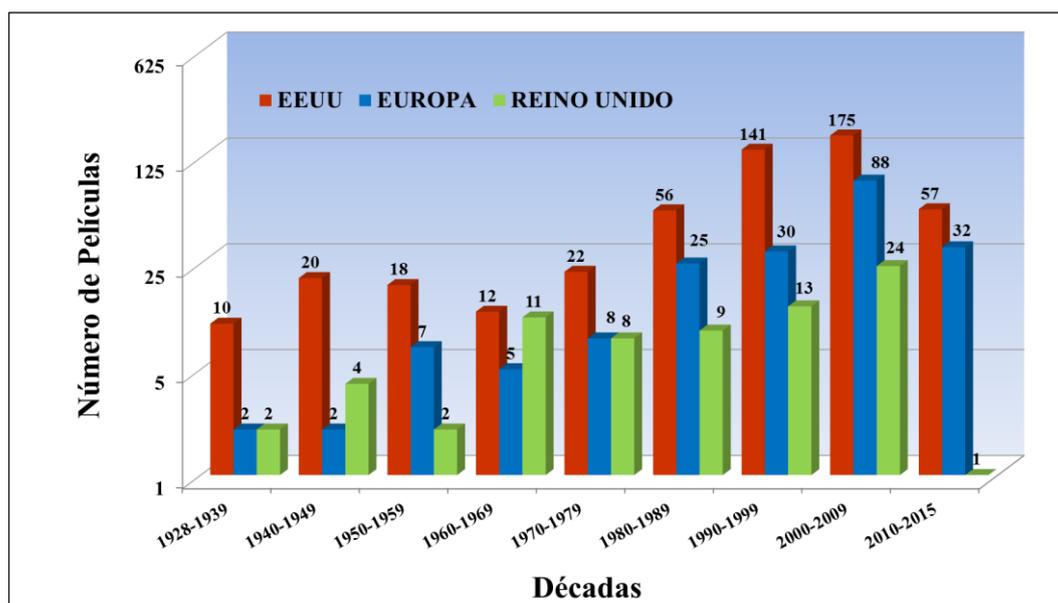


Figura 7. Número de películas por década para EE.UU., Reino Unido y los cuatro países europeos con mayor aportación a la muestra. La escala del eje vertical es logarítmica.

Las Figuras 5 y 7 son consistentes con la idea de que, en términos generales, la mayor representatividad de los filmes más contemporáneos en nuestra muestra no parece ser un resultado secundario a la producción mundial de películas, ni a la de EEUU en particular, sino una tendencia general que comparten también los países europeos.

La Figura 5 mostraba sobre el total de películas de la muestra el porcentaje asumido por cada década. Sería importante conocer este aspecto pero referido a cada país, en particular a aquellos con mayor aportación. Por este motivo convertimos en relativos los datos de la Figura 6 en porcentuales. La Figura 8 presenta estos datos y, como la inspección visual muestra, existen picos concretos que establecen la importancia que una determinada década tiene para un país concreto, siempre para los 6 países que más películas aportan a la muestra.

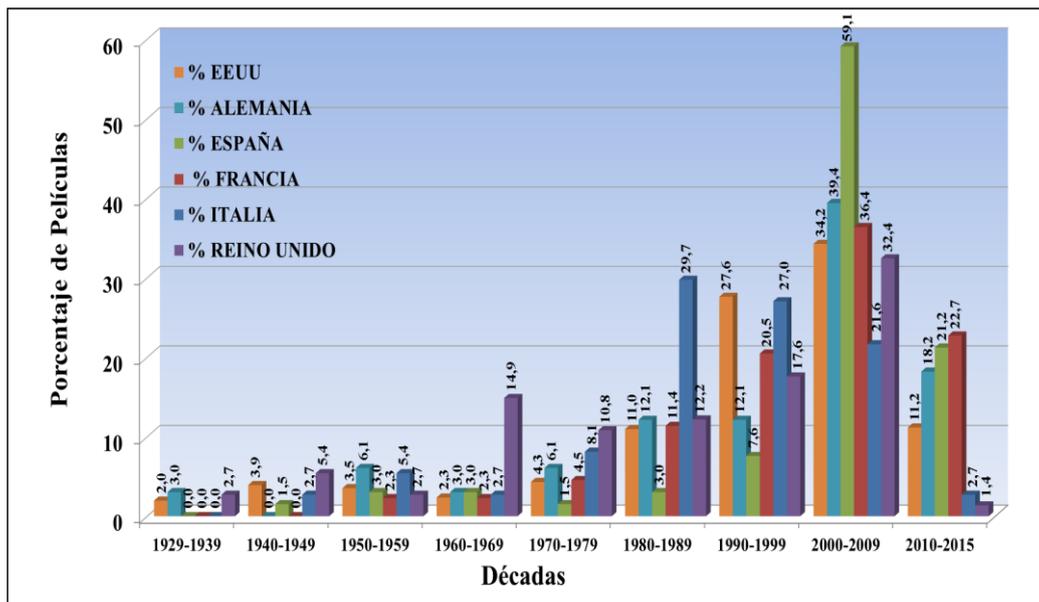


Figura 8. Porcentaje de películas por década para los países de la Figura 6.

Ahora podemos observar claramente que con respecto al resto es importante el cine de los años 60 para del Reino Unido, para el cine italiano están similarmente representados los años 80, los 90 y los 2000, para el norteamericano también los 90 y los 2000. En cualquier caso, salvo estos detalles existe bastante similitud de perfiles en todos los países presentados, siendo la década del 2000 la que más películas aporta a la muestra, seguida de la década de los 90 y los 80. La década del 2000 resulta especialmente importante para España pues supone casi el 60% del total de las películas

disponibles. Esto significa que la imagen bibliotecaria del cine español en la muestra es bastante reciente. De hecho, sólo el 20% de películas con biblioteca de nuestro cine se estrenaron en el siglo XX. Con respecto a la década actual, el porcentaje de películas sigue siendo muy importante aunque se aprecia un cierto retraimiento con respecto a la anterior década principalmente en el cine italiano y británico. Obviamente esta predicción es una simple hipótesis especulativa suponiendo que las producciones sigan un incremento de lineal en el resto de la década.

8.1.4. Descripción de películas por géneros cinematográficos.

Para la descripción temática de las películas de la muestra tomamos como referencia las etiquetas aportadas por las bases de datos IMDb y FilmAffinity. Ambas proponen un máximo de tres descriptores principales por película, aunque FilmAffinity suele aportar también información acerca del subgénero. Ya que ambas bases de datos poseen una altísima concordancia en los descriptores seleccionados para una misma película, como criterio general hemos seleccionado un máximo de tres descriptores principales siguiendo la información de IMDb y, sólo de existir discrepancias entre bases de datos que afecten a un filme español o en lengua española, utilizamos la información de FilmAffinity por su mayor afinidad con el cine en español.

La Figura 9 muestra la frecuencia de cada uno de los 2.177 descriptores de género cinematográfico recopilados en el total de las 855 películas de la muestra.

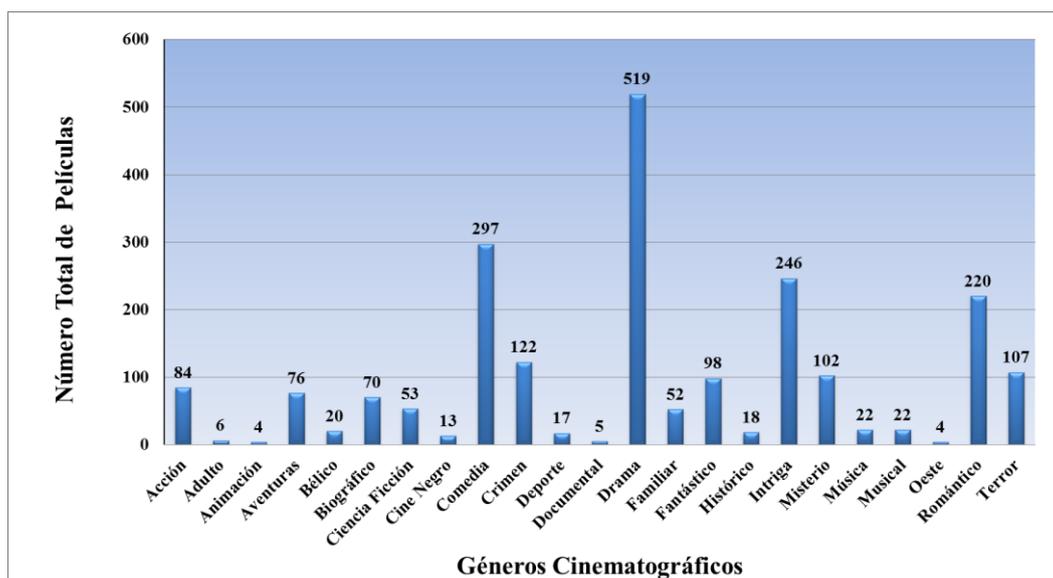


Figura 9. Número de películas asociada a cada descriptor de género cinematográfico.

Una simple inspección de la figura nos indica que las películas en las que se ven bibliotecas abarcan una amplia gama de géneros, aunque es notorio el predominio en la muestra del género Drama, dentro de la cual fueron clasificadas 519 películas de la muestra, seguido de la Comedia (297), la Intriga (246) y el género Romántico (220).

Para estimar si esta clasificación por géneros podría diferir de la tipología de películas que observaríamos en general en las carteleras cinematográficas, realizamos una comparativa de porcentajes entre las categorías de mayor presencia en nuestra muestra y en el global general de todas las películas. Este dato fue obtenido a partir de IMDb incluyendo en la búsqueda sólo los países presentes en nuestra muestra de filmes. La Figura 10 muestra esta comparación y, aunque parece existir un perfil similar entre ambas curvas, las películas con bibliotecas parecen caracterizarse por una menor presencia del Drama, la Comedia y la Acción, y una mayor tendencia hacia la Intriga, el Romanticismo, el Misterio y lo Fantástico.

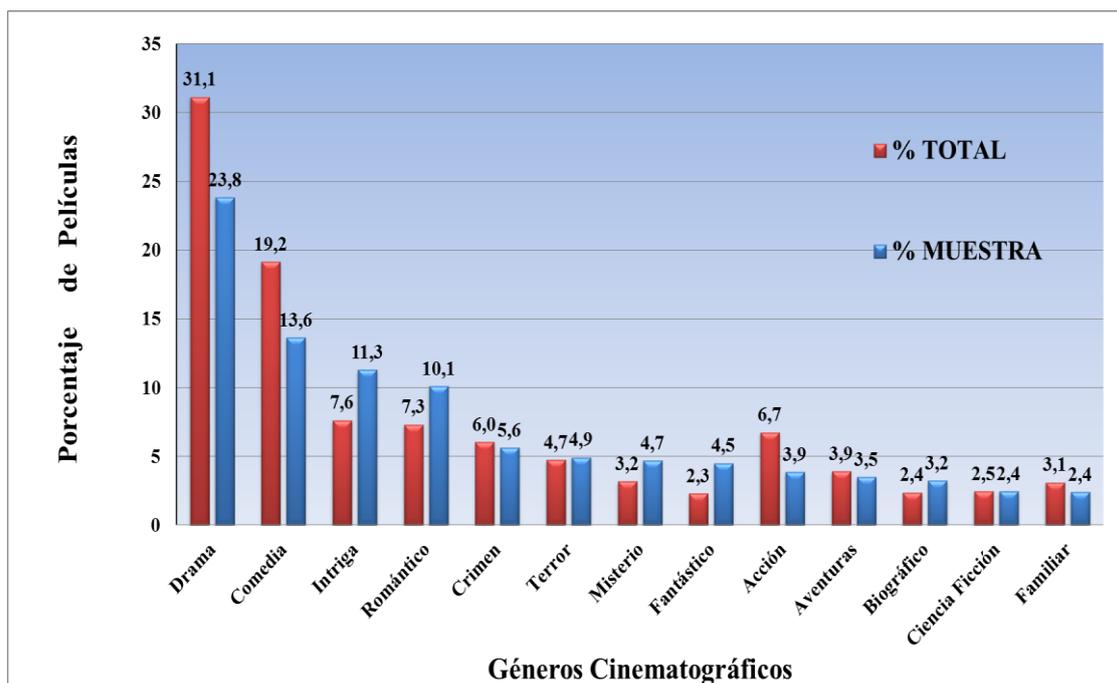


Figura 10. Porcentaje de películas asociadas a cada descriptor de género cinematográfico sobre el total la muestra (azul), y sobre el total general de películas (IMDb) pero sólo incluyendo los países de la muestra.

Resulta también de interés determinar la posible existencia de cambios en la evolución histórica de los géneros cinematográficos más representados. Para ello se comparó la distribución de géneros en los últimos 90 años. La Figura 11 muestra los

resultados que fueron agrupamos cada tres décadas (por generaciones) para mostrar los cambios de forma más clara.

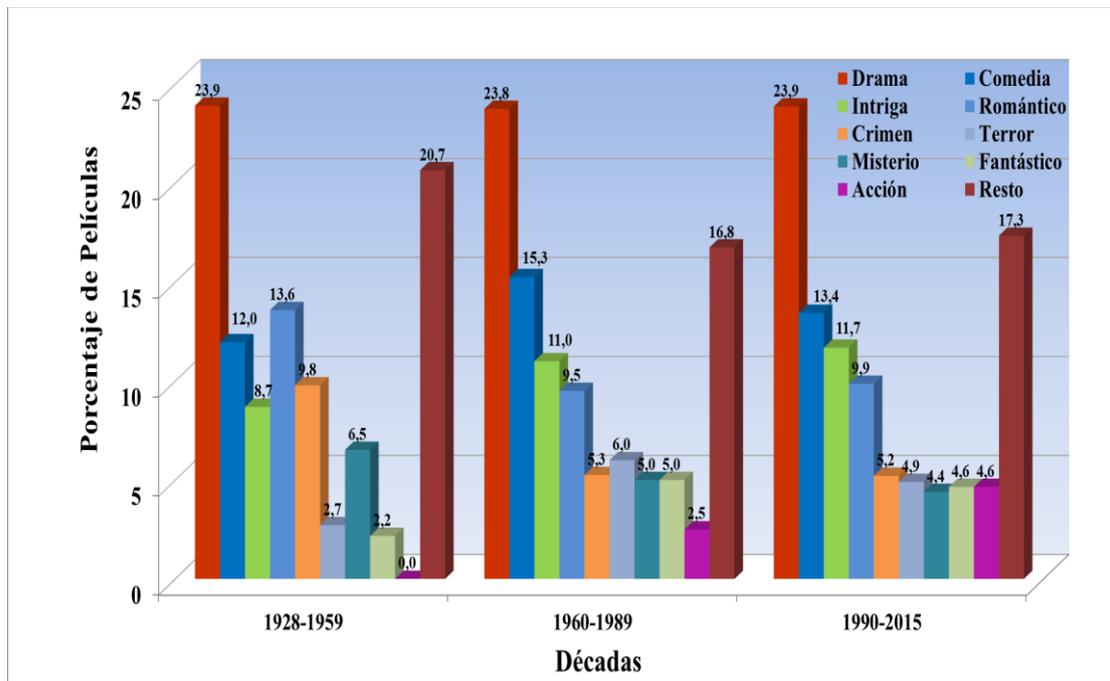


Figura 11. Porcentaje de películas asociadas a cada descriptor de género cinematográfico por generaciones o agrupación de 3 décadas: 1928-1959, 1960-1989 y 1990-2015.

La figura muestra claramente un perfil cronológico bastante estable. El Drama ha sido el género predominante en toda la historia del cine desde los años 30. De igual modo, los géneros Comedia, Intriga y Romántico se han mantenido más o menos constantes desde hace 90 años, aunque su magnitud sea menos de la mitad o menos con respecto al Drama. Mucha menor presencia tiene el género Crimen y Misterio, que incluso han reducido algo sus índices previos a los años 60, mientras que al contrario el género Fantástico y Terror los han aumentado. A destacar que el género Acción era inexistente hasta los 60, casi doblando su presencia en esta última generación. En cualquier caso, las bibliotecas se representan ampliamente abarcando a todos los géneros cinematográficos, como ejemplifica el hecho de que la barra correspondiente al resto de descriptores de géneros alcance el segundo porcentaje global desde el inicio del cine sonoro.

Pese a que la información sobre géneros cinematográficos es descriptiva en sí misma, la amplitud de los mismos oculta posibles relaciones significativas entre temáticas específicas y bibliotecas. Para destacar este aspecto se estableció el grado de

correlación entre géneros, es decir, qué tipos de géneros suelen ir asociados conjuntamente en películas con bibliotecas. Para ello realizamos un análisis estadístico para determinar la significación estadística y fuerza de la asociación entre aquellos géneros más representados en la muestra. La Tabla 4 muestra el grado de asociación obtenida entre géneros para aquellos que resultaron estadísticamente significativos (χ^2).

Géneros	Estadístico de independencia χ^2 (df=1)	Coefficiente de Asociación Phi (ϕ)	Interpretación de la asociación
Drama-Biográfico	$\chi^2 = 39,14$; $p < 0,0001$	0,20	Débil
Comedia-Romántico	$\chi^2 = 38,12$; $p < 0,0001$	0,20	Débil
Intriga-Terror	$\chi^2 = 80,15$; $p < 0,0001$	0,30	Moderada
Intriga-Misterio	$\chi^2 = 123,34$; $p < 0,0001$	0,37	Moderada
Intriga-Crimen	$\chi^2 = 130,54$; $p < 0,0001$	0,39	Moderada
Terror-Misterio	$\chi^2 = 59,71$; $p < 0,0001$	0,26	Moderada
Fantástico-Acción	$\chi^2 = 19,91$; $p < 0,0001$	0,15	Débil
Fantástico-Aventura	$\chi^2 = 70,69$; $p < 0,0001$	0,28	Moderada
Fantástico-Ciencia Fic.	$\chi^2 = 50,26$; $p < 0,0001$	0,24	Moderada
Acción-Ciencia Fic.	$\chi^2 = 49,68$; $p < 0,0001$	0,24	Moderada
Acción-Aventura	$\chi^2 = 123,57$; $p < 0,0001$	0,38	Moderada
Aventura-Familiar	$\chi^2 = 45,24$; $p < 0,0001$	0,23	Moderada
Aventura-Ciencia Fic.	$\chi^2 = 31,65$; $p < 0,0001$	0,19	Débil

Interpretación de Phi (ϕ) en valores absolutos: 0,1-0,2 = débil; 0,2-0,4 = moderado; 0,4-0,6 = medio; 0,6-0,8 = alto; 0,8-1,0 = muy alto).

Tabla 4. Coeficiente de asociación entre géneros cinematográficos.

Puede observarse como el género Drama, siendo el más frecuente en los filmes, apenas mantiene asociaciones relevantes con otros géneros que, además, tienen una escasa frecuencia en el global de la muestra. Esto sugiere que un papel como mero descriptor general. Los géneros Comedia y Romántico, también establecen una correlación significativa entre ellos conformando de forma general las denominadas comedias románticas, aunque esta asociación es sólo de carácter débil. Las asociaciones más importantes las encontramos entre cuatro tipos de géneros de frecuencia individual

moderada: Intriga, Crimen, Terror y Misterio. Estos términos aparecen frecuentemente relacionados, lo que sugiere un estilo de cine en el que el escenario de la biblioteca es una expectativa probable. En esta misma situación tendríamos al género Fantástico, asociado a la Ciencia Ficción, la Aventura y a la Acción en un entorno de filme familiar. Esta relación parece conformar otro estilo interesante para que aparezca una biblioteca en alguna de sus escenas.

8.2. Escenas

El número total de escenas obtenidas a partir de las 855 películas seleccionadas fue de 1642. Estas escenas constituirán nuestro material de análisis principal de los elementos y funciones elegidos por los realizadores para representar la biblioteca en el cine.

La Tabla 5 muestra el número de películas ordenadas según el número de escenas que contengan. La tabla evidencia que una gran mayoría de películas sólo incluye una escena con biblioteca, y que el porcentaje de películas con 5 ó más escenas es prácticamente residual (6,3%). La media de escenas por película en el total de la muestra fue de 1,92.

Nº de Escenas	Nº de Películas	% de Películas
1	522	61,05
2	159	18,60
3	79	9,24
4	41	4,80
5	18	2,11
6	16	1,87
7	6	0,70
8	2	0,23
9	2	0,23
10 ó más	10	1,17
Media = 1,92 escenas por película		

Tabla 5. Número y porcentaje de películas según el número de escenas en la biblioteca.

Por países, la Figura 12 muestra el número de escenas obtenidas para cada uno de ellos en el total de las películas de la muestra. Obviamente este resultado depende

directamente del número de películas que cada país aporte al total de la muestra, por lo que Estados Unidos sigue siendo la fuente principal de escenas con el 57% del total. Subrayar la presencia de España en el tercer lugar y un 7,97% del total.

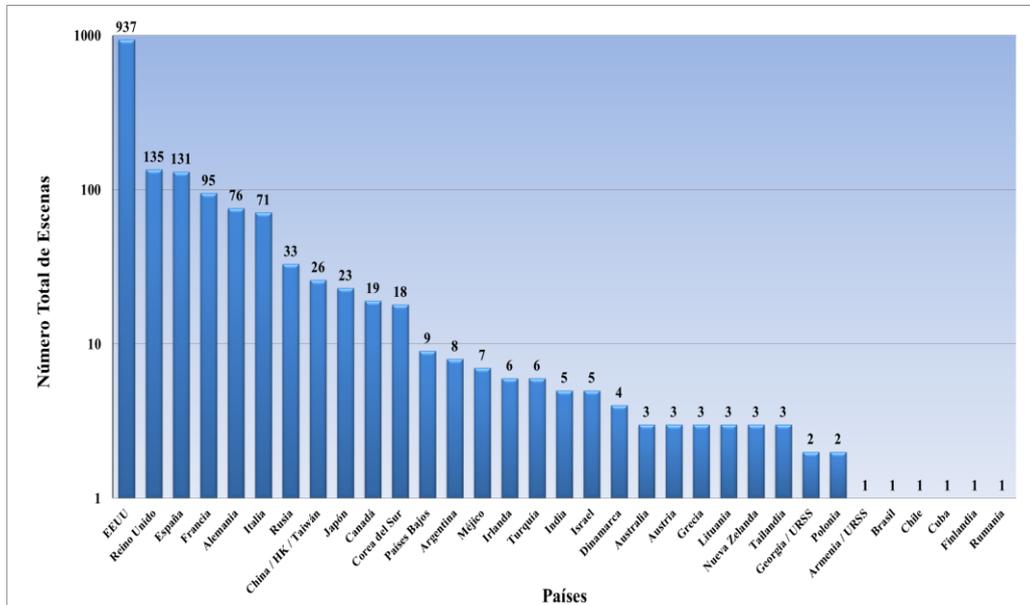


Figura 12. Número total de escenas de la muestra clasificadas por países.

Para una información más precisa analizamos las escenas por película seleccionando los diez países que aportan más películas a la muestra. Estos diez países suman un total 1546 escenas o, dicho de otro modo, el 94,15% del total de las escenas de la muestra. De esta forma evitamos la distorsión en los datos de países con pocas películas pero gran número de escenas, como es el caso de Israel o Países Bajos.

La Figura 13 muestra la media de escenas obtenida para estos países. Esta figura indica que la media global de la muestra (1,92) se aproxima mucho a la de Estados Unidos, lo cual es lógico al ser el más numeroso en la muestra, pero también sugiere que las culturas más orientales poseen de media más escenas de bibliotecas, superando las 3 por película.

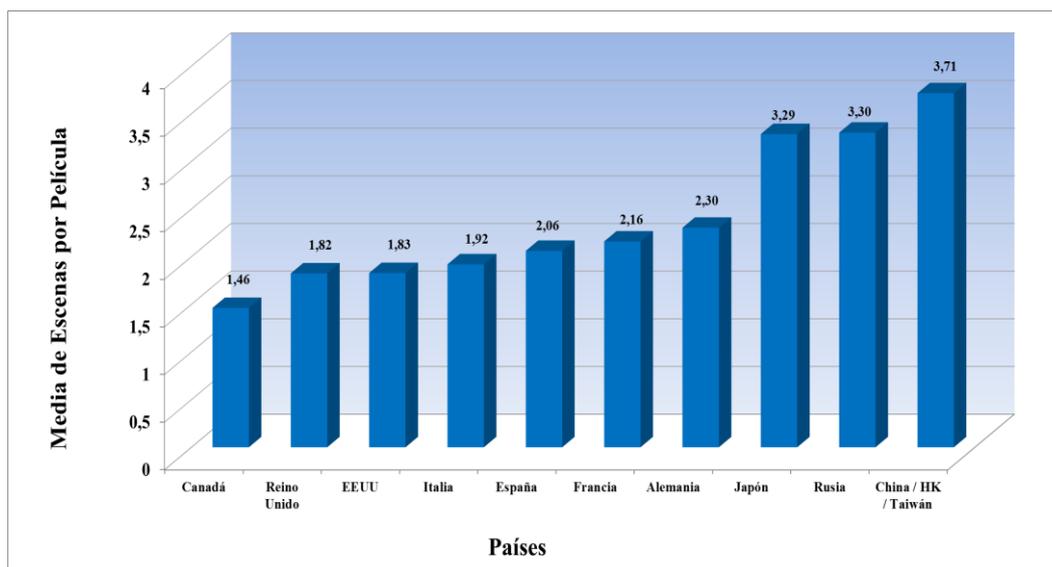


Figura 13. Número medio de escenas con biblioteca en las películas de los 10 países que más filmes aportan a la muestra.

En cuanto a la duración de las escenas, la media en el conjunto de la muestra fue de 133,7 segundos, es decir, 2 minutos y 13 segundos. Al igual que para el número de escenas se analizó la duración media para los 11 países con mayor representación en la muestra. Los resultados se muestran en la Figura 14, que reflejan claramente que en cuanto al tiempo promedio, las escenas de bibliotecas en el cine español duran, de media, la mitad de las correspondientes al del Reino Unido. Se mantiene la tendencia de Rusia y Japón de presentar, no sólo más escenas en la bibliotecaria, sino también durante más tiempo que la media del resto de países.

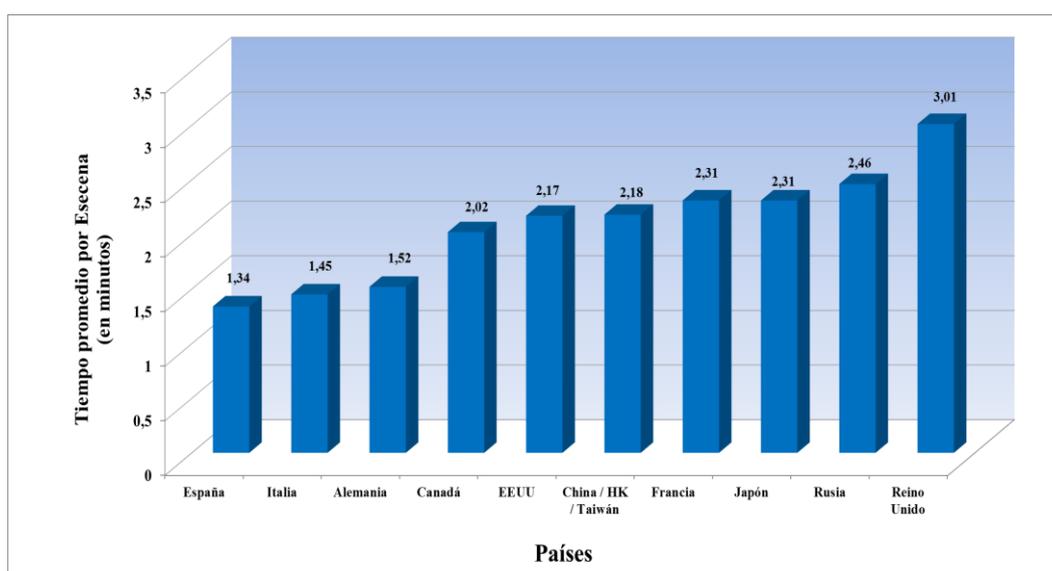


Figura 14. Duración media (en minutos) de las escenas con biblioteca en los 10 países que más filmes aportan a la muestra.

Por último, se valoró por parte de la autora la importancia de las escenas de la biblioteca en el conjunto de la narración de la película. Su relevancia se valoró con una escala Likert de 0 (irrelevante) a 4 (decisiva) dependiendo del cambio en el devenir posterior de los caracteres: de mero escenario a secuencia clave. En el caso de duda sobre su valoración la escena fue descartada. Pese a ser una valoración subjetiva pensamos que este índice resulta interesante al ser una interpretación desde el punto de vista de un espectador convencional aunque, eso sí, más consciente de la relevancia de los hechos o actividades desarrollados en la biblioteca. La Figura 15 muestra los resultados para los filmes asociados a los 10 países con mayor número de películas. La media de la valoración conjunta de las 1546 escenas analizadas fue de 1,7 sobre 4. Resulta interesante el hecho de que las escenas de las películas españolas, junto a los filmes de Japón y Rusia, sean las que resulten de menor interés para el conjunto de la narración fílmica. Una valoración que habrá que confirmar en estudios empíricos con muestras más amplias y mayor grado de objetividad.

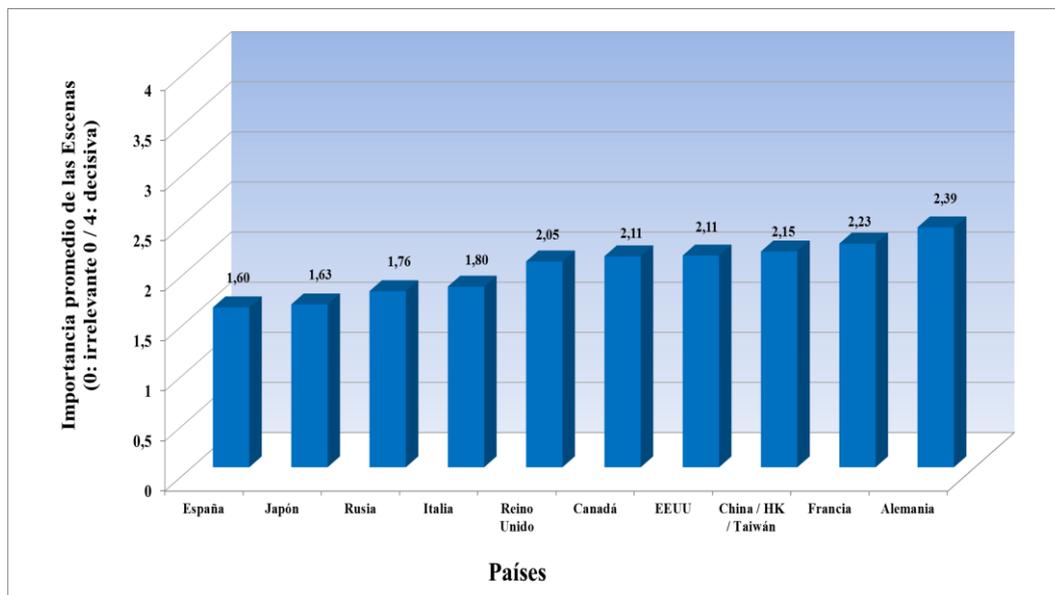


Figura 15. Valoración subjetiva de la importancia en la película de las escenas con biblioteca considerando únicamente los 10 países que más filmes aportan a la muestra.

8.3. Elementos estructurales de la representación bibliotecaria.

8.3.1. La biblioteca como escenario.

Podemos distinguir la Biblioteca como edificio exterior y como espacio interior. En la FRF se recogen diversos aspectos relacionados con el edificio exterior.

1) Edificio exterior

El edificio exterior es filmado de forma completa o en parte suficiente para determinar su tamaño en el 28,4% de las escenas (Figura 16).

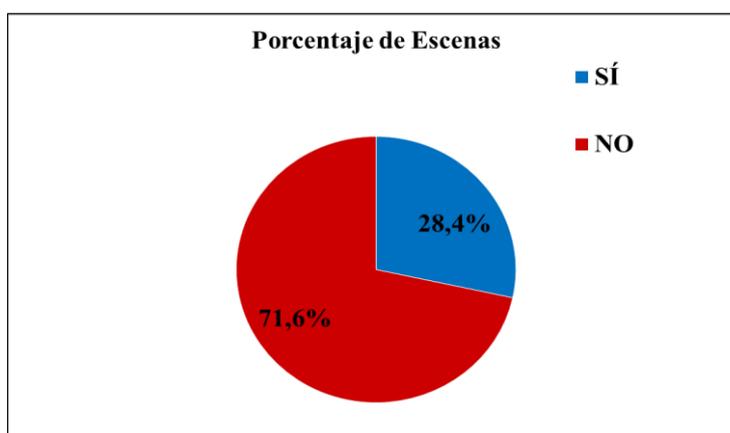


Figura 16. Porcentaje de escenas en las que aparece el edificio exterior que alberga la biblioteca.

Dentro de este último grupo, el 17,75% de las escenas muestran edificios que se han considerado de tamaño pequeño, el 36,68% de tamaño mediano y el 43,92% de tamaño grande. Un 1,63% se corresponderían con otro tipo de edificios bibliotecarios (bibliobús o un barco, por ejemplo) (Figura 17).



Exteriores de *Lo que el día debe a la noche* (A. Arcady, 2012), *La sombra de una duda* (A. Hitchcock 1943) y *Siempre Alice* (R. Glatzer & W. Westmoreland, 2014).

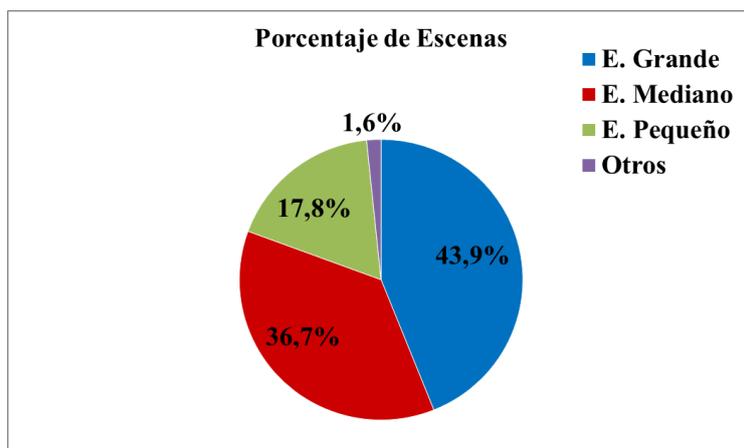


Figura 17. Porcentaje de escenas según el tamaño del edificio que alberga la biblioteca.

Asimismo, otras características arquitectónicas destacables asociadas a la visión exterior serían la identificación del edificio filmado como biblioteca (53,5%), su lugar de acceso (75,93%), asociado a escaleras (62,38%), o algún tipo de adaptación o indicación de acceso para discapacitados (3,97%)⁴³. El 25,7% de los edificios filmados incluían alguna información referente a los horarios de apertura.



Código de silencio (A. Davis 1985)

2) *Espacio Interior*

Con relación al espacio interior comenzaremos indicando el tipo de biblioteca filmada. La Tabla 6 muestra que para el cine prácticamente sólo existen dos tipos de bibliotecas, las públicas y las asociadas con instituciones de carácter académico formal. Entre ambos grupos alcanzan casi el 75% de todas las escenas cinematográficas en las que se aprecia el espacio interior de una biblioteca (91,7% de todas las escenas de la

⁴³ Primera película identificada con señal y rampa de acceso a la biblioteca para discapacitados. Chicago Public Library, Central Building, Chicago Cultural Center.

muestra). Tienen cierta presencia también algunas bibliotecas especializadas, especialmente aquellas relacionadas con museos (5,7%) e instituciones religiosas (1,9%). Las bibliotecas de abogados no pertenecientes a la administración se quedan en un escueto 1,3%. Asimismo, se muestran los datos para el caso español. Resulta relevante la reducción de la presencia de bibliotecas públicas en el cine español en comparación con el internacional. En el cine español la biblioteca se asocia al parecer con la escuela y la universidad.

Tipo de Biblioteca	Porcentaje de Escenas (muestra)	Porcentaje de Escenas (España)
Públicas	34,00	9,16
Académicas	21,58	30,53
Escolar	18,86	29,77
Penitenciarias	3,12	0,00
Nacionales	2,99	1,53
Fantásticas	2,06	0,00
Móviles	0,40	0,00
Históricas	0,40	2,29
Especializadas*:	16,60	26,72
BE Instituciones Religiosas	1,99	3,82
BE Administración	0,73	3,82
BE Centros de Investigación	1,20	0,00
BE Empresas y Firms Comerciales	1,33	1,53
BE Centro Sanitario	0,86	0,00
BE Archivos y Museos	5,71	3,82
BE Otras	4,78	13,74
* Se desglosan los porcentajes para los distintos tipos de bibliotecas especializadas siguiendo las recomendaciones de la Comisión Técnica de Cooperación de Bibliotecas Especializadas (incluidas en notas ISO 2789 en abril 2012).		

Tabla 6. Porcentaje de escenas según el tipo de biblioteca en el total de la muestra y para el caso de España.

Para el total la muestra, el perfil de los tres tipos de bibliotecas de bibliotecas principales a lo largo de las diferentes décadas se muestra en la Figura 18. Queda claramente reflejado el predominio de la biblioteca de carácter público a lo largo de todo el siglo XX, con su máxima expresión en los años 60. Destaca igualmente que la estabilidad de las bibliotecas académicas en el cine sólo se ha alcanzado a partir de los años 70 y que prácticamente hasta los años 80 la presencia de escenas en bibliotecas escolares era anecdótica. Si consideramos los últimos 35 años, los de mayor volumen de películas en nuestra muestra, se observa una clara tendencia ascendente para todas las bibliotecas escolares en detrimento de las públicas.

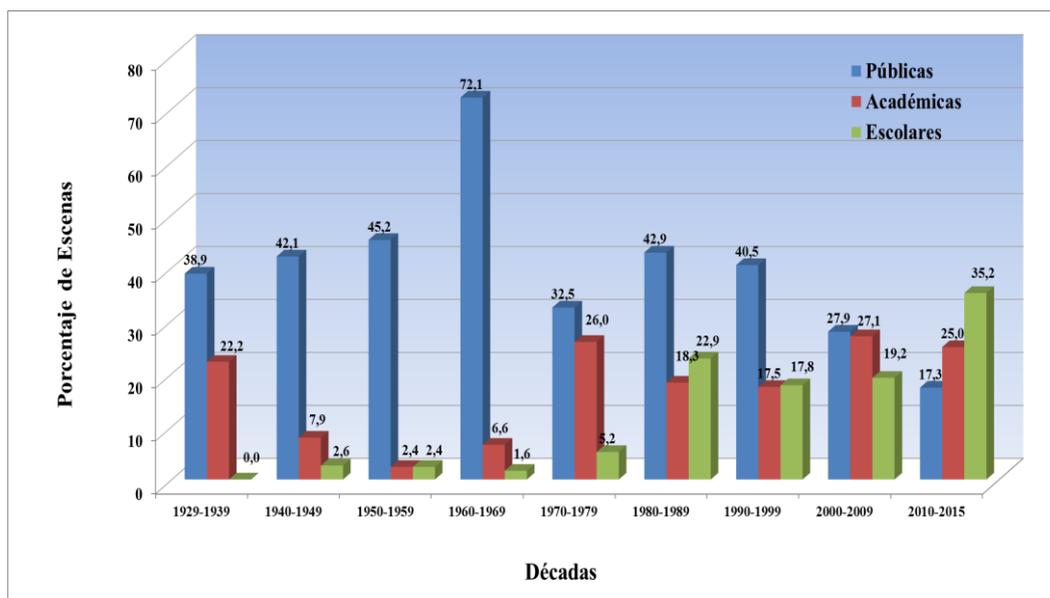


Figura 18. Porcentaje de escenas con bibliotecas públicas, académicas y escolares por décadas.

Para el caso del cine español (no mostrado) la situación refleja un perfil similar al conjunto de la muestra, aunque comprimido en los últimos 35 años, ya que, hasta donde hemos podido indagar, no hemos encontrado ninguna filmación de biblioteca escolar o académica hasta los años 60 con *los chicos del Preu* (1967). El único precedente de biblioteca escolar podríamos encontrarlo en la película *Balarrasa* (1951), pero la escena, de 5 segundos de duración, se desarrolla en teoría en un seminario.



Los chicos del Preu (P. Lazaga, 1967)

Balarrasa (J.A. Nieves Conde, 1951)

Un aspecto que nos parece revelador es que sólo el 3% de las escenas se han filmado en Bibliotecas Nacionales. Probablemente aspectos prácticos del rodaje expliquen esta cifra, pero por su importancia y simbolismo sería interesante establecer cuáles fueron las primeras filmaciones disponibles en la Biblioteca Nacional de los principales países de la muestra. La Tabla 7 muestra estos datos aunque se debe ser

prudente ya que es posible que haya filmaciones previas que no se han logrado identificar e incluir en la muestra.

Biblioteca Nacional	Año	Película	Director
Reino Unido	1929	Blackmail	Alfred Hitchcock
Italia	1946	Mio figlio professore	Renato Castellani
Estados Unidos	1952	The thief	Russell Rouse
Francia	1967	Les compagnons de la marguerite	Jean-Pierre Mocky
Rusia / URSS	1979	Moscú no cree en las lágrimas	Vladimir Menshov
Alemania*	1987	Der Himmel über Berlin	Wim Wenders
Irlanda	2000	Nora	Pat Murphy
España	2000	Sé quién eres	Patricia Ferreira

* Aunque la Staatsbibliothek de Berlín no es la Biblioteca Nacional alemana sí es probablemente la más emblemática, por lo que hemos decidido incluirla.

Tabla 7. Primera filmación en la Biblioteca Nacional de algunos de los principales países de la muestra. Se indica el año y el título de la película así como su director.



Blackmail (A. Hitchcock, 1929)

Sé quién eres (P. Ferreira, 2000)

El siguiente aspecto a analizar es el ambiente de las salas de las bibliotecas filmadas. En esta faceta los resultados mostraron que, con respecto al tamaño, el 17,38% de las salas de consulta o lectura mostradas era de grandes dimensiones, el 55,39% de tamaño medio y el 27,32% de tamaño pequeño. El 71,17% de las salas eran exteriores (ventanas o similar) y el 29,54% interiores. El ambiente era luminoso en el 76,17% y tenue u oscuro en el 23,83%. Y en lo referente al sonido, el fondo era silencioso en el 89,5% de las escenas frente al 10,5% de fondo ruidoso.



Cuento de invierno (E. Rohmer, 1992) *La invención de Hugo* (M. Scorsese, 2011)



La sombra de los otros (B. Mårilind & M. Stein 2010) *Casper* (B. Silberling, 1995)

También corresponde al espacio interior los elementos constitutivos de la infraestructura bibliotecaria propiamente dicha y los personajes que lo habitan. Entre los primeros se podrían distinguir, a su vez, los elementos ornamentales (bustos, cuadros, etc.), la infraestructura (las salas y zonas filmadas de la biblioteca), los tipos de documentos apreciables, los recursos técnicos de la biblioteca y otros elementos accesorios. Vamos a revisar en primer lugar las áreas más frecuentemente filmadas en las bibliotecas y los elementos ornamentales asociados a las mismas.

La Figura 19 muestra por orden de frecuencia cuáles son las facetas y detalles de las bibliotecas más reflejados por los realizadores. Estas son fundamentalmente las salas de consulta (86,15%) y de lectura (66,34%), que suelen filmarse al inicio de la escena mediante una amplia panorámica permitiendo, a su vez, la visión de otros elementos de interés relativo como la iluminación general (39,89%) o bien la existencia de varios pisos (24,45%) en la biblioteca, pero también de otros más relevantes al estudio como son el mostrador (39,13%), las lámparas individuales en los puntos de lectura (37,95%) o los ornamentos de las bibliotecas clásicas como los cuadros y/o fotografías decorativas (30,54%), y los bustos y esculturas (21,47%). Se destaca también la presencia de algún tipo de sistema de seguridad (19%) y de elementos efímeros como

las plantas y flores (16,41%), y otros elementos de situación como los relojes (12,81%) y los símbolos nacionales (8,52%). Las áreas más técnicas o especializadas de las bibliotecas interesan menos a los cineastas. Es el caso de las salas de ordenadores (6,16%), la sala del fichero (11,22%), la sala de la hemeroteca (4,78%) o la sala de lectores de microformas (4,71%). Tampoco parece interesante filmar en las zonas especializadas para niños (3,6%). Por último señalar que, aunque se observa algún tipo de medida de seguridad (humana, física y/o electrónica) en el 19% de las escenas, la señalización para discapacitados se ofrece sólo en el 1,31%.

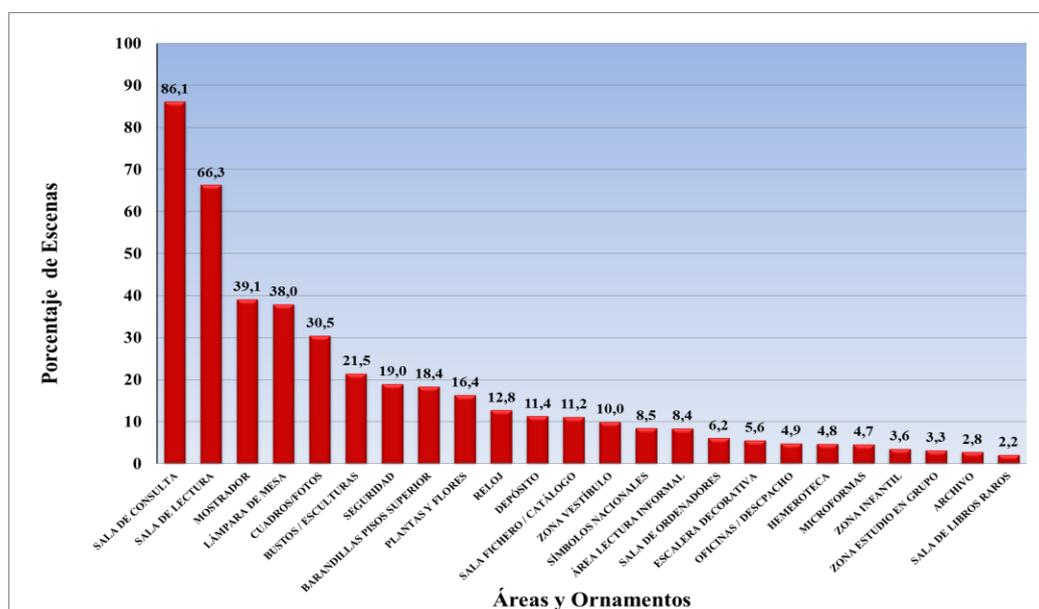


Figura 19. Porcentaje de escenas en las que aparecen determinadas áreas y ornamentos específicos de la biblioteca.

En segundo lugar, podemos distinguir los elementos y recursos técnicos propios de la biblioteca. Entre estas diversas herramientas asociadas a la infraestructura de la biblioteca, los cineastas eligen representar fundamentalmente las destacadas en la Figura 20. La estantería es el elemento principal que caracteriza a la práctica totalidad de las escenas con biblioteca pues es visible en el 91,97% de las mismas. Otros elementos importantes en la ambientación son los tejuelos (55,19%) y las etiquetas de materias, autores, etc., en las estanterías (30,68%).

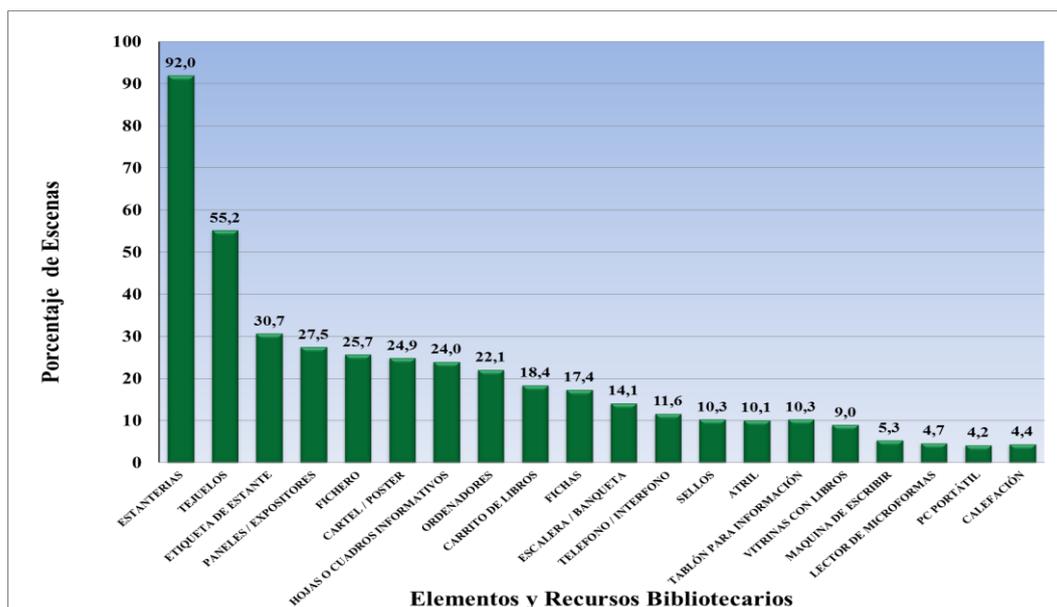


Figura 20. Porcentaje de escenas en las que aparecen determinados elementos y recursos técnicos de la infraestructura y la actividad bibliotecaria.

Otros elementos tradicionales frecuentemente presentes son los expositores (27,49%) y los ficheros en sus diversas formas (25,69%). Abundan igualmente los detalles que asocian la biblioteca con lugar de información, carteles y pósteres (24,86%), así como hojas y/o cuadros informativos (23,96%). El ordenador aparece en aproximadamente una de cada cinco escenas (22,09%), no muy por delante de los elementos más característicos de la biblioteca decimonónica: el carrito (18,42%), las fichas (17,38%), la escalera (14,13%), y los sellos (10,32%). Este último aparece el doble de escenas que la máquina de escribir (5,3%), el lector de microformas (4,7%) o un ordenador portátil (4,2%).

El tercer apartado de interés en las escenas bibliotecarias serían los tipos de documentos reflejados en las películas. La Figura 21 nos muestra que el documento por excelencia en la biblioteca filmada en las películas de la muestra seleccionada es la monografía, pues el 93,84% de las escenas tienen como fondo documental un libro. Seguidamente se puede destacar la presencia de las publicaciones seriadas (periódicos y revistas en papel, en microforma o en ordenador), que pueden observarse en una de cada cinco escenas aproximadamente (21,54%). Siguen los documentos cartográficos (16,83%), entre los cuales el globo terráqueo constituye el más frecuentemente filmado e identificado por sus dimensiones. Subrayar también la presencia de libros raros (fondo

antiguo) y manuscritos asociados en gran medida a las películas de misterio y terror (12,74%), y la visibilidad de los manuales de referencia, usualmente junto a los mostradores (8,66%). Destacar que los documentos audiovisuales quedan en el 4,29%. Pero más allá de la presencia de monografías, es necesario subrayar que el fondo documental que se ofrece visualmente queda difuminado en el 27,42%% de las ocasiones.

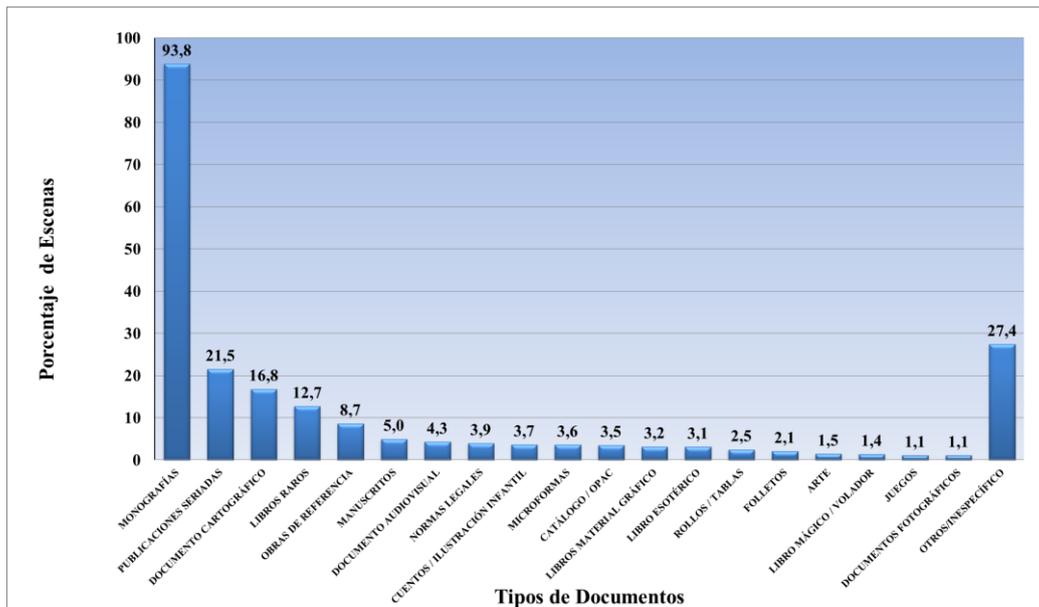


Figura 21 Porcentaje de escenas en las que aparecen determinados documentos bibliotecarios.

Para conocer si esta foto general de la infraestructura ha representado la imagen tradicional de la biblioteca en el cine a lo largo de su historia realizamos un análisis cronológico. Para ello, seleccionamos las áreas, los elementos y recursos, y los tipos de documentos más frecuentemente vistos en las escenas según el análisis anterior, así como algunos de los utensilios más característicos de la biblioteca tradicional (carrito, fichas, escalera, sellos, lector de microformas) y el ordenador, y los representamos por generaciones de 30 años. La Figura 22 muestra este análisis.

Los resultados concuerdan con el perfil general aunque existe alguna variante. Con respecto a las áreas filmadas (Figura 22a), se observa con el tiempo una menor presencia del mostrador y también de los ornamentos, quizá asociado al cambio estético y funcional de las bibliotecas contemporáneas. Para los recursos más frecuentes (Figura 22b), se aprecia con el paso del tiempo una mayor asociación entre los libros y los

tejuelos, pero una disminución de la imagen del fichero, probablemente también asociada a su menor utilidad en las bibliotecas contemporáneas.

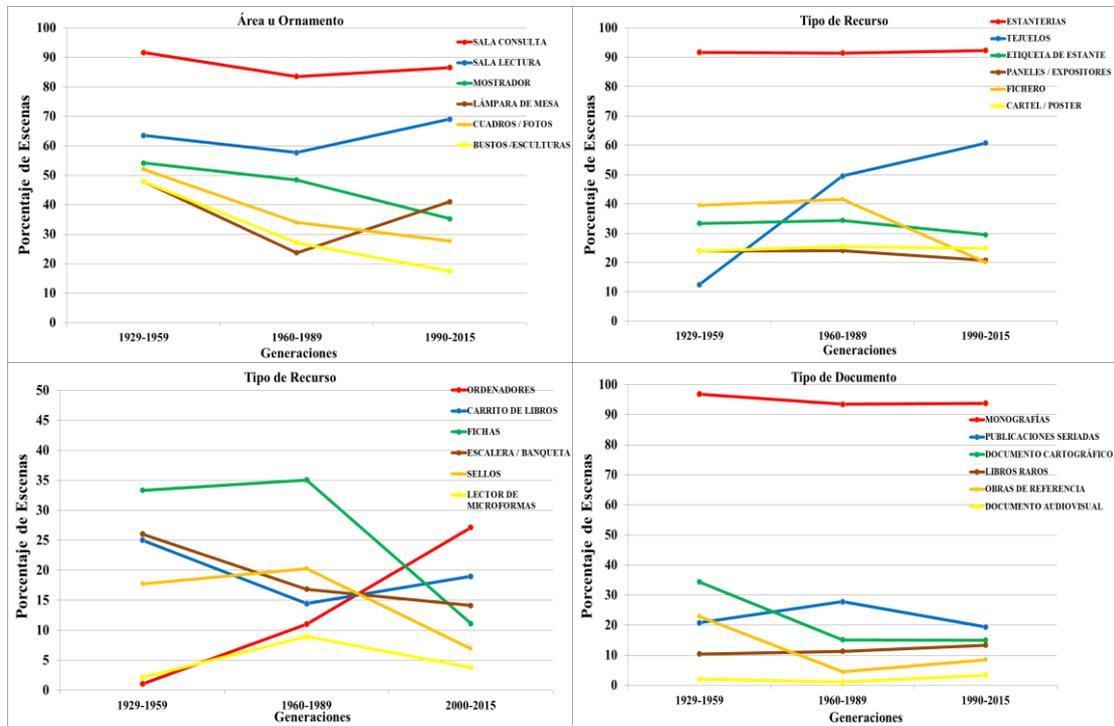


Figura 22 Porcentaje de escenas en las que aparecen determinados aspectos de la infraestructura ambiental, técnica y documental bibliotecaria analizados en periodos de 30 años: (a) Áreas y ornamentos más frecuentes; (b) Recursos más frecuentes; (c) Recursos tradicionales y tecnológicos; (d) Documentos más frecuentes en las escenas con biblioteca.

Con respecto a los elementos tecnológicos y útiles clásicos de la biblioteca (Figura 22c), resulta evidente que la entrada en el siglo XXI se ha asociado con el desuso de la ficha, los sellos y el lector de microformas como elementos cinemáticos, todo lo contrario del ordenador que progresivamente aumenta su presencia. Se mantienen en las escenas la escalera y el carrito de transporte de libros. Y finalmente la Figura 22d refleja la estabilidad de los principales tipos de documentos en los últimos 90 años, y la práctica inexistencia en la pantalla incluso en el siglo XXI de los documentos audiovisuales.

8.3.2. Los personajes.

1) El personal de la biblioteca.

Pero en estos escenarios bibliotecarios también hay personajes, que pueden ser clasificados como bibliotecarios o usuarios. Con respecto a los primeros, es necesario aclarar que por la propia ambigüedad inherente al papel de los figurantes, e incluso a veces de actores secundarios y protagonistas, no es posible conocer con exactitud el número de roles bibliotecarios mostrados en todas las películas. Ni siquiera cuando las tareas observadas son claramente las relacionadas con un bibliotecario es viable establecer el supuesto nivel de cualificación que debería disponer el carácter identificado. Los actores imitan tareas bibliotecarias pero no son auxiliares, ayudantes o graduados en Biblioteconomía. De este modo, se prefirió delimitar el rol de bibliotecario utilizando como referencia el término más laxo de *Personal de la Biblioteca* ((Norma UNE-ISO 2789: 2014, p. 25), para así incluir a todo actor que mostrase cualquier conducta compatible con una tarea que caracteriza a las personas que trabajan en las bibliotecas, sean éstas personal profesional cualificado o personas que colaboran desinteresadamente en una biblioteca (como voluntarios o estudiantes). De este modo, en el presente estudio la palabra *Bibliotecario* tendrá un significado más amplio del que se aplica estrictamente en el ámbito laboral como profesional cualificado.

De las 855 películas de la selección en 488 aparecía algún bibliotecario, lo que supone el 57,07% del total. Con respecto a las escenas, del total de 1642 escenas de la muestra aparecían bibliotecarios en 850. Esto implica que el bibliotecario aparece en el 51,76% de las escenas filmadas en una biblioteca. Ambos valores arrojan una proporción muy similar. El número de bibliotecarios en las 850 escenas fue de 1220 y, por tanto, en cada escena aparecen, de media, 1,43 bibliotecarios. Más allá de estos datos globales el interés reside en la caracterización que el cine hace de los mismos. En este sentido, el rol bibliotecario es un carácter protagonista en el 24,1% de las ocasiones, mientras que es un personaje secundario en el 39,6% y un simple extra o figurante en el 36,3% de los casos, con ligeras diferencias entre hombres y mujeres (Tabla 8).

Rol	Total	Varones	Mujeres
Protagonista	24,11%	27,68%	22,43%
Personaje	39,58%	41,39%	38,91%
Figurante	36,30%	30,91%	38,64%

Tabla 8. Porcentajes de bibliotecarios por tipo de rol y sexo.

También se analizaron los rasgos físicos más evidentes con relación al estereotipo bibliotecario (género, edad, vestimenta, cabello, peinado, gafas, etc.). La Figura 23 resume en porcentaje algunos de estos datos. En cuanto al género, el 66,33% del personal de la biblioteca fueron mujeres, frente al 33,3% de bibliotecarios. El 42,3% del personal es joven, el 43,6% aparenta entre 30 y 65 años, y sólo el 12,1% parece mayor de esta edad. Otro rasgo físico analizado fue el color del cabello donde predomina el moreno (42,65), seguido del rubio (19,6%). A destacar que el 15,3% de los bibliotecarios tienen el pelo de color blanco o canoso, mayor proporción que pelirrojo (5,1%) o castaño (14,6%).

Peinado, uso de gafas y tipo de vestimenta constituye una tríada altamente asociada a la imagen bibliotecaria. En el caso de las mujeres existe una amplia gama de peinados, dominando el pelo largo (24,9%) seguido del corto (22,7%). El moño constituye un 20,2% de los peinados, y están recogidos de alguna otra manera en el 10,9%. En hombres domina el pelo corto (74,4%) seguido de la calvicie (12,4%). Usan gafas el 32,5% de las bibliotecarias y el 39,9% de los bibliotecarios. Visten formalmente alrededor el 26,6% de las mujeres y el 48,3% de los hombres.

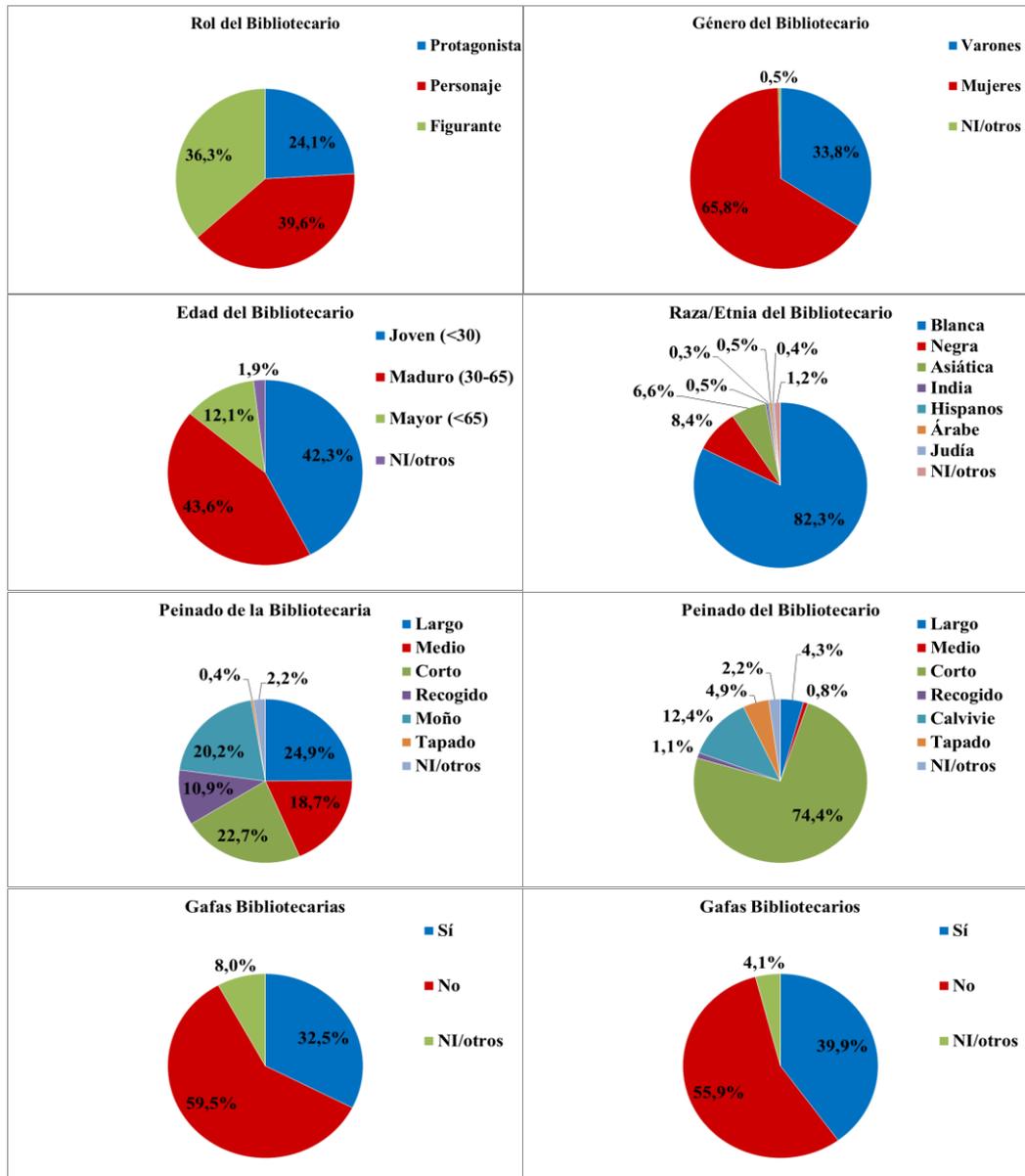


Figura 23. Porcentaje en las que determinadas características aparecen asociadas al carácter del bibliotecario. De arriba a abajo y de izquierda a derecha: (a) Tipo de rol desempeñado; (b) Género; (c) Edad aparente; (d) Raza; (e) tipo de peinado de la bibliotecaria; (f) y del bibliotecario; (g) uso de gafas en las bibliotecarias; (h) y en los bibliotecarios.

Estos resultados sugieren que los rasgos más habituales en los roles de bibliotecarios en la pantalla serían personajes jóvenes o maduros de raza blanca y alta frecuencia de gafas. Sería también frecuente la presencia del pelo moreno, corto los hombres, más variado las mujeres. Sin embargo, los bibliotecarios mayores, el pelo blanco o canoso, el moño y la calvicie aparecen alrededor del 12%, mientras que la vestimenta seria y formal se ve con frecuencia, cerca del 50% de las ocasiones en varones.

8. Resultados

Para profundizar algo más en esta fotografía general vamos a analizar dos cuestiones de interés. Se ha sugerido que la imagen estereotipada bibliotecaria aparece más ligada a los personajes no protagonistas, y que este perfil apenas ha variado con las décadas especialmente en la mujer. Vamos a analizar estas cuestiones considerando algunos valores concretos asociados a variables clave como la edad (joven), la raza (blanca), el moño o la calvicie, y el uso de gafas y vestidos formales. Para ello, utilizaremos sólo las filmografías europeas y norteamericanas, más variadas en cuanto a la presencia de distintas razas y con mayor igualdad de acceso laboral entre géneros.

En cuanto a la primera cuestión, se muestran la distribución de estos rasgos según el protagonismo del rol, tanto para mujeres (Figura 24a) y varones (Figura 24b).

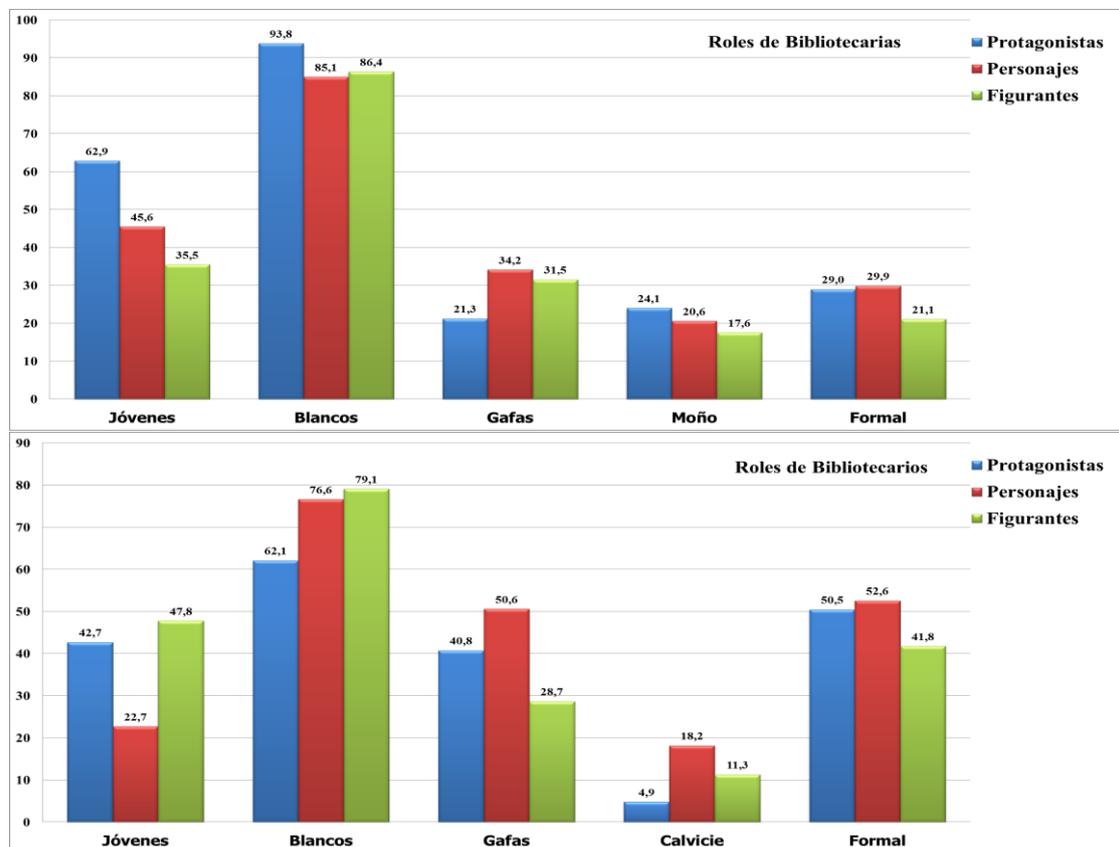


Figura 24. Porcentaje en las que determinadas características físicas aparecen asociadas al bibliotecario según la importancia de su papel en la película: (a) arriba para el caso de las bibliotecarias; (b) abajo para los bibliotecarios.

Los resultados muestran que en las mujeres, las protagonistas resultan ser más jóvenes y llevar menos gafas que en los otros roles, sin apenas diferencias en el resto de rasgos. En el caso de los varones los personajes secundarios se asocian a una mayor

edad, calvicie y presencia de gafas. Los protagonistas muestran una mayor variabilidad étnica.

En cuanto a la segunda cuestión comenzaremos con el género y la raza. La Figura 25 muestra cronológicamente dos aspectos relevantes del rol bibliotecario en el cine. Esta figura muestra que, mientras el bibliotecario era una imagen masculina en los años previos a la segunda guerra mundial, desde los 40 el predominio femenino es evidente y se mantiene en el siglo XXI. La asociación de la mujer con el rol de bibliotecario es una constante al menos en el cine occidental, y no ha cambiado en los últimos años. Por otro lado, la figura subraya la progresiva pero lenta inclusión de otras razas en el rol bibliotecario.

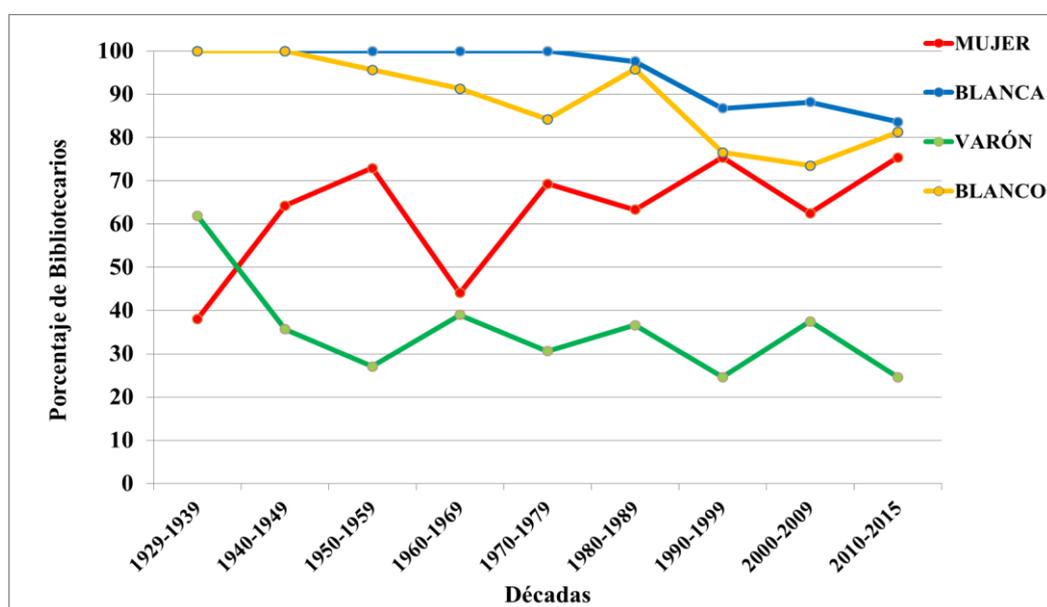


Figura 25. Porcentaje de mujeres y de hombres de raza blanca que han desempeñado en el cine el rol de bibliotecario por décadas.

Indicar que el primer actor negro con rol bibliotecario registrado en nuestra muestra es el interpretado por Jay Loft-Lyn (1912–1986) en la película de Samuel Fuller *Pickup on South Street* (1953). Pese a no estar incluido en los créditos del filme se le identifica como *Microfilm Library Clerk* y en la escena atiende a Richard Widmark en la Biblioteca Pública de Nueva York.



Pickup on South Street (S. Fuller, 1953)

Pero hay que esperar hasta los años 80 para ver a la primera mujer negra bibliotecaria. Elise McKenna, simplemente acreditada como *Librarian*, ayudando a Christopher Reeve en su búsqueda de información sobre una mujer en la película *Somewhere in Time* (J. Szwarc, 1980). En cualquier caso, la gráfica anterior evidencia que la labor del bibliotecario sigue siendo en el cine occidental actual sinónimo de raza blanca.



En algún lugar del tiempo (Somewhere in Time, 1980)

El estereotipo tradicional asocia bibliotecaria y edad avanzada. El siguiente gráfico (Figura 26) refleja el porcentaje de bibliotecarias en el total de las escenas clasificadas según su edad: como jóvenes (<30 años), maduras (30-65 años) y mayores (>65 años). Se observa como el porcentaje de bibliotecarias “mayores” está alrededor del 10% desde 1929. Incluso se detecta cierta “discriminación positiva” hacia bibliotecarias jóvenes en los años 60, en los que no encontramos ninguna película con

bibliotecaria mayor. Sólo la década de los 40 podría justificar la asociación entre labor bibliotecaria y bibliotecaria mayor.

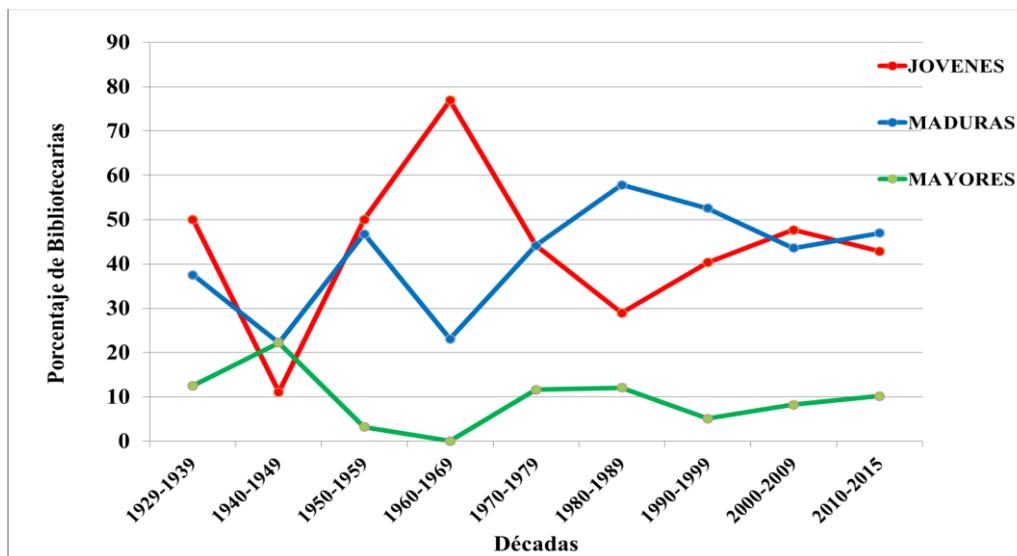


Figura 26. Porcentaje de bibliotecarias por edad y década.

El estereotipo asocia también a la bibliotecaria con moño, gafas y vestir formal. La Figura 27 muestra claramente que, mientras el moño y el vestir formalmente son rasgos fuertemente asociados con la imagen inicial de la bibliotecaria en los años 40, hay una progresiva disminución de su uso filmico con las décadas. Se mantiene, sin embargo, el uso de gafas de manera más o menos (en concreto años 50-60) constante asociada con al menos un tercio de las bibliotecarias del cine desde hace 90 años.

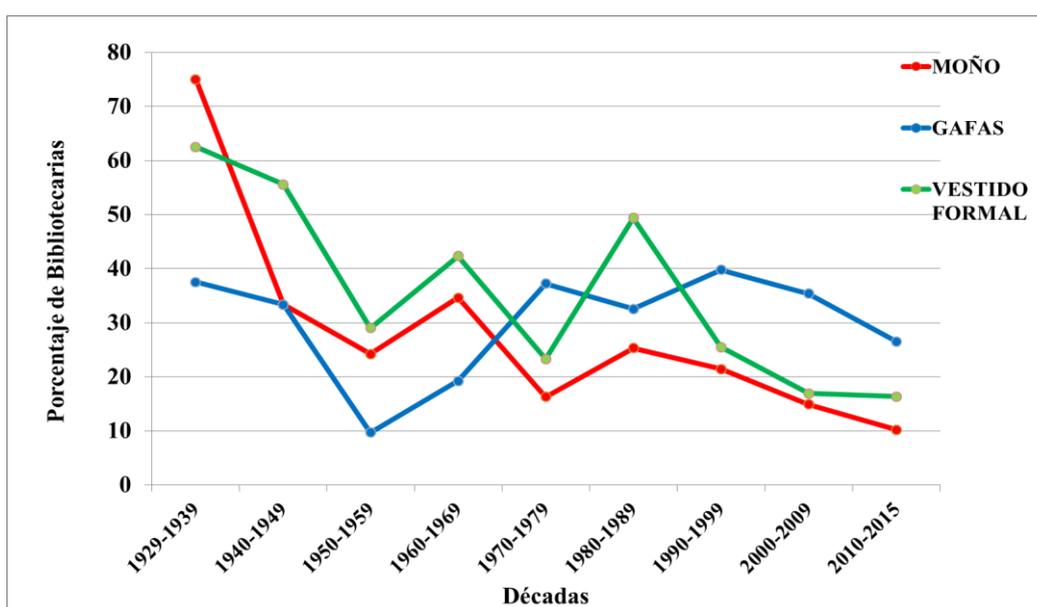


Figura 27. Porcentaje de bibliotecarias con moño, gafas y vestido formal por década.

Sin embargo, es necesario realizar un último análisis. Puesto que lo que define a un estereotipo es más la asociación de rasgos que su mera presencia individual debemos considerar este aspecto. Para ello vamos a establecer el porcentaje de bibliotecarios que presentan uno, dos, tres o ninguno de los elementos característicos del estereotipo. En concreto, para las bibliotecarias vamos a seleccionar la presencia de moño o pelo recogido, el vestido formal y la presencia de gafas. Para los bibliotecarios seleccionaremos la presencia de calvicie o pelo blanco, vestido formal y la presencia de gafas. Estos datos se presentan en la Figura 28.

Los datos indican que sólo el 24,1% de las bibliotecarias muestran 2 ó 3 rasgos estereotipados de forma simultánea y un 40,6% ninguno, mientras que en los hombres estas cifras se elevan respectivamente al 41,5% y 18,3%.

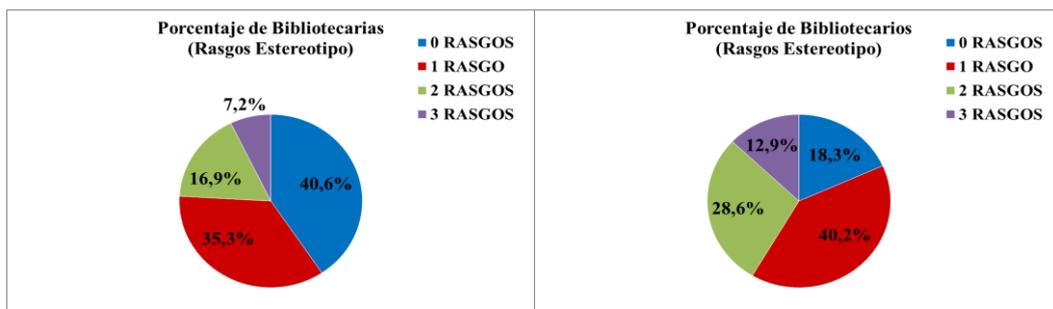


Figura 28. Porcentaje de bibliotecarios que aparecen simultáneamente con 1, 2, 3 o ningún rasgo del estereotipo en pantalla por sexo.

Finalmente, para determinar si esta distribución depende de la importancia del rol distribuimos los datos según protagonistas y personajes secundarios. La Figura 29 muestra el resultado para ambos géneros. En mujeres los datos sugieren que lo que diferencia a ambos roles es la mayor proporción de 2 rasgos estereotipados simultáneos en personajes secundarios pero no a la asociación de la tríada completa ni tampoco la ausencia de rasgos. En varones, queda claro que el estereotipo se asocia principalmente con los protagonistas que en proporción mucho mayor portan la tríada completa. Es decir, aparecen más bibliotecarios llevando más rasgos estereotípicos que bibliotecarias y en roles más importantes.

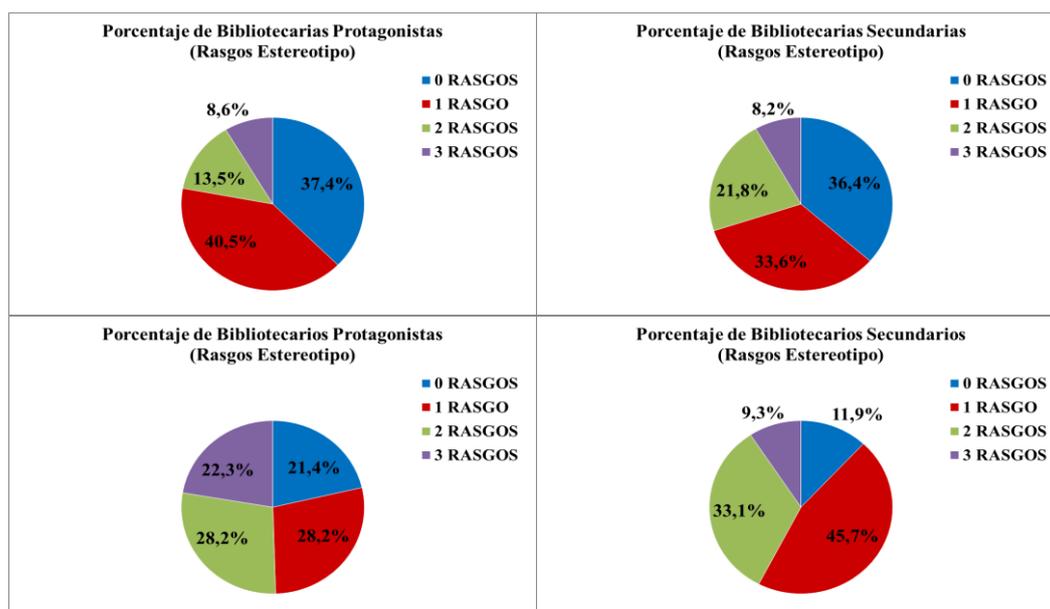


Figura 29. Porcentaje de bibliotecarios que aparecen simultáneamente con 1, 2, 3 o ningún rasgo del estereotipo en pantalla en función de su rol y sexo.

2) *Los usuarios.*

Para el caso de los usuarios se distinguieron aquellos con papel protagonista y los roles de figurantes y personajes secundarios. En esencia, en este apartado acerca de la tipología de los usuarios se analizó básicamente su número aproximado en las escenas, el género y la edad (niño, joven o adulto). En lo correspondiente al número de usuarios comentar que se intentó computar el número y género exacto de cada actor hasta un límite de diez. Más allá de esta cantidad el número se estableció en diez estimándose el porcentaje aproximado de hombres y mujeres que se percibían. Por este motivo el número de usuarios que se maneja a continuación es en verdad menor que el real visto en las películas, aunque no por ello pensamos que distorsione el perfil general de los datos obtenidos. En este sentido contabilizamos en el global de las escenas de la muestra un total de 3.134 protagonistas y 5.836 figurantes o personajes. Esto resulta en, al menos, 8970 usuarios.

La Figura 30 muestra el porcentaje de varones y mujeres según sean protagonistas o no. La gráfica refleja el predominio de los hombres en la biblioteca filmada, especialmente si son protagonistas ya que son más del doble en número que de protagonistas femeninos. En el caso de los actores no protagonistas, los porcentajes

están más equilibrados pero evidentemente a las bibliotecas de nuestra muestra van significativamente más hombres que mujeres.



Figura 30. Porcentaje de usuarios en función de su rol y sexo.

Para determinar si estos datos son el resultado de la visión de generaciones anteriores de cineastas pero no de la actual, se elaboró la Figura 31. Ésta refleja los mismos datos sobre usuarios protagonistas o no pero separados sobre la base de generaciones cada 30 años. Se observa cierta tendencia hasta los años 60 hacia la convergencia entre géneros. Sin embargo, parece que en los últimos 25 años la tendencia se ha estabilizado y la biblioteca cinematográfica sigue filmando más hombres que mujeres. De hecho, para las películas producidas en el presente siglo, el porcentaje de mujeres usuarias protagonistas es del 38,4% frente al 63,6% de hombres, y entre los usuarios no protagonistas las mujeres son el 45% y los hombres el 55%.

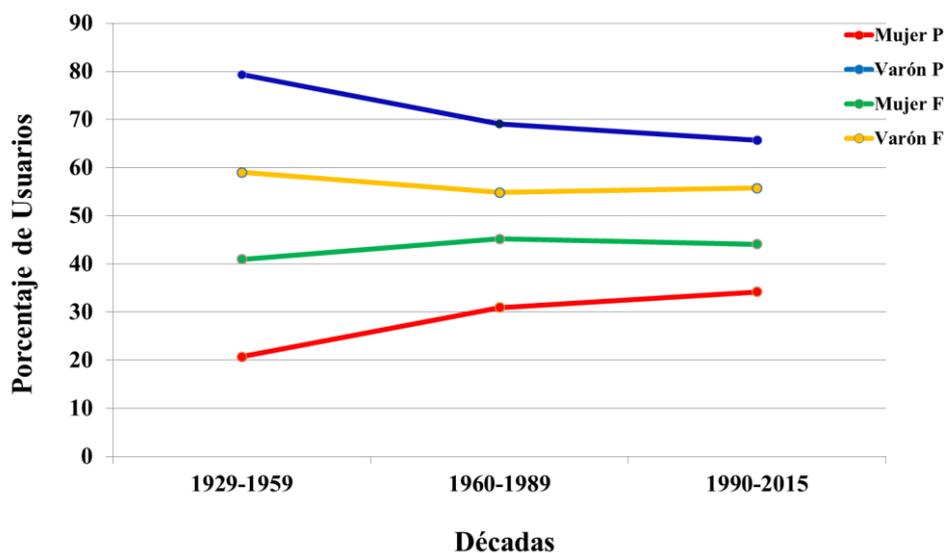


Figura 31. Porcentaje de usuarios en función de su rol y sexo en periodos de 30 años.

Con respecto a los niños y jóvenes indicar que se computaron respectivamente 425 niños y 1.449 jóvenes con independencia del carácter desempeñado en la película, muy escaso para el de principal o incluso de secundario. Estos números conllevan que en el total de escenas los niños suponen el 7,28% y los jóvenes el 24,82% de todos los usuarios. Como la mayoría de las veces se observan en las respectivas bibliotecas escolares, también en otras de tipo fantástico, resulta más significativo cuando aparecen en otro tipo de biblioteca más real como por ejemplo las públicas. En este caso se identificaron 144 niños que aparecen en algún momento visitando una biblioteca pública. Es decir, que aproximadamente 1 de cada 3 niños filmado se encuentra como usuario en una biblioteca pública sólo o con alguien. En el caso de los jóvenes, aquellos entre los 12 y 17 años aproximadamente y que se encuentran estudiando en el instituto, el número fue de 75. Esto implica que sólo 1 de cada 20 adolescentes visita la biblioteca pública según la muestra.



Arriba: *Storm Center* (D. Taradash, 1956) y *The Human Comedy* (C. Brown, 1943).
Abajo: *Matilda* (D. DeVito, 1996)

8.4. Las actividades de los personajes y las funciones de la biblioteca.

Con el propósito de elaborar un perfil general sobre cómo el cine ha reflejado las funciones y servicios de la biblioteca se identificaron, en primer lugar, las actividades y

las tareas de los personajes en las escenas y, en segundo lugar, los servicios y las funciones desde la perspectiva de la biblioteca.

8.4.1. Los personajes.

1) *Las tareas del personal de la biblioteca.*

En este apartado vamos a describir cuáles son las tareas que con mayor frecuencia se observan entre el personal de la biblioteca. Recordemos que aparecen 1.220 bibliotecarios en 850 escenas de 488 películas. Para ello, y con independencia de la importancia del carácter del bibliotecario en la película, se registraron todas las tareas y comportamientos que se pudieron determinar en cada escena literalmente. La gama de tareas y conductas observada en el personal bibliotecario es lógicamente amplia y a veces no es posible precisar con exactitud su naturaleza. Intentaremos describirlas con cierto detalle. La Figura 32 muestra cuáles son las tareas que, en el conjunto de las escenas filmadas en el interior de la biblioteca, se observan más frecuentemente en los bibliotecarios, al menos el 10% de las veces.

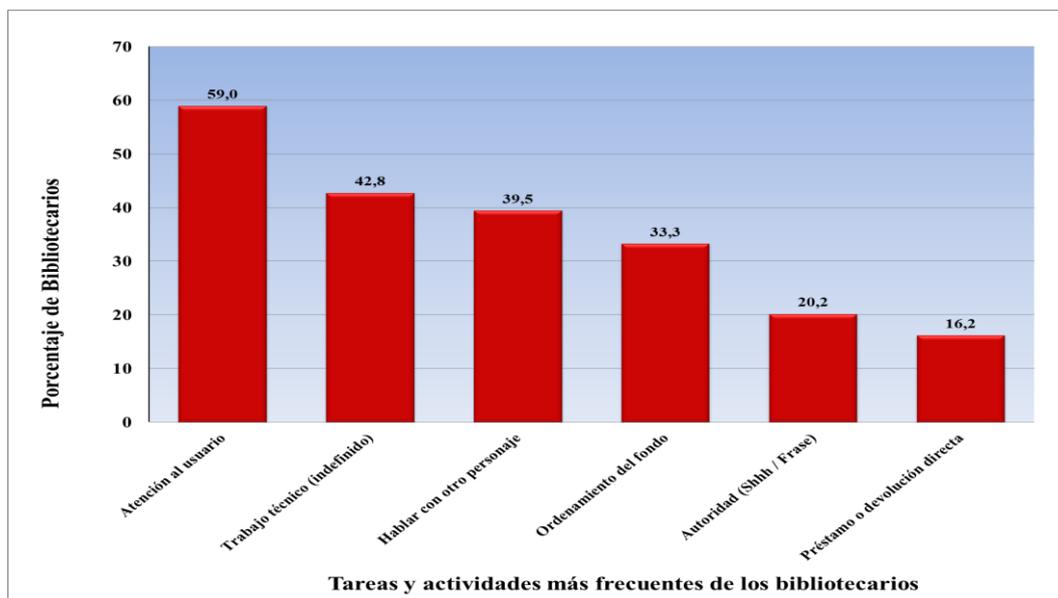


Figura 32. Tareas y actividades más frecuentemente observadas en los bibliotecarios.

La principal tarea del personal de la biblioteca según el cine es la de atender al usuario (58,9%), es decir, escuchar su petición o demanda, principalmente en el

mostrador aunque también en cualquier otra parte visible de la biblioteca. La categoría trabajo técnico viene definida cuando se percibe al actor bibliotecario centrado en algún tipo de actividad inespecífica en el mostrador. Es decir, sentado o de pie junto al mostrador, el bibliotecario manipula algún libro, ficha, informe, etc., o simplemente mira al ordenador, pero no se puede especificar más sobre lo que está realizando. Estas conductas son identificadas en el 42,75% de los bibliotecarios. En el 39,45% de las ocasiones los bibliotecarios entablan conversaciones con otros personajes de la historia. El ordenamiento del fondo, reflejado en el transporte de libros usualmente en el carrito, o la colocación de los libros en las estanterías, implica al 33,29% del personal bibliotecario en algún momento. Mandar callar mediante el estereotípico *shhh!*, por el gesto del dedo en los labios o mediante frase directa, o recordar las normas de comportamiento en la biblioteca alcanza el 20,23% de las escenas. Por último, el 16,21% de los bibliotecarios percibidos es las escenas se aplican en el préstamo o devolución directa de libros a los usuarios.



Mr. Moto in Danger Island (H. Leeds, 1939) *Casi perfecta* (S.S. Berman & R. Pulcini, 2012)



Kak proyti v biblioteku? (E. Malkov, 2012) *Celine y Julie van en barco* (J. Rivette, 1974)



Y decirte alguna estupidez, p.ej., te quiero (A. del Real, 2000) *The Faculty* (R. Rodríguez, 1998)



Juego de solteros (G. Poirier, 2001) *El último regalo* (M. Sajbel, 2006)

Entre las labores y conductas bibliotecarias que implican a menos del 10% de los profesionales en el total de las escenas, tenemos una larga lista que engloba tareas técnicas y otros comportamientos menos ortodoxos. La Figura 32 ordena estas acciones.

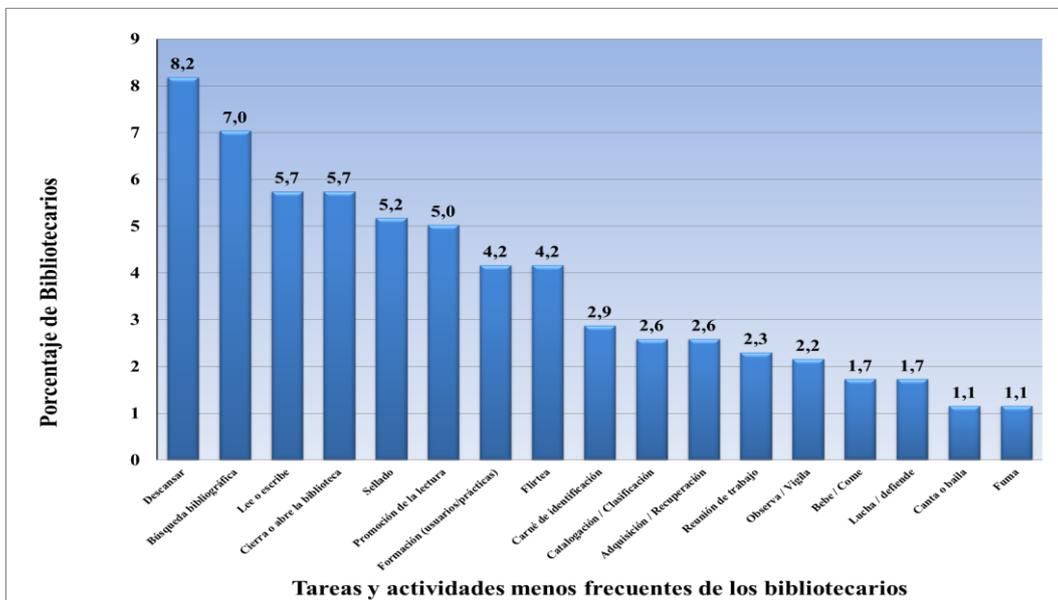


Figura 33. Tareas y actividades menos frecuentemente observadas en los bibliotecarios.

Hemos destacado por su interés fílmico el sellado, el cual sólo se asocia con la labor del 5,16% de los profesionales a lo largo de 90 años. Como conductas

profesionales tenemos la búsqueda bibliográfica (7,03%), la animación a la lectura en niños y las campañas de alfabetización en adultos (5,02%), la formación de usuarios o de estudiantes en prácticas (4,16%), la elaboración del carné de la biblioteca (2,87%), el proceso de catalogación y clasificación (2,58%), etc. Entre las conductas menos recomendadas para el profesional está, por ejemplo, el flirteo con usuarios y/o colegas (4,16%), beber o comer dentro de la biblioteca (1,72%), luchar o defenderse de un peligro (1,72%) y fumar (1,15%). Descansar supone el 8,18% de las actividades. Afortunadamente el bibliotecario sólo asesina en el 0,29% de las escenas.



Snowmen (Kirbyson, 2010)

El mensajero del miedo (J. Demme, 2000)

Para conocer la evolución de las labores asociadas al personal bibliotecario a lo largo de la historia del cine, hemos organizado las principales ocupaciones identificadas de manera cronológica por décadas. El resultado se presenta en la Figura 34, y muestra un panorama algo complejo. Exceptuando la atención al cliente, que ha sido el eje central de la actividad bibliotecaria en la historia según el cine, y que se mantiene como principal labor en la actualidad, el resto de actividades parecen fluctuar hasta la década de los 70. Desde entonces parece haber una tendencia a que el profesional se represente realizando menos tareas técnicas, establezca menos relaciones directas habladas y ejerza un menor castigo social en la biblioteca. Por el contrario, existe cierto repunte en las actividades de ordenamiento del fondo y préstamo.

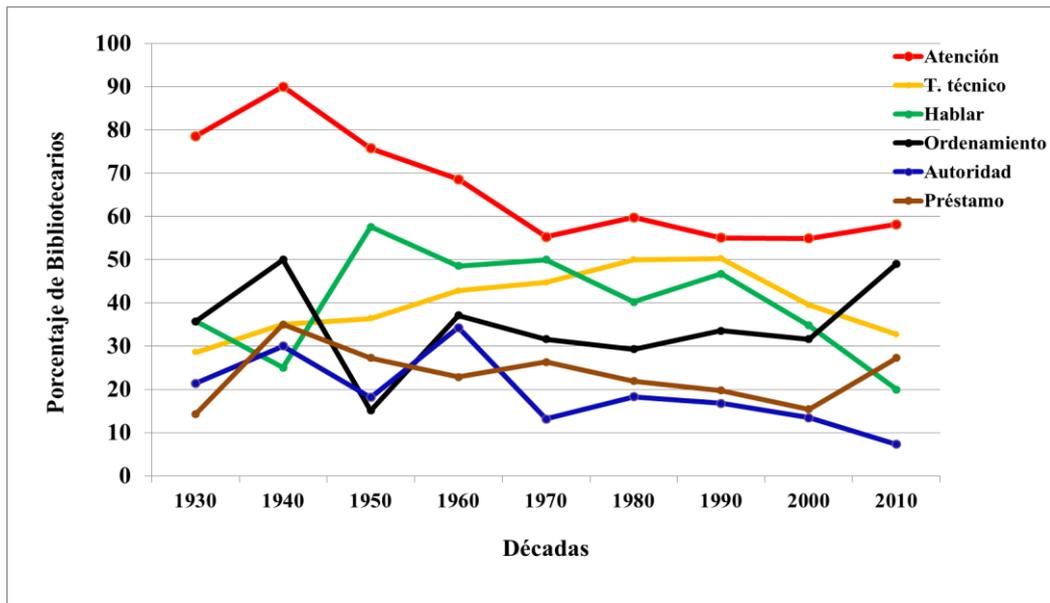


Figura 34. Principales tareas y actividades de los bibliotecarios por décadas.

En resumen, desde la perspectiva del conjunto de actividades observadas, casi el 75% de ellas se circunscriben a seis tareas que, más allá de sus frecuencias relativas, apenas han variado en los últimos 90 años.

2) Las actividades de los usuarios de la biblioteca.

Con respecto a los usuarios, y con independencia de su rol en la película, se registraron literalmente todas las actividades o comportamientos que se podían observar en la escena. Como es lógico, existe una enorme variedad en los comportamientos registrados. Entre las muchas conductas observadas se pueden distinguir desde las más ortodoxas en una biblioteca (estudiar, consulta en sala, usar un ordenador, charlar, etc.) hasta las más extrañas o radicales (robo de documentos, sexo, luchar o asesinar). Es importante indicar, por lo tanto, que se ha intentado identificar y agrupar el mayor número de estas conductas bajo ciertas categorías descriptivas, pero a veces lo observado es demasiado ambiguo o es difícilmente identificable. En estos casos se decidió descartar tales comportamientos. Además, las categorías se basan en criterios operativos no mutuamente excluyentes, por lo que en una misma escena pueden observarse diversas actividades. Hemos decidido mostrar las actividades de los usuarios con tres gráficos según su frecuencia. En concreto, aquellas conductas visibles en más de un 10% de las escenas, entre el 2% y 10% de las escenas, y por debajo del 2%.

La Figura 35 presenta las siete actividades más frecuentemente vistas en la biblioteca cinematográfica. Aquí es necesario aclarar que para distinguir las actividades de consulta, estudio y lectura de libros se utilizó un criterio operativo. La lectura se asoció con todo usuario que estuviera sentado y con un libro abierto. La consulta con cualquier usuario junto a una estantería mirando o utilizando un libro. Para estudiar, además del libro correspondiente, el usuario debía disponer o utilizar un cuaderno anexo en el que escribir o anotar. Por último, se consideró que todos los usuarios que se acercaban a preguntar al bibliotecario le formulaban una consulta de referencia.

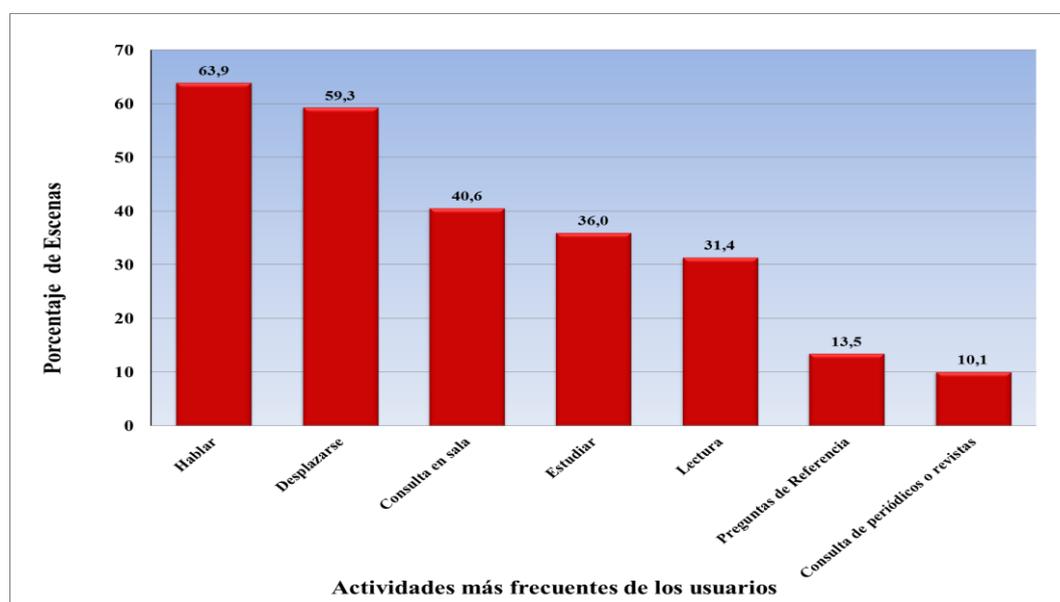


Figura 35. Tareas y actividades más frecuentemente observadas en los usuarios.

Pues bien, con estos criterios básicos en mente, los usuarios que son representados en la biblioteca, con independencia de la importancia de su carácter en la película, se dedican fundamentalmente a hablar entre ellos (63,9%), mientras otros usuarios consultan libros (40,6%) o publicaciones seriadas ya en papel, ordenador o en microforma (10%), estudian (36%), leen (31,4%) o, simplemente deambulan a su alrededor (59,3%).



The History boys (M. Gómez Pereira, 2008) *Anatomía* (S. Ruzowitzky, 2000)



Sé quién eres (P. Ferreira, 2000) *Harry Potter y la piedra filosofal* (C. Columbus, 2001)

El siguiente gráfico (Figura 36) muestra las actividades de frecuencia media, es decir, las observadas entre el 3% y el 10% del total de escenas analizadas. Supone un número mucho mayor y variado de actividades. Se distinguió entre el uso inespecífico de ordenadores y su utilización con algún propósito: acceso *on-line* a Internet, al OPAC, o al cualquier base de datos de la biblioteca, lo que supone hacer uso de una infraestructura o recurso de la biblioteca. Destacar que actividades tan características de la biblioteca como la búsqueda bibliográfica (7,4%) o el préstamo (7%), están similarmente representados en el cine como el flirteo (7,5%) o la lucha, la persecución y el asesinato (6,4%), el uso visible de Internet (4,1%) como las escenas que reflejan el deterioro de documentos o la caídas de estantes (4,1%), o que se ve menos el uso de documentos audiovisuales (2,1%) que acceder clandestinamente a deshoras (3%) o simplemente aburrirse y no hacer nada (2,8%).

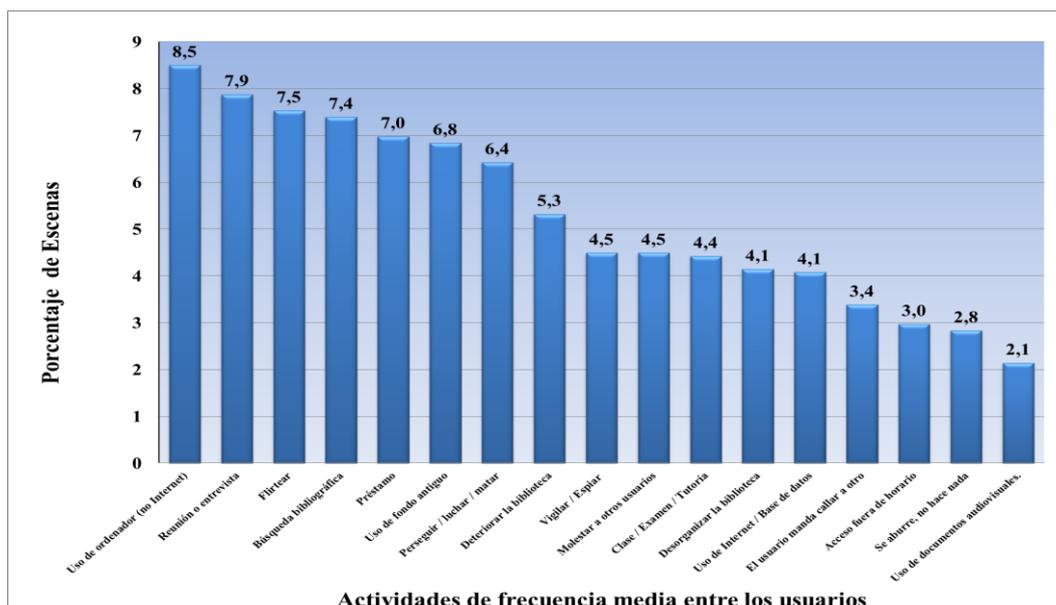
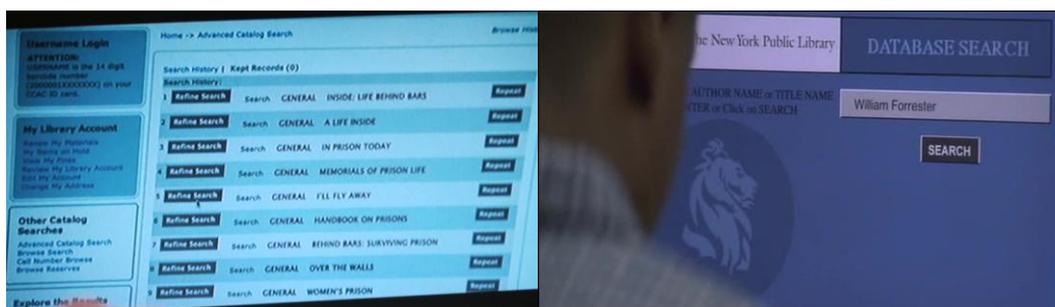


Figura 36. Tareas y actividades de frecuencia media observadas en los usuarios.



Los próximos tres días (P. Haggins, 2010) *Descubriendo a Forrester* (G. van Sant, 2000)

Por último las actividades menos vistas en las escenas analizadas (Figura 37). Un conjunto numeroso de actividades variopintas entre las cuales algunas son importantes en las bibliotecas reales. Destacaremos alguna por su relevancia o contraste. Los sustos en la biblioteca aparecen en el 1,94% de las escenas, aunque en el 1,87% se busca su protección debido a algún peligro interior o exterior. Fumar en la biblioteca (1,73%) está tan representado como las visitas guiadas (1,66%) o la hora del cuento (1,66%). Los usuarios utilizan por igual la biblioteca para asistir a eventos sociales de algún tipo (1,45%) y para dormir (1,52%), y reparan o salvan documentos (1,17%) casi con la misma frecuencia que roban libros (1,04%) o queman bibliotecas (1,45%). El uso del teléfono público en las bibliotecas está claramente en desuso (0,35%).

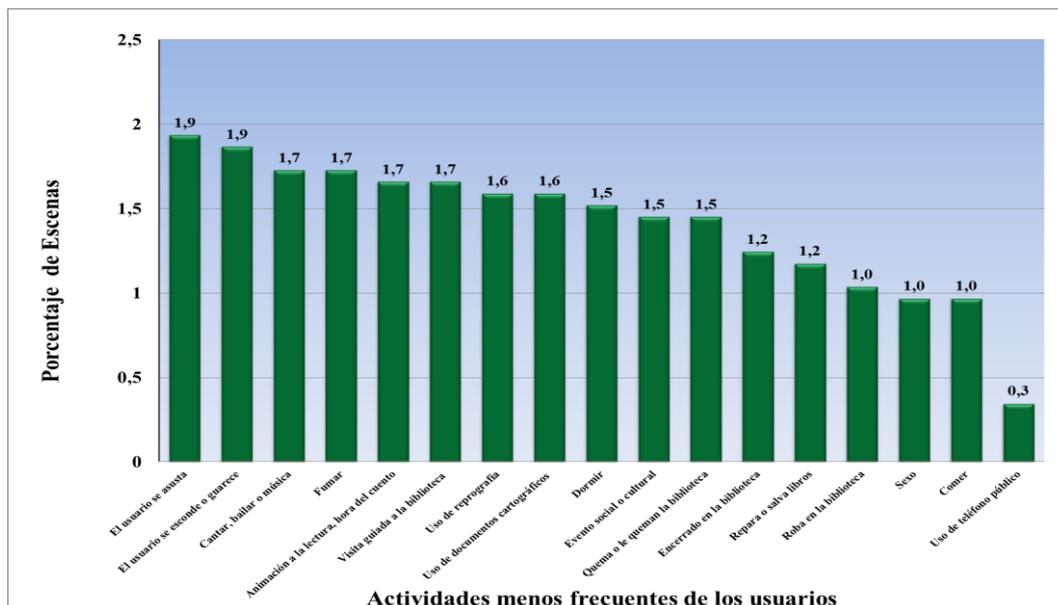


Figura 37. Tareas y actividades de baja frecuencia observadas en los usuarios.



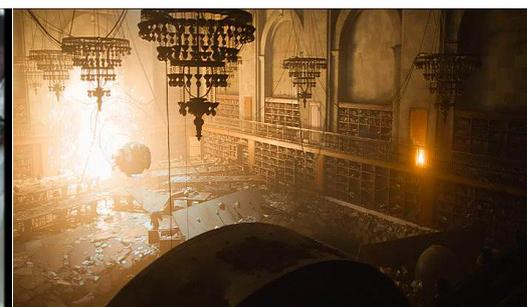
Los Cazafantasmas (I. Reitman, 1984)



Casi perfecta (S.S. Berman & R. Pulcini, 2012)



Hervidero (J. Woo, 1992)



Oblivion (J Kosinski, 2013)

El análisis por generaciones (cada 30 años) para las actividades más frecuentes exceptuando hablar y desplazarse y añadiendo el uso de ordenadores se muestra en la Figura 38. Los resultados muestran desde los años 70 un descenso en las actividades de lectura a favor del estudio y el uso de ordenadores, y un gradual descenso en las preguntas de referencia al bibliotecario desde la primera generación cinematográfica.

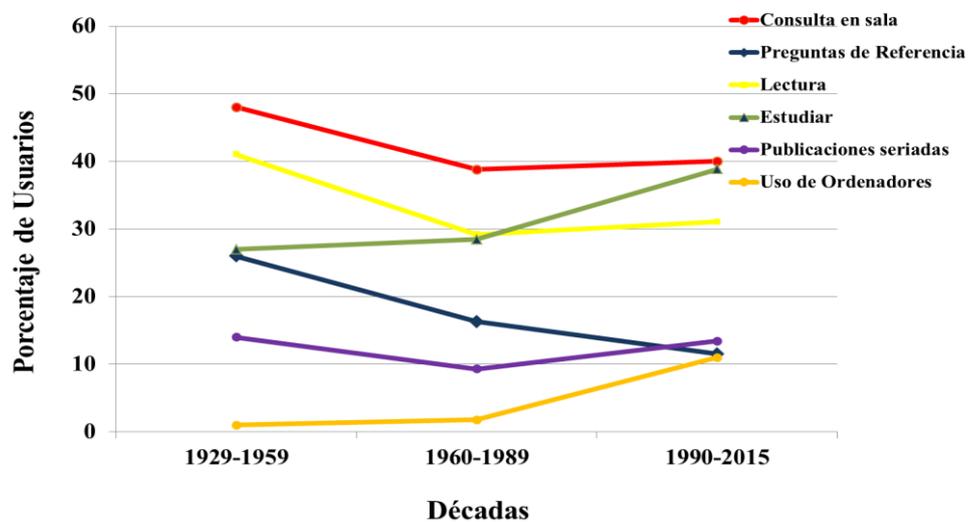


Figura 38. Evolución de las tareas y actividades de los usuarios analizadas en periodos de 30 años.

8.4.2. Los servicios y las funciones desde la perspectiva de la biblioteca.

Con respecto a las funciones de biblioteca recordar que utilizamos como criterios operativos los definidos en el Cuadro 4. Estas categorías se basan en criterios no mutuamente excluyentes, por lo que en una misma escena pueden observarse diversas respuestas y servicios simplemente porque se observan diversas demandas de los usuarios. La Figura 39 muestra las Respuestas de Servicio observadas en los filmes.

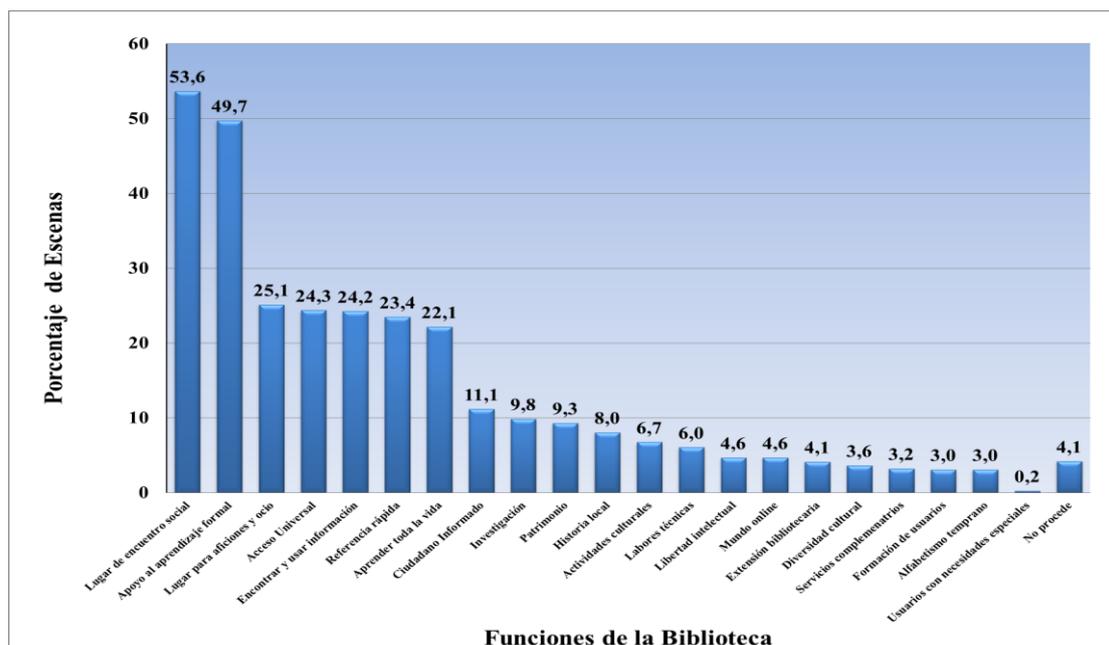


Figura 39 Respuestas de servicio bibliotecario por orden de frecuencia.

La figura refleja claramente que la biblioteca sirve para cubrir fundamentalmente dos demandas de los usuarios: un lugar para la interacción social y como apoyo al aprendizaje formal. Ambas demandas son predominantes viéndose en la mitad de las escenas de nuestra muestra. Un segundo grupo de demandas se observan aproximadamente en el 25% de las escenas. El aspecto recreativo de la biblioteca, la percepción de diversidad en la biblioteca asociada a la raza en especial, la demanda de información, el servicio de referencia rápida y el aprendizaje durante toda la vida son demandas realmente sustanciales de las bibliotecas, pero aparentemente más ligadas a las funciones de las bibliotecas públicas. Esto podría sugerir que el retrato general podría estar encubriendo otros perfiles específicos de demandas asociadas a tipos específicos de biblioteca.

Por eso se realizó una comparación entre tipos de bibliotecas, en concreto las públicas y las académicas (incluimos conjuntamente universitarias y escolares porque sus perfiles fueron muy similares). Esta comparación se muestra en la Figura 40, la cual refleja que, más allá de la obvia diferencia en cuanto al apoyo al aprendizaje formal y la semejanza en cuanto a constituir un punto de encuentro, las funciones en las bibliotecas públicas están más equitativamente distribuidas que en el caso académico. La figura muestra las diez funciones más frecuentes en ambos tipos, entre los cuales no se observa, por cierto, la asociada a la investigación.

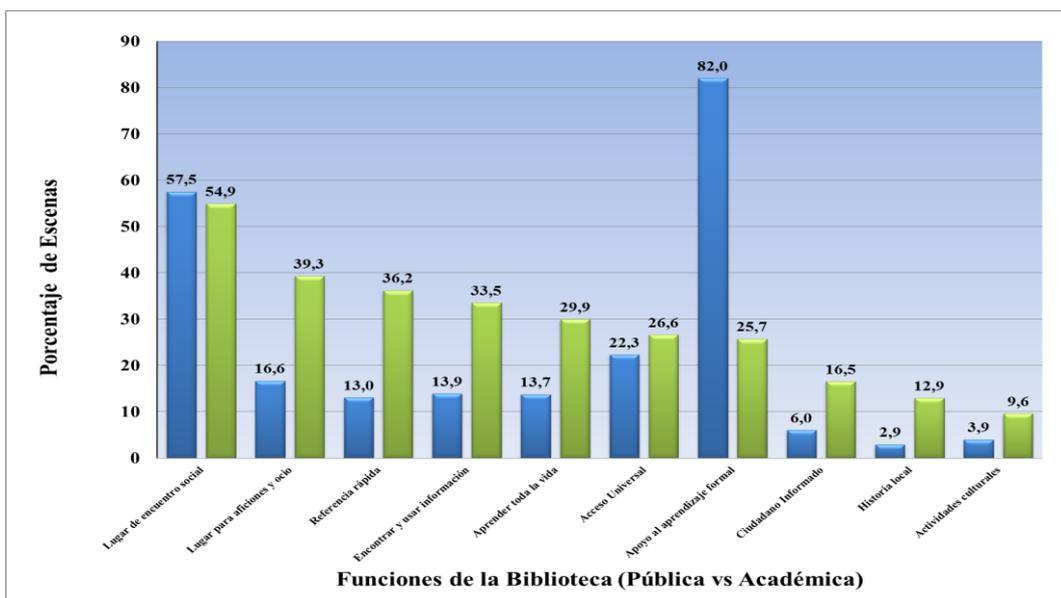


Figura 40. Comparación de las respuestas de servicio de las bibliotecas públicas y académicas.

Un último gráfico (Figura 41) para mostrar cómo han variado las funciones de la biblioteca a través de las décadas. Sólo se representan las siete funciones más frecuentemente vistas en las escenas. Como refleja la gráfica, la función social se mantiene desde hace 90 años sin apenas variaciones. Es claro el progresivo aumento de la visibilidad de la función de apoyo a la educación formal por encima de cualquier otra. Por el contrario, también resulta obvio el descenso de las demás actividades, especialmente el de consulta al servicio de referencia y el uso de la biblioteca para el ocio y el entretenimiento además de para estudiar o apoyar el estudio académico o escolar.

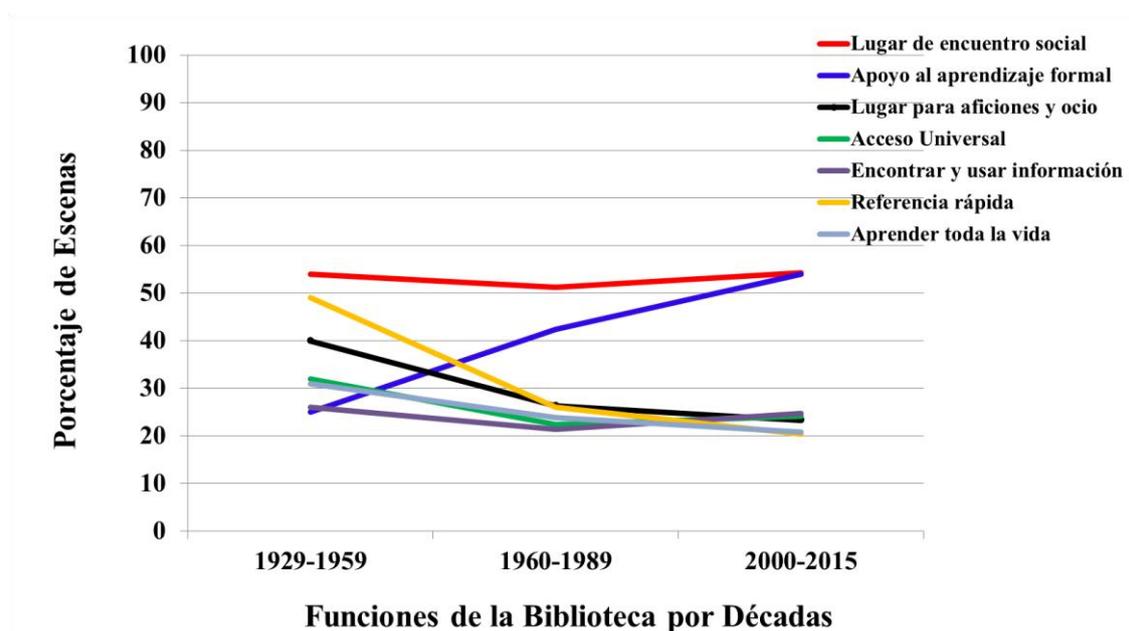


Figura 41. Evolución de las respuestas de servicio bibliotecario analizados en periodos de 30 años.

9. DISCUSIÓN

9.1. Películas.

a) La muestra.

El número total de películas incluidas en la muestra del estudio fue de 855. Esta muestra, que conozcamos, es la más amplia sobre la que se haya investigado relaciones específicas entre cine y biblioteca. Recordemos que, según el tipo de investigación que se realice, la literatura nos ofrece estudios de caso único (Radford & Radford, 2003) hasta muestras con un máximo de 465 filmes (D'Alessandro, 2001). En cualquier caso, un punto clave para poder generalizar los resultados de un estudio es el grado en que la muestra representa su población general de referencia. Obviamente desconocemos cuántos filmes existen en el mundo con escenas de biblioteca pero sí podemos utilizar algunos índices indirectos para estimarlo de manera operativa. Para este estudio se eligió reunir en una única lista todas las películas recopiladas en las fuentes documentales especializadas previamente consultadas. Este proceso resultó en un total

potencial de 1695 películas distintas con bibliotecas (y/o bibliotecarios). Esta cifra se aceptó como válida aunque la información disponible sobre algunos filmes no permitiera verificar, por no disponer de una copia, la presencia o no de una escena con biblioteca. Pese al riesgo de estos falsos positivos, preferimos mantenerlos para aumentar la sensibilidad de la lista. Por lo tanto, teniendo en cuenta esta cifra como total de la población de referencia, nuestra muestra incluiría al menos el 50,4% de todos los filmes conocidos por las principales fuentes en el campo. Además, un análisis cronológico por décadas determinó que el perfil de la muestra era muy similar al del resto de películas que no pudieron incluirse. Estos argumentos nos permiten pensar que la muestra del estudio es representativa de la población a la que, precisamente, queremos extrapolar los resultados obtenidos.

Un segundo aspecto relacionado con la representatividad sería el sistema de selección de los filmes. En este caso, los filmes no se eligieron al azar sino que fueron incluidos por orden consecutivo todos aquellos en los que se identificó una biblioteca. Tampoco se seleccionaron estratificadamente, es decir, en número proporcional al total de filmes en un periodo o década o país concreto. Esto puede interpretarse como un sesgo en la selección que podría minar la representatividad de algunas décadas, por ejemplo las de menor producción, más antiguas, y por ello, con menor posibilidad de acceso, y sobreestimar la representación de las décadas de mayor volumen de producción y más modernas y, por tanto, más fáciles de conseguir. De hecho, la representatividad de la década de los 30 es del 30%, mientras que la del quinquenio 2010-2015 se acerca al 67% del total de su período. En el caso del país resulta también evidente el predominio de la filmografía norteamericana, con el 60% de las películas seleccionadas teniendo su origen allí. Esto implica que, básicamente, nuestra imagen de las bibliotecas tendrá un sesgo *genuinamente americano*. En nuestra opinión estos sesgos constituirían un problema importante siempre y cuando se necesitase para el estudio un muestreo proporcional y aleatorio de filmes, pero nuestro objetivo en este trabajo era determinar el tipo de información que le llega a un espectador promedio de nuestro entorno/país. Bajo estas circunstancias lo esperable es precisamente que a este espectador medio, determinados tipos de filmes (por ejemplo, norteamericanos de los últimos 30 años) le sean más fácilmente accesibles que otros. Es precisamente este perfil global de las películas el que nos interesa, porque es el que, en conjunto, formaría

en el espectador la representación cinematográfica de la biblioteca. Veamos cuál es este perfil global.

En términos generales, la muestra obtenida se caracteriza fundamentalmente por producciones de países anglosajones, donde destaca sin paliativos el cine norteamericano con una representación del 60% sobre el total. Subrayar también que una de cada tres películas proviene de Europa, y donde España con el 7,7% del total destaca de manera relevante, siendo la segunda del viejo continente tras el Reino Unido. Esta representación del cine español no sorprende si consideramos que vemos mucho más cine español que de otros países europeos y, por consiguiente, es más fácil detectar una película con biblioteca en nuestra filmografía. El resto de filmografías apenas tienen, salvo excepciones, una presencia anecdótica. Sorprende la escasa representación de películas del continente asiático. Países como Japón con una industria potente, apenas representa el 0,8 del porcentaje total. China aporta un número reducido de películas, especialmente si consideramos que la mayor parte de las películas encontradas provienen de la potente industria de Hong Kong y Taiwán. En circunstancias similares está India representada con 5 películas. La industria cinematográfica india (“*Bollywood*”) es probablemente el mayor productor mundial. Sin embargo, es posible que factores idiosincráticos asociados al idioma y a la temática de sus filmes, limiten el interés por difundir comercialmente sus productos fuera de su entorno cultural, a no ser que los protagonistas sean muy conocidos o la película haya resultado un éxito internacional. A estas limitaciones añadir que apenas existe información en las bases de datos utilizadas sobre el contenido de las películas de estos países, más allá de una mera información general sobre reparto y sinopsis argumental que, junto a la ausencia de fuentes documentales autóctonas con información relevante o asequible, hace muy difícil manejar su filmografía y conocer si hay escenas de bibliotecas. No se pudieron obtener copias del cine del mundo árabe e islámico, pese a que Egipto fue gran productor de películas durante los años 60 y 70, e Irán posee una fortísima industria cinematográfica, ni tampoco del continente africano. Pese a los esfuerzos invertidos no ha sido posible encontrar suficientes referencias concretas de estas filmografías o, de tenerlas, obtener copias para su análisis visual.

Es obvia la importancia histórica del cine norteamericano y su capacidad de distribución prácticamente en todos los cines del mundo. España no constituye una

excepción, de modo que, aun con políticas de discriminación positiva, la cuota del cine norteamericano en Europa y España es muy importante. Según datos del MECD (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales [ICAA], 2015), la cuota del mercado español *según películas exhibidas* fue, respectivamente en 2013 y 2014⁴⁴, del 23,6% y 25,2% para el cine español y para el cine europeo (sin España) del 27,7% y 28,7%,. En el caso del cine de los EE.UU. los datos fueron respectivamente del 39,3% y 36,4%, y para el resto de países 9,4% y 9,7%. Sin embargo, la cuota del mercado español en 2013 y 2014 *según el número de espectadores* fue del 14,0% y 25,5% para el cine español, del 10% y 14,1%, para el cine europeo (sin España) y para el cine de los EE.UU. del 69,6% y 55,6%. El resto de países las cifras se limitaron al 6,4% y 4,9%. Aunque actualmente disponemos de otras plataformas para consumir cine, estos datos implican que dos de cada tres películas que ven los espectadores que entran a un cine en España es una película norteamericana. Estas mismas estadísticas apuntan a otro dato relevante. El espectador español promedio que va al cine ve tanto cine español como del resto de países europeos, pero apenas visiona cine de otras regiones del mundo a excepción de alguna película cuyo éxito local haya traspasado fronteras. Sin embargo, es posible ver algunos de estos filmes en canales más especializados como festivales o ciclos cinematográficos y, por su puesto, en otras plataformas audiovisuales, donde el acceso a películas menos comerciales o más antiguas puede resultar relativamente sencillo.

De este modo, podemos considerar que nuestra muestra recoge de manera bastante fiable la realidad fílmica de, probablemente, cualquier espectador europeo medio: se ven primeramente películas americanas, posteriormente películas patrias, en menor grado filmes del resto de Europa y, esporádicamente, de otras partes del mundo. Un panorama que apenas ha cambiado en las últimas décadas ni en las salas de cine ni tampoco en las plataformas audiovisuales de pago de cualquier clase. Sólo es necesario ver el listado de películas ofrecidas en los distintos canales televisivos especializados en cine o en los videoclubs para confirmarlo.

Se puede argüir que el perfil obtenido en nuestra muestra no se debe tanto a la realidad del contexto cinematográfico internacional como al hecho de que la mayoría de las fuentes de información consultadas tienen su origen en Estados Unidos, por lo que

⁴⁴ Presentamos los dos últimos años publicados por el ICAA porque el año 2014 fue atípico en el cine español por incluir la película más vista en la historia de nuestro cine.

en el proceso de búsqueda estas herramientas sesgan la información hacia su propio cine o limitan el acceso al resto de filmografías. Podemos aceptar esta pega con respecto a las bases de datos asociadas a los institutos de cines Británico (Film Index International) y norteamericano (American Film Institute), pero no parece pertinente con respecto a la principal base de datos de referencia internacional en el cine. IMDb posee más de 3 millones de documentos audiovisuales y, con independencia del origen de la producción, son los propios profesionales del cine y/o aficionados registrados de todo el planeta los que libremente pueden incluir todo tipo de películas de cualquier época y lugar del mundo, junto con su información técnica y descriptiva, que incluye los caracteres (papeles), la sinopsis argumental, y las palabras clave. Así pues, si en la película alguien desempeña un papel de bibliotecario o la escena se desarrolla en una biblioteca su rastro quedaría en alguno de los apartados anteriores y la información podría ser recuperada independientemente del origen geográfico de la obra. Otra cosa es que los personajes bibliotecarios o las escenas en las bibliotecas pasen desapercibidos o no se les dé la importancia adecuada y no se registren. Este es un asunto que hemos observado, especialmente en lo referente a los papeles principales y secundarios y sí, en la presencia de una biblioteca en pantalla, que habitualmente no se suele identificar como localización filmada. Aunque no hemos analizado la envergadura de este “olvido” creemos que puede merecer un futuro estudio.

b) Décadas.

Nuestros resultados reflejan que con el transcurso de las décadas se produce un progresivo incremento en el número de películas con bibliotecas. Este crecimiento resulta lento hasta los años 80, década a partir de la cual se produce un aumento en las producciones casi de tipo exponencial. De hecho, cerca del 84% de las películas de nuestra muestra corresponden a producciones entre 1980 y 2015. Este crecimiento se produce en paralelo con el aumento del volumen de películas producidas internacionalmente, aunque el perfil de este último refleja un incremento de naturaleza más lineal. Esta discrepancia de perfiles sugiere que el brusco ascenso de las apariciones filmicas de las bibliotecas desde los años 80 no resulta del simple aumento de la producción de películas en el terreno internacional. Es más, hasta 1980 la producción de películas con biblioteca está fundamentalmente asociada con el cine de los EE.UU. y

del Reino Unido (éste último sobresale en los años 60). Es a partir de esta década cuando, junto al progresivo aumento de la presencia del cine de los EE.UU., se observa la aparición gradual de otras filmografías europeas. Es el caso del cine italiano en los 80 y los 90, del francés en los 90, y del alemán y el español con el cambio de siglo. Este panorama parece sugerir que el aumento exponencial de las películas de la muestra a partir de 1980 no se debe únicamente al peso que posee el cine norteamericano, sino también al resto de filmografías europeas. Aunque puede haber múltiples explicaciones al respecto es posible que factores como la aparición de las nuevas tecnologías como el ordenador personal y luego Internet, que tienen en la biblioteca real un lugar de acceso libre y universal, haya sido también reflejado en el cine. Pero quizás haya sido más importante el aumento de la población joven desde los años 60 (*babyboom*) con el consiguiente aumento del número de instituciones escolares y el posterior acceso a las universitarias, lo que haya hecho de la biblioteca un escenario natural para las personas y el cine. De hecho, nuestros datos indican que son las bibliotecas académicas, y sobre todo las escolares, las que emergen con fuerza en las pantallas a partir de los años 70-80 en detrimento de la pública (Figura 18), y que son los servicios asociados con el apoyo a la educación formal el gran cambio entre las funciones visibles de la biblioteca en la pantalla en los últimos 50 años (Figura 41).

Un aspecto a destacar del perfil de películas sería el efecto sobre el espectador. La mayoría de películas son producciones de los último 35 años, luego un espectador medio tendría más probabilidad de ver en el cine una biblioteca y/o un bibliotecario contemporáneo que aquellas asociadas con la imagen tradicional de las mismas. Es decir, serían estas las que forjarían en mayor grado su concepto cinematográfico de las bibliotecas, de sus elementos y sus funciones. La incorporación de las tecnologías de la información y comunicación, el desarrollo de una sociedad más compleja, competitiva y globalizada, que fomenta la necesidad de acceso a la información y a los conocimientos, los programas de animación a la lectura, la autoformación en personas adultas, las actividades culturales, etc. deberían ser por lo tanto la norma en la bibliotecas filmicas contemporáneas y, consecuentemente, en la formación de las impresiones de los nuevos espectadores. En los próximos apartados analizaremos estas cuestiones.

c) Géneros cinematográficos.

Con respecto a los géneros o tipos cinematográficos es conveniente subrayar que éstos son convenciones narrativas compartidas por cineastas y público y cuyo propósito es generar expectativas sobre lo que nos podemos encontrar en una película (Bordwell y Thompson, 2010). Para etiquetar las películas de la muestra tomamos como referencia los descriptores de las bases de datos IMDb y FilmAffinity, con un máximo de tres descriptores por película. Para las 855 películas de la muestra se recopilaron un total de 2177 descriptores. Su análisis indicó que, aunque las películas con biblioteca abarcan un amplio espectro de géneros, existen algunos que predominan significativamente sobre otros. En concreto, casi el 24% de las películas se definieron como Drama, el 13% de Comedia, el 11% de Intriga y el 10% como Romántica, con los descriptores Crimen, Terror, Misterio y Fantástico apareciendo en alrededor del 5% de los filmes. Es difícil comparar estos resultados con otros estudios debido a que, en general, las muestras analizadas por otros autores son de pequeño tamaño por lo que apenas analizan esta variable. Rudolph (2008), por ejemplo, clasifica las veinte películas de su corpus como Drama (35%), Acción (30%), Comedia (25%), Terror (5%) y Otros (5%), pero el reducido tamaño de su muestra hace difícil su generalización a nuestro estudio. Más relevante es el trabajo de Borges (2010) que obtiene en su corpus de 120 de filmes con bibliotecarios que los principales géneros asociados serían Drama (40,8%) y Comedia (22,5%), y a más distancia los de Aventura (7,5%), Terror (7,5%) y Suspense (6,7%). Los géneros Romántico, Policial y Fantástico quedan con una representación menor del 2% y no indica ningún film de Misterio. Aunque la mayor representación de los géneros Drama y Comedia concuerdan con nuestros datos, e incluso el Suspense y la Aventura o Acción podrían ser consistentes, destaca la escasa o nula representación del género Romántico, Fantástico y Misterio. Es posible que el hecho de que sólo se eligiera un descriptor por película explique las diferencias en los perfiles.

Otra cuestión es la evolución histórica de los géneros asociados a películas con bibliotecas. Algunos autores afirman que se ha producido un cambio en la representación de la profesión bibliotecaria de modo que mientras en los primeros filmes sólo se asociaba con los dramas, con el paso de los años sus roles empezaron a acomodarse en las comedias y, en los últimos años ya pueden verse en filmes de acción (Rudolph, 2008). En nuestro análisis se verificó esta idea solo en parte. Los géneros

Drama, Comedia, Intriga y Misterio se han mantenido constantes desde los años 30, mientras que el género Romántico y Crimen tuvieron su auge entre los años 30 y 50 pero se ha ido reduciendo hasta nuestros días. En los 60-90 aumentó la presencia del género Fantástico y de Terror, junto con el género Acción, inexistente hasta los 60, pero cuya presencia se ha doblado en los últimos 25 años. Pese a todo lo descrito, las bibliotecas se representan en un amplísimo número de géneros cinematográficos, reflejando probablemente la frecuencia y cotidianeidad de su uso en los Estados Unidos por todo tipo de gente y circunstancias.

Un punto de interés no analizado por otros autores es si existe un perfil de géneros asociados específicamente a la temática bibliotecaria. Para ello, comparamos nuestro perfil de descriptores con el del patrón general de todas las películas incluidas en IMDb. El resultado indicó que las películas con bibliotecas parecen caracterizarse por una menor presencia del Drama, la Comedia y la Acción y una mayor asociación con la Intriga, el Romanticismo, el Misterio y lo Fantástico. Esta especificidad podría también analizarse con un fin interesante y práctico comparando el perfil de géneros obtenido con el de otras profesiones relacionadas, por ejemplo periodistas o archiveros, y así determinar si el cine trata a los profesionales de la información bajo las mismas temáticas que a las bibliotecas y los bibliotecarios. Aunque no hemos elaborado este análisis en profundidad, sí hemos sondeado sus posibilidades revisando el trabajo de tesis desarrollado por Osorio (2009, Gráfico 3-3, p.176). La autora analiza 112 películas españolas de los años 90 con periodistas en roles significativos, observando que los géneros más relacionados con estos profesionales fueron: Comedia (31,25%), Drama (25,89%), Acción (10,71%), Intriga (7,14%) y Terror (5,36%). En nuestro estudio para las 46 películas españolas de la muestra más cercana a este período cronológico se obtuvo que el Drama como el género predominante (27,8%), seguido de la Intriga (17,5%) y la Comedia (12,3%). Aunque obviamente ambos estudios no son totalmente equiparables, estas discrepancias en el perfil de las temáticas asociadas con bibliotecas y otros profesionales son sugerentes para futuras investigaciones.

En cualquier caso, la información que aportan los géneros cinematográficos es demasiado general para captar relaciones específicas entre cine y bibliotecas. En este sentido, se analizaron las asociaciones entre géneros para determinar si ciertas temáticas suelen ir asociadas conjuntamente en las películas con bibliotecas. Los datos indicaron que el género Drama, siendo el de mayor frecuencia, sólo mantiene asociaciones

relevantes con otros géneros marginales en la muestra, lo que sugiere un papel como descriptor general. Los géneros Comedia y Romántico también están muy presentes en la muestra de manera individual, pero conjuntamente sólo guardan una asociación débil entre ellas. Es probable que, al ser ambas categorías muy frecuentes, puedan generar la percepción en el espectador de un estilo característico de filme asociado con la aparición de una biblioteca. En cualquier caso, la relación existe y es significativa, por lo que no le resultaría extraño al espectador la aparición de una biblioteca en este tipo de filmes. Las asociaciones más importantes las encontramos entre cuatro tipos de géneros que obtuvieron una frecuencia individual moderada. Estos fueron Intriga, Crimen, Terror y Misterio. Estos géneros configuran, en opinión de los expertos que son los que etiquetan las películas, una forma de hacer cine con suficientes aspectos o convenciones comunes, pese a que se utilicen diversos conceptos con ciertos matices distintivos para caracterizarlo. Esta percepción se reflejaría igualmente en los espectadores ya que, por definición, las convenciones deben compartirse entre público y realizadores para constituir un género (Bordwell y Thompson, 2010). En este contexto, una de las convenciones compartidas en esta área común o, formulado de otra manera, uno de los escenarios probables al formar parte de esta convención sería la biblioteca como escenario. Otra relación a destacar es la obtenida entre el cine Fantástico y la Ciencia Ficción, la Aventura y la Acción en un entorno de filme familiar. Estas asociaciones parecen conformar otro estilo interesante para que aparezca una biblioteca en alguna de sus escenas. Es probable que la inclusión de películas de animación hubiera cohesionado aún más estas relaciones. En cualquier caso, la frecuencia de aparición de este tipo de películas es algo menor que las destacadas anteriormente.

9.2. Escenas

El número total de escenas obtenidas a partir de las 855 películas seleccionadas fue de 1642. Estas escenas constituirán nuestra muestra de análisis principal de los elementos y funciones elegidos por los realizadores para representar la biblioteca. ¿Qué características posee la escena típica en una biblioteca? Aunque estos datos puedan parecer anecdóticos son varios los autores que consideran que las escenas con bibliotecas y/o bibliotecarios son, en el general de las películas, escasas en número, cortas en duración y sin gran relevancia para la narración filmica (D'Alessandro, 2001).

No disponemos de estudios que comparen los parámetros aquí analizados para otros escenarios frecuentes en las películas como hospitales, comisarias o restaurantes, por ejemplo, pero podemos perfilar la escena típica del siguiente modo.

En las películas con biblioteca, la media de escenas filmadas en la misma rondaría las 1,92 escenas por película. En realidad, para este tipo de distribuciones quizá la moda sería más representativa de la misma que no la media, ya que, por ejemplo el 61% de los filmes sólo incluye una escena con biblioteca, y menos del 20% de las películas incluye tres o más escenas. En cualquier caso, la escena típica se asociaría probablemente con una película de los EE.UU. (su cine aporta el 57% del total de escenas), de 2 minutos y 13 segundos de duración, y una relevancia subjetiva media baja para el devenir de la historia.

Es interesante subrayar que en el cine como toda forma de arte existen variantes culturales, no solo en las temáticas particulares sino también en la manera de presentarse. En el caso del cine español las películas con bibliotecas suelen filmar de media alrededor de dos escenas en ellas, pero las escenas son las de menor duración entre las filmografías más representativas de la muestra (94 segundos) y las de un valor aparentemente más bajo en el conjunto de la película, es decir, son escenarios donde pocas veces se produce un punto de inflexión en la trama o en los caracteres. Este mismo patrón también se observa en el cine italiano. Son escenas “de paso”. Interpretar este resultado a la luz del valor que socialmente tiene la biblioteca en España es quizás demasiado especulativo incluso injusto sin considerar otras variables. En cambio, las producciones francesas utilizan la biblioteca de media un minuto más y para cuestiones aparentemente más relevantes, mientras que las alemanas utilizan las bibliotecas para aspectos importantes de la narración utilizando menos de 2 minutos, un patrón éste que se invierte en el caso de Japón y Rusia. Mientras tanto, los países anglosajones se encuentran en una situación intermedia. Aunque no llegan a las dos escenas por película de media, utilizan entre 2 y 3 minutos para cuestiones de valor intermedio, quizá reflejando un sentido de normalidad y costumbre. En todo caso, nos parece interesante indagar en un futuro si, más allá de factores asociados a la personalidad del director, los aspectos culturales modulan de forma significativa las características estilísticas o formales a la hora de concebir y rodar las escenas en instituciones sociales, como es el caso de las bibliotecas.

9.3. Elementos estructurales de la representación bibliotecaria.

9.3.1. La Biblioteca como escenario.

Uno de los objetivos del presente estudio era conocer cuáles son los elementos más frecuentemente utilizados por los cineastas para configurar la representación visual de la biblioteca. Como institución se ha sugerido que el prototipo de biblioteca apenas necesita de un mínimo número de características visuales para que los espectadores la reconozcan (Tevis & Tevis, 2005), probablemente porque funcionan como indicios de lugar que activan rápidamente esquemas de conocimiento almacenados (Graham, 2010), y así generar en el espectador inferencias sobre lo que puede acontecer y su significado en el contexto narrativo (Bordwell y Thompson, 2010). Así pues, aunque la biblioteca filmada apenas haya servido más que de fondo atmosférico (D'Alessandro, 2001), el escenario bibliotecario constituye un ambiente que provoca expectativas sobre el tipo de personajes y de conductas o interacciones que pueden desarrollarse en él. Nuestra intención es aclarar en la medida de lo posible cuáles han sido concretamente estos indicios aplicados por el cine.

Frecuentemente las escenas con bibliotecas suelen iniciarse mostrando de forma panorámica el aspecto exterior del edificio de la biblioteca o su sala interior. Lo primero acontece una de cada tres escenas (28,4%), lo que es frecuente considerando que de media se filman aproximadamente dos escenas por película. La razón es que los planos exteriores suelen ser pistas importantes pues aportan información del lugar y del tipo de ambiente que podemos encontrar en el interior. Por ejemplo, el tamaño, el estilo arquitectónico, detalles como leones o un crucifijo flanqueando la entrada generan expectativas sobre el tipo de biblioteca que nos podemos encontrar. Según Chaintreau & Lemaître (1993) la imagen tradicional de la biblioteca en el cine deriva de la arquitectura de las grandes bibliotecas decimonónicas de conservación. Según esto sería esperable que la mayoría de las bibliotecas filmadas fueran de tamaño considerable. El único estudio al respecto es el de Fioretti (2011) quien distinguió tres tipos de biblioteca cinematográficas por su tamaño: las grandes bibliotecas asentadas en las grandes capitales, las bibliotecas de tamaño mediano localizadas en poblaciones medianas, y las pequeñas bibliotecas de ámbito rural y las ambulantes). Según esta autora mientras que

la biblioteca de tamaño medio es más visible en los años 50 y en filmes europeos, las grandes los serían en las películas estadounidenses contemporáneas. Las últimas apenas se filman.

Aunque no hemos analizado el tamaño del edificio de la biblioteca en el tiempo, sí realizamos un análisis de este aspecto en el global de las escenas. En concreto, en nuestra muestra cerca del 44% de los edificios filmados son edificios grandes en comparación con las construcciones circundantes, por lo que sí parece fundamentado que la biblioteca de grandes dimensiones es la más frecuentemente filmada. Por el contrario, las bibliotecas pequeñas suponen casi un 18% del total y, por lo tanto, no parece que los cineastas eviten su filmación. En todo caso, nuestro análisis mostró además que las escenas exteriores de bibliotecas suelen incluir el acceso a la misma, asociado a escaleras, quizá proyectando la idea de ascenso a un lugar o categoría de excelencia, a semejanza de otros emblemas culturales como muros, universidades, academias, etc., un lugar excepcional (Fioretti, 2011) o al menos especial por situarse por encima de lo corriente y, por tanto, requiere cierta actitud y aptitud de acceso. Lo último es literal en el caso de los discapacitados, ya que apenas el 4% de las escenas muestra algún tipo de acceso adaptado o su indicación. En suma, podríamos sugerir que el tamaño del edificio es una pista más que se relaciona no sólo con el poder económico y social del territorio (urbe, ciudad, pueblo) en el que se sitúa (Fioretti, 2011), sino también con el poder cultural del lugar (universidad, escuela, municipal, religioso, etc.), un recurso formal que sitúa al espectador en un contexto espaciotemporal y sociocultural concreto.



La momia: La tumba del emperador Dragón (R. Cohen, 2008) / *Ágora* (A. Amenábar, 2009)

El escenario bibliotecario también implica su aspecto interior que, como indicábamos más arriba, suele filmarse mediante una panorámica general al principio de

la escena. Con relación al tipo de biblioteca filmada nuestro estudio demuestra que para el cine prácticamente sólo existen dos tipos de bibliotecas, las públicas y las asociadas con instituciones académicas escolares y universitarias. Estos tres tipos de bibliotecas representan prácticamente el 75% de todas las que aparecen en pantalla. En el cine español es predominantemente la biblioteca académica (60%), pues las públicas apenas alcanzan el 9% frente al 34% de la muestra global. Apenas el 3% de las escenas de nuestra muestra se han filmado en bibliotecas nacionales. Estas suelen ser los buques insignia de la Cultura de los diferentes países, pero el cine no ha frecuentado especialmente estas bibliotecas, con la excepción de Reino Unido y EE.UU.

Probablemente aspectos prácticos asociados al funcionamiento de la institución o al rodaje expliquen esta cifra, pero por su faceta simbólica creímos necesario identificar las primeras filmaciones disponibles. Nuestros datos a día de hoy, es posible que haya filmaciones previas que no hemos identificado aun, indica que fue Alfred Hitchcock en *Blackmail* (1929), el primero en filmar la Biblioteca Británica. La Biblioteca Nacional tuvo que esperar algo más, 71 años exactamente para ser filmada por Patricia Ferreira en *Sé quién eres* (2000).

Sin embargo, el perfil de las bibliotecas en el cine no ha sido homogéneo a lo largo de las décadas. Según nuestra muestra, durante el siglo XX la imagen de la biblioteca en el cine ha sido asociada a la biblioteca pública local, llegando a su cenit en los años 60. Es sólo a partir de los años 70 cuando aparece en las pantallas la biblioteca universitaria, que había tenido una presencia anecdótica desde los años 30, y se inicia un incremento progresivo de las bibliotecas escolares. La presencia predominante de la biblioteca pública en el siglo XX puede tener un claro referente en la necesidad de proporcionar oportunidades de progreso a una población general, autóctona e inmigrante, en gran parte escasamente instruida y formada. Tras la II Guerra Mundial el trabajo en las industrias permitió a una población joven trabajar y prosperar socialmente con bajos niveles de formación. Esto cambiaría con la aparición de las crisis energéticas de los años 70 y el advenimiento de la revolución tecnológica en los 80, que dio paso en occidente a un nuevo sistema productivo que necesitaba menos operarios y más técnicos cualificados.

Este cambio en el entorno laboral, irónicamente anticipado en *Desk Set* (1953), supuso también un cambio de perspectiva social hacia un mayor énfasis en la formación

de calidad que se mantiene a día de hoy. Estos cambios se ven totalmente reflejados en el cine del siglo XXI, donde están mucho más presentes las bibliotecas escolares y las académicas en detrimento de las públicas. En cualquier caso, tampoco hay que descartar que en este fenómeno también intervengan otros factores como el aumento extraordinario de películas encaminadas hacia un público más joven, debido su alto nivel de consumo, y, por tanto, la presencia de escenarios más afines para este sector de la población.

Más allá de la tipología, el interior de las bibliotecas posee otros atributos que aportan significado. Por ejemplo, al contrario de las dimensiones del edificio exterior, las salas de consulta o de lectura son predominantemente de tamaño mediano (55%) y pequeño (27%), casi siempre exteriores (71%) y generalmente luminosas (76%). Es cierto que en ellas impera el silencio (89%), pero no se observa por ningún lado los ratones y sólo en un escaso 0,5% el polvo (Chaintreau & Lemaître, 1993). Estas salas parecen reflejar un ambiente más cercano y manejable que el sugerido por las dimensiones de su aspecto exterior. Lo que sí parece importar a los cineastas es mostrar que las salas son, ante todo, un territorio dominado por el libro. Nuestros resultados reflejan que el libro aparece casi en el 94% de las 1506 escenas en que se aprecia el interior de la biblioteca. Naturalmente hay excepciones como, por ejemplo, *Rollerball* (1975) donde los libros no se ven porque se encuentran en el “ordenador central” asentado en Ginebra. Pero incluso aparecen en el futuro, pese a que sean obsoletos y se muestren a los niños en expositores como piezas o recuerdos del pasado (*La máquina del tiempo*, 2002). En efecto, “... le document de bibliothèque est uniquement écrit, et ce document écrit s’incarne dans presque toujours dans le livre” (Fioretti, 2011, p.44).



La máquina del tiempo (S. Wells, 2002)

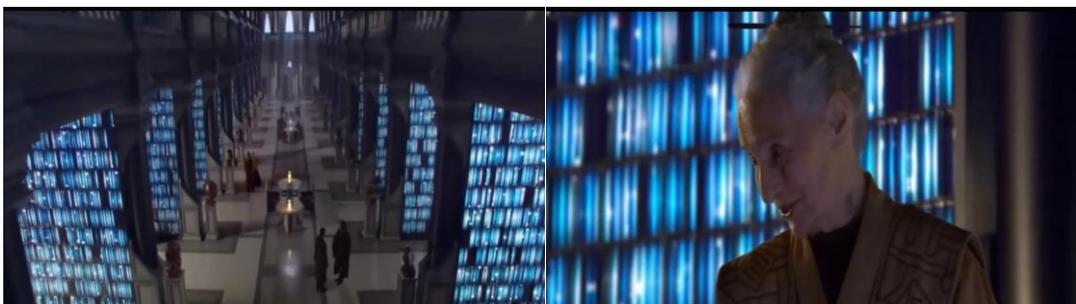


Rollerball (N. Jewinson, 1975)

Sin embargo, decir que el objeto de la biblioteca cinematográfica es por excelencia es el libro, no es una imagen del todo completa. El documento es un elemento más dentro de un sistema de otros elementos y relaciones, y el sistema es el que da el sentido a las escenas en una película. Por ejemplo, un libro en una mesa sobre un fondo oscuro no genera en el espectador suficiente información para determinar si vemos una biblioteca o no, el fondo de un libro colocado en un estante sí. Por ello, creemos que otro de los elementos que define verdaderamente a la biblioteca filmada es la aparición de las estanterías, muy frecuentemente asociada con alguna etiqueta o cartel de identificación de las materias que alberga (el 30% de las escenas). Con independencia del documento concreto que soporte, sea antiguo, sea electrónico, la estantería induce a activar nuestro esquema mental de biblioteca. Nuestros resultados indican que las salas de consulta, con sus estanterías repletas de libros, sin libros o con otros tipos de documentos escritos o electrónicos, se observan en el 86% de los filmes, y asociada a otras áreas de la biblioteca, la estantería aparece prácticamente en el 93% de todas las escenas analizadas. Sin las estanterías no sabemos si estamos en una biblioteca o en otra cosa (como en *Rollerball*), con estanterías sabemos que esa cosa es una biblioteca.

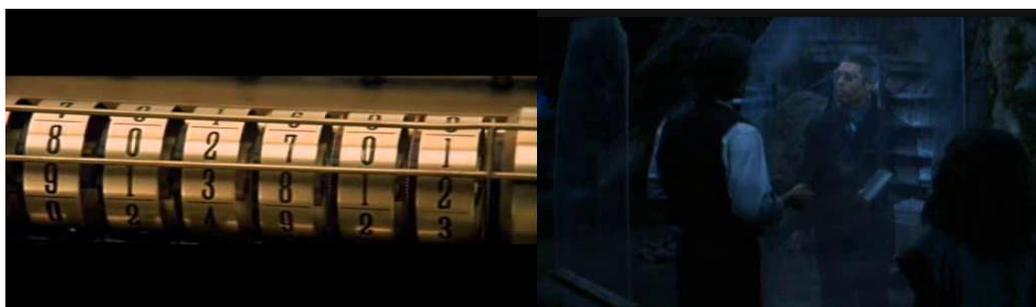


Blade (S. Norrington, 1998): la biblioteca y su bibliotecario



Star Wars- Episodio II: El ataque de los clones (G. Lucas, 2002) la biblioteca y su bibliotecaria

En nuestra opinión, las estanterías constituyen junto con el libro, el verdadero dúo cinematográfico de la biblioteca, la sala de consulta su marco, todo ello es lo que aporta al escenario un sentido de biblioteca real. La imagen de la estantería refleja por una parte el servicio de la biblioteca, permitiendo la exposición de los documentos para su uso, y conforma un territorio, ya que crea espacios y caminos físicos y psicológicos a través de las cuales los actores se mueven según la narración. Por eso su presencia conjunta ha estado siempre ligada al cine desde los años 30. De hecho, en los 90 años que cubre nuestro análisis, los porcentajes de estos elementos en las bibliotecas filmadas nunca han bajado del 90%, y pese a la existencia de otros tipos de soporte y almacenamiento asociados a la biblioteca virtual, el libro y los estantes se mantendrán visibles en el cine, al menos virtualmente hasta el año 802.701.



La máquina del tiempo (S. Wells, 2002)

Pero el dibujo de la biblioteca en el cine como sistema de elementos puede completarse todavía con ciertos rasgos que los cineastas no suelen olvidar en sus escenas. Junto al libro, los tejuelos o etiquetas de identificación aparecen muy frecuentemente (54%). Los tejuelos resulta una señal sutil pero inconfundible de dónde se está desarrollando la escena. Son pues el gran aliado de la monografía para indicar que estamos en una biblioteca de naturaleza pública. Esto es importante ya que muchas bibliotecas filmadas son escenarios de estudio, bibliotecas particulares adaptadas, o planos cortos que muestran al personaje sentado en una mesa junto a una estantería. En estas circunstancias la etiqueta, familiar para todos los habituales a una biblioteca, funciona para desambiguar y así aclarar dónde se filma la escena.



La desaparición de Embry (S. Gaghan, 2002) *Hervidero* (J. Woo, 1992)

Resulta significativo que su aparición en el cine se haya incrementado sustancialmente a lo largo de su historia, desde el r cavo 12% entre los años 30-50, pasando por el 49% en los años 60-80, hasta el 60% en las escenas de los últimos 25 años. Su aparición es interesante, además, porque supone la presencia, aunque sea implícita, del profesional bibliotecario. Una función técnica e intelectual que no siempre es suficientemente recalcada en el cine como veremos en las tareas bibliotecarias. Como un elemento más y habitual del interior, el bibliotecario aparece en el 52% de todas las escenas interiores. Su localización suele variar pero es habitual observarlo en su mostrador. Esta zona es un área no sólo física sino también funcional que suele localizarse cerca de la entrada a la biblioteca, lo que explicaría su alta frecuencia de aparición en el 39% de las escenas. Los usuarios deben pasar junto al mostrador al acceder a una biblioteca, luego resulta un elemento familiar y reconocible. Es interesante el hecho de que se filma cada vez con menor frecuencia, desde el 54% en los 30-50, al 35% en los 2000, lo que pueden ser un resultado de cambios en el diseño interior de las bibliotecas contemporáneas, pero también cierto signo de desinterés por la visión del rol del bibliotecario como controlador en el cine actual. Volveremos a esta hipótesis más adelante.

A partir de aquí diversos elementos que aparecen en 1 de cada 3 a 5 filmes perfilando el estilo de la biblioteca según convenga. Entre ellas destacan las lámparas individuales en los puntos de lectura (37%), con frecuencia la t pica lamparita verde, los expositores, los ficheros, los carteles y posters en las paredes de las bibliotecas más populares, los cuadros, las fotos y los bustos y estatuas en las más elitistas, sin olvidarnos de los paneles informativos. La lámpara individual es un elemento de naturaleza funcional pero también lo es est tico. De hecho, el tipo de lámpara en la mesas suele dar pistas sobre el tipo y el ambiente de la biblioteca en la que nos encontramos. Encendida en un ominoso ambiente oscuro, de diseño en una biblioteca

moderna de un instituto de investigación, funcional en una escuela, deteriorada en una institución avejentada, funcionaría de este modo como otra pista sutil para que el espectador forme implícitamente expectativas sobre lo que puede acontecer en esa escena. Su importancia queda reflejada en que en los últimos años constituye el elemento más filmado (41%) sólo tras el libro, los estantes y los tejuelos.



El último gran mago (G. Armstrong, 2007)

Philadelphia (J. Demme, 1993)

Los cuadros y los bustos son ornamentos que definen determinados tipos de bibliotecas, elitistas frecuentemente, asociadas a universidades, fundaciones, sociedades y jurídicas. Son un tipo de signo que hace referencia al estatus de la biblioteca y de los usuarios que las utilizan. Fioretti (2011) sugiere estos elementos suelen asociarse con cierto tipo de biblioteca filmica, aquella que identifica la biblioteca con la idea de progreso y de civilización o como de símbolo de poder, muy presente en el cine norteamericano contemporáneo. Mostrar lujosas salas de lectura y una profusa y rica ornamentación arquitectónica tendría el objetivo según esta autora de impresionar al espectador y provocándole la sensación de encontrarse en un lugar extraordinario, no accesible a todo el mundo, pues sus legítimos usuarios serían las élites económicas y sobre todo intelectuales. En cualquier caso, este mensaje de excelencia y élite asociada a la riqueza ornamental parece diluirse con el tiempo. Si bien estos elementos eran visibles en alrededor del 50% de las escenas bibliotecarias entre 1929 y 1959, apenas alcanzan el 17% en nuestra época. Claramente, este descenso en el cine debe reflejar los cambios sociales y educativos asociados a la popularización de la cultura y de la cual la biblioteca es un agente importante.

El fichero ha reducido su presencia actual a la mitad desde los años 60, pues de aparecer en el 40% de las escenas entre los años 30 y 60, ahora apenas alcanza el 20%. Obviamente existen razones de desarrollo tecnológico que explicarían parte de este dato. Sin embargo, pese a su desfase utilitario son muebles con fuerte presencia estética que se resisten a desaparecer de las pantallas probablemente por su fuerte capacidad

para inducir localización. De hecho, aun hoy una de cada cinco escenas muestra el fichero de una u otra manera. Sin embargo, y pese a su relevancia según algunos autores (Yanes, 2002, Tevis & Tevis, 2005), algunos elementos prototípicos de la biblioteca tradicional aparecen escasamente en las escenas, por ejemplo, los carritos de transporte sólo aparecen en el 18% de las escenas, la escalera y/o banqueta en el 14%, los sellos en el 10%. Estos elementos han recibido una atención muy importante por todos los estudiosos del cine y las bibliotecas. Por ejemplo, según Chaintreau & Lemaître (1993) apuntan a que la escalera suele ser frecuentemente filmada por ser el fetiche erótico por excelencia de la bibliotecaria.

Los datos sugieren otra cosa, ya que este útil, cuantitativamente, aparecía en el 26% de las escenas entre 1929 y 1959, y sólo era utilizado por alguna actriz, no siempre bibliotecaria. Eso sí, las escasas escenas constituyen un reclamo erótico indudable cuyo impacto en su momento facilitan el recuerdo y distorsionan su relevancia a lo largo del tiempo. Así, desde 1960 y ya en el siglo XXI, sólo se ve o atisba una escalera en menos del 15% de las escenas, a veces en la más funcional forma de banqueta en consonancia con la menor altura de las estanterías. Además, el número de bibliotecarias que se suben a ellas es prácticamente nulo, aunque sí existen algunas escenas de bibliotecarias y usuarias famosas, que rememoran las escenas de los 40. Sí parece mantenerse más en el tiempo como herramienta bibliotecaria el carrito de transporte de libros, bien como elemento estático o en movimiento asociado a la ordenación del fondo. El carrito constituye otro índice indudable de lugar y permite a su vez identificar el rol de la persona que lo empuja. De hecho, el 19% de las escenas filmadas en el siglo XXI incluye un carrito, no así los sellos que en este período solo se ven, ni siquiera se usa, en el 7%.

En definitiva, estamos de acuerdo con Graham (2010) cuando afirma que se pueden crear escenarios bibliotecarios memorables con un simple estante de libros y una escalera, e incluso con un mostrador y un carrito, y quizá sólo a medias con Chaintreau & Lemaître (1993) cuando nos hablan de que en el imaginario colectivo la biblioteca se asocia, además de con la presencia de una sucesión interminable de libros, con una maraña de escaleras. También nos parece exagerada la afirmación de que en bibliotecas actuales los enormes catálogos de ficheros siguen siendo un elemento dominante en la gran pantalla (Tevis & Tevis, 2005). Lo que sí parece es que el cine ha mantenido desde

su inicio ciertas herramientas y objetos tradicionales de la profesión para generar un ambiente de biblioteca real, elementos entre los cuales parecen tener dificultad para incluirse los desarrollos tecnológicos.

Efectivamente, pese a que la mayoría de nuestras películas son producciones de los últimos 35 años, los ordenadores sólo aparecen en el 22% de los escenarios. Estos resultados son coincidentes con el estudio realizado por Helms (2006) sobre la imagen del bibliotecario a través del uso de las tecnologías de la información por los bibliotecarios. En su muestra, de apenas 15 películas entre 1989 y 2005, halla que pese al desarrollo de la profesión la tecnología informativa sólo se detecta en el 38% de los filmes, pero en ningún caso se observa a un bibliotecario utilizarla para realizar su trabajo. Helms concluye que los cineastas no son conscientes de que exista una relación entre tecnología y biblioteca y/o bibliotecarios. De hecho, Rocho (2007) no encuentra ninguna biblioteca informatizada antes de 1990 en su muestra de 39 filmes. Parece pues que, siguiendo a Graham (2010), los cineastas son ajenos a los desarrollos tecnológicos de la profesión aferrándose a las herramientas de la biblioteca tradicional. Este alejamiento lleva incluso a evitar filmar las áreas técnicas o especializadas de las bibliotecas, como las salas para ordenadores (6,2%), la hemeroteca (5%) o la sala de microformas (4,7%). Es más, incluso afecta a los tipos de documentos, pues se observan en la pantalla más globos terráqueos y planos (16%) o libros raros (13%) que documentos audiovisuales (4%). Parece que, incluso en las películas del siglo XXI los documentos sonoros y audiovisuales brillan por su ausencia. Fioretti (2011) comenta este hecho poniendo como ejemplo la película "*L'arbre, le maire et la médiathèque*" (Eric Rohmer, 1993) al afirmar que, como los políticos del filme "... parce que la fameuse médiathèque n'existe dans le film que dans les discours des personnages (...) ils en parlent tout le temps, mais nous ne la voyons jamais, pour la simple et bonne raison qu'elle ne sera jamais construite!" (p.45-46). En efecto, parece que el cine todavía no ha formado una representación de los contenidos y los usos de la biblioteca moderna, y sigue aferrado a ciertos manierismos del pasado bibliotecario.



Todas contra él (B. Thomas, 2006) *El mensajero del miedo* (J. Demme, 2000)

En resumen, la escena en una biblioteca se caracteriza por una secuencia en la que el realizador nos sitúa frecuentemente en la sala de consulta, al fondo vemos al bibliotecario en el mostrador, al lado justo se sitúa el fichero y quizá también algún expositor, pero siempre alrededor divisamos estanterías de libros tejuelados colocados en sus estantes correctamente identificados por materias. A veces es la sala de lectura, con sus mesas y sus lámparas individuales. En una de ellas alguien lee un libro junto a una estantería con libros tejuelados. De repente alguien pasa empujando un carrito con libros, y al fondo en las paredes aparece colgados carteles o póster, o están decoradas con cuadros y bustos, quizá un globo terráqueo, y algún panel informativo, y es que muchas veces no podemos identificar con nitidez lo que reposa en las estanterías. Estos son los principales indicios que indican cognitivamente que el escenario es una biblioteca.

9.3.2. Los personajes.

En los escenarios también hay personajes que en nuestro caso pueden ser clasificados como bibliotecarios o usuarios. Con respecto a los primeros preferimos delimitar su rol utilizando como referencia el término de Personal de la Biblioteca, para incluir así a todo actor imitando tareas bibliotecarias sin presuponer su nivel de cualificación profesional en Biblioteconomía que, por definición no poseen. O al menos nos todos⁴⁵.

⁴⁵ En esta escena de apenas 4 segundos se ve a la bibliotecaria del *Community College of Allegheny County* del *North Campus library* en Pittsburgh. Único ejemplo en nuestra muestra de una verdadera bibliotecaria realizando su trabajo en la película *Los próximos tres días* (P. Haggis, 2010).



De este modo, la palabra Bibliotecario tendrá un significado más amplio del que se aplica en nuestro ámbito laboral como profesional cualificado. El rol bibliotecario aparece en el 57% del total de las películas de la muestra y, dentro de ellas, en cerca del 52% de las escenas. Pero más allá de estos datos globales lo que realmente nos interesaba era conocer la caracterización que el cine ha configurado de los profesionales a través de los 1220 actores que según nuestra cuenta asumieron este rol desde 1929. En términos generales esta imagen se conoce en la cultura popular como el estereotipo bibliotecario. Los estereotipos son un tipo de pensamiento esquemático que reducen a los individuos de determinados grupos sociales a unas pocas características que se exageran, simplifican y se entienden como naturales (Adams, 2000). En contextos donde no existe una alta motivación o interés o presión para analizar al personaje mediante un esfuerzo analítico, la categorización y sus expectativas asociadas guiarían automática e implícitamente la interpretación de lo percibido (Fiske & Neuberg, 1990; Bodenhausen et al., 2003) y provocar en el espectador determinadas emociones, reflexiones o reacciones (Iturbe y Ramírez Leyva, 2014).

Algunos autores (Yanes, 2002; Jacimovic & Petrovic, 2014) subrayan que en la cultura popular previa a los inicios del cine la idea predominante del bibliotecario era positiva, un erudito y sabio venerable, autoridad respetable y valorada socialmente. Solo tras la incorporación de la mujer a las bibliotecas es cuando surge el modelo de vieja solterona y el viejo guardián repulido cuya instauración como estereotipo se fijará en las primeras décadas del cine. La bibliotecaria clásica se asociará con una persona avejentada, que lleva o cuelga gafas, peinado recogido en un moño, collar y vestido formal aburrido, soltera, conservadora, dura, sexualmente reprimida y frustrada (Ontoria, 1997; Yanes, 2002; Geck, 2006). A este perfil Graham (2010) añade su conducta (*shushing*, sellado) y su territorio laboral (estanterías y mostrador de referencia). Este dibujo es característico, según estos autores, sobre todo de las

bibliotecarias con roles secundarios porque los roles protagonistas fueron asumidos por mujeres atractivas y competentes, eso sí solteras, enamoradizas y soñadoras (Walker & Lawson, 1993; Tevis & Tevis, 2005), y así poco fieles a su vocación bibliotecaria (Yanes, 2002). Por su parte, el bibliotecario se asocia con rasgos como mediana edad, inteligente, socialmente torpe, solterón quisquilloso y sensible, acicalado o afeminado (Walker & Lawson, 1993, Yanes, 2002; Dickinson, 2003; Geck, 2006) aunque para otros autores también el estereotipo de bibliotecario policía, duro y humillador (Seale, 2008).

Los resultados de nuestro estudio indican que la imagen física predominante del bibliotecario en la pantalla se caracterizaría por ser un personaje con rol secundario, mujer, madura (entre 30 y 65 años de edad), de raza blanca, morena de pelo y sin gafas, que viste de manera informal. Sin embargo, esta fotografía es inexacta en gran medida ya que son muchas las variantes como corresponde a todo tipo de profesión. Para comenzar es necesario distinguir perfiles en función del género. Nuestros datos arrojan un hecho evidente desde el inicio del cine, la mayoría de los bibliotecarios son mujeres. A esto tendríamos que añadir otra evidencia indiscutible, la raza del bibliotecario es blanca. Ambos resultados son, salvo excepciones, una constante en todos los estudios analizados (Tevis & Tevis, 2005; Helms, 2006; Rudolph, 2008; Borges, 2010; Shaffer & Casey, 2013). Las mujeres constituyen al menos dos tercios de los bibliotecarios que aparecen en la pantalla, lo que refleja que ser bibliotecario es una de las pocas profesiones tradicionalmente feminizadas. A contracorriente tenemos el perfil encontrado por Rocho (2007) que en su análisis de 39 películas obtiene una representación femenina progresivamente menor con el paso del tiempo, en torno al 46% entre 1930-1960, el 29% para el período 1970-1989, y el 25% para 1990-2007, quizá explicable por el escaso volumen de filmes analizados en su muestra.

Es más, los datos cronológicos de nuestro estudio reflejan que en los últimos años se observa una tendencia a aumentar aún más la representación de la mujer en la pantalla, alcanzando cotas cercanas al 80%. Este dato coincide en términos generales con la realidad social norteamericana (Department for Professional Employees, AFL-CIO [DPE], 2015) y española. En nuestro país se estima que cerca del 72% del personal cultural empleado en archivos, museos y bibliotecas son mujeres (Federación Española

de Sociedades de Archivística, Biblioteconomía, Documentación y Museística [FESABID], 2011).

Actualmente existe un vivo debate entre los bibliotecarios norteamericanos acerca de cómo gestionar desde el ámbito bibliotecario los retos de la enorme diversidad cultural de su sociedad (Gonzalez-Smith, Swanson & Tanaka, 2014). Desde la perspectiva filmica los cineastas prácticamente no tienen dudas, nuestros datos nos indican que más del 82% de los bibliotecarios son blancos lo que coincide con el resto de estudios (Tevis & Tevis, 2005; Rocho, 2007; Rudolph, 2008; Borges, 2010; Shaffer & Casey, 2013). Esto naturalmente es necesario matizarlo. Analizando sólo películas europeas y norteamericanas de nuestra muestra, logramos averiguar que hubo que esperar hasta 1953 para ver por vez primera a un bibliotecario de color. Este hito tendría que esperar para el género femenino hasta 1980. En ambos casos nuestro análisis cronológico comprobó la progresiva incorporación de otras razas, especialmente entre los roles protagonistas. Actualmente, el porcentaje de roles bibliotecarios blancos se encuentra alrededor del 80%, tanto para mujeres como para hombres. Estos datos reflejan que el cine está asumiendo, como no podía ser de otra manera, una realidad social, pero la cuestión es si lo está reflejando fielmente. Según datos del Department for Professional Employees (DPE, 2015), en 2014 en los EE.UU. los bibliotecarios blancos (no hispanos) constituían cerca del 86% del conjunto profesional, siendo el 3,6% afroamericanos, el 5,7% hispanos y el 2,4% asiáticos. Es más, la misma fuente indica que los auxiliares y técnicos bibliotecarios incorporaban una mayor diversidad racial ya que los blancos eran en 2014 el 79% del total. Estos datos parecen confirmar la fiabilidad de la imagen proyectada por el cine acerca de las razas de los bibliotecarios, salvo por un detalle proveniente del cine americano. El porcentaje de roles bibliotecarios hispanos en los últimos 15 años ha sido del 0,65%, asociados a bibliotecas penitenciarias y a ONGs, el de asiáticos un 5,5%, el de negros un 13,4%. Estos datos sugieren cierta discriminación negativa para el bibliotecario hispano, y positiva para el afroamericano y asiático que no se corresponde con la realidad social.

Con relación al resto de rasgos asociados a la imagen estereotipada de los bibliotecarios (edad, vestimenta, cabello, peinado, gafas, etc.), los datos revelaron más uniformidad en el caso de los hombres que de las mujeres. La mayoría de los bibliotecarios aparentan entre 30 y 65 años, y aunque predomina el pelo corto, la calvicie se observa en más de una décima parte. Si además consideramos que el pelo

canoso se asocia con el 28%, el 40% lleva gafas y la mitad visten de manera formal, la impresión general es que los bibliotecarios presentan una imagen que recalca la edad y la seriedad. Aunque algún estudio de carácter cualitativo no destaca una imagen fija para el bibliotecario (D'Alessandro, 2001), las características citadas en nuestro estudio parecen generalizarse al resto de estudios cuantitativos de forma similar. Tevis & Tevis (2005), por ejemplo, calculan que el 40% de bibliotecarios de su corpus aparecen con gafas, el 58% de los hombres aparentan una edad de 40 años y el 26% ya tiene calvicie. Helms (2006) obtiene un 67% de bibliotecarios maduros o mayores, con un 40% de gafas y otro 40% de calvicie. Resultados similares obtienen Rudolph (2008) y Borges (2012). En este último estudio, la vestimenta formal alcanza al 91,2% de los hombres, manteniéndose el porcentaje de gafas (42% sin especificar género) y el 24,5% de los hombres calvos.

En todo caso, nosotros fuimos un paso más allá de la mera presencia de características para analizar su asociación en los personajes, que es lo que conforma el estereotipo tradicional. En concreto, al menos dos de los rasgos característicos del estereotipo, como son la calvicie o el pelo blanco, el vestido formal y/o la presencia de gafas, van unidos de forma simultánea en el 41,5% de todos los bibliotecarios de la muestra. Es más, el 13% presenta la tríada completa y sólo el 18% ninguno. Se ha sugerido que la imagen estereotipada aparece más ligada a los personajes no protagonistas (Walker & Lawson, 1993; Tevis & Tevis, 2005; Helms, 2006). El análisis de esta variable confirmó que, efectivamente, los rasgos parecen estar más distribuidos en los roles de personaje secundario, en los que se asocia una mayor edad, calvicie y presencia de gafas, un efecto además relevante porque que son más del 40% de todos los bibliotecarios cinematográficos. Pero igualmente importante fue el análisis de la asociación entre rasgos según la importancia del carácter. Entonces se observó que los protagonistas, aunque son menos en número, concentran en mayor proporción los rasgos estereotipados que los secundarios. De hecho, caso 1 de cada 4 protagonistas posee todos los principales rasgos físicos asociados al estereotipo frente al 9% de secundarios.

En cuanto a la bibliotecaria, la variabilidad es más evidente en todas las características revisadas en nuestro trabajo. El 46,5% del personal femenino es joven, pero este dato se eleva a dos de cada tres si son protagonistas en consonancia con otros

estudios (Tevis & Tevis, 2005). Las bibliotecarias cambian más de tipo de peinado, pero entre las jóvenes el moño constituye un 17% de los peinados, un 24% si son protagonistas. El color blanco o canoso es visible una décima parte de las bibliotecarias pero solo en el 0,83% si son protagonistas, frente al 3,4% de secundarias y 4,8% de figurantes. El 32% de las bibliotecarias llevan gafas, pero las protagonistas también llevan menos gafas (20%) que las secundarias y figurantes, sin diferencias en la vestimenta formal (27%). Evidentemente este panorama es más variado y complejo que el de los varones, pero parece evidente que, con excepción del moño, las protagonistas portan menos rasgos estereotipados que sus compañeras. Las protagonistas portan caracteres más ricos y variados que sus parejas masculinos. El problema es que la proporción de bibliotecarias no protagonistas triplica a las protagonistas, contradiciendo otros estudios que sugieren lo contrario (Walker & Lawson, 1993). Otros estudios aportan panoramas similares. Tevis & Tevis (2005) indican que el 34% de mujeres aparecen con gafas, el 28% llevan moño y el 57% aparentan una edad de 40 años o menos. Borges (2010) sólo especifica por género que el 42% de las bibliotecarias usan moño y/o tienen el pelo recogido, y que alrededor del 90% visten prendas formales, que curiosamente justifica, debido a los factores climáticos característicos de los Estados Unidos y los países europeos. El resto de trabajos son más difíciles interpretar por el escaso tamaño de la muestra. Helms (2006) detecta gafas en el 50% y moño en el 30% de las bibliotecarias de su muestra (15 filmes y 2 series de televisión producidos entre 1989 y 2005), Rudolph (2008) gafas en el 40%, moño en el 36% y mediana edad en el 63% (20 películas producidas entre 1921 y 2004), y Wells (2014) observa el predominio de madurez, formalidad, gafas y moños en sus 6 filmes analizados de la década 1940-1950, de manera similar a las 6 películas analizadas del siglo XXI, excepto que en el presente siglo las actrices no llevan moño.

Si consideramos ahora la asociación de rasgos en las bibliotecarias de nuestro trabajo, vemos que presencia de moño o pelo recogido, el vestido formal y/o la presencia de gafas van ligadas en pareja o triplete tan sólo en el 24% de las bibliotecarias. El triplete completo sólo lo portan el 7% de las bibliotecarias, y en cuanto a la diferencia entre protagonistas y secundarias, se mantiene únicamente en que éstas últimas llevan en mayor grado dos rasgos estereotípicos. Un dato importante es que más del 40% de todas las bibliotecarias no muestran ningún rasgo del estereotipo. D'Alessandro (2001) estima que en su corpus de 465 filmes el estereotipo se observa

alrededor del 20% de bibliotecarias, pero indica que la mayoría en papeles secundarios. Nuestros datos sugieren que el estereotipo tradicional negativo de bibliotecaria, al menos en lo que respecta a sus rasgos físicos conjuntos, se ha generalizado a partir de un número muy pequeño de ejemplares de protagonistas y secundarias. Pero podemos perfilar algo más, estos ejemplares se asocian con las películas de los años 40. El análisis cronológico determinó que el estereotipo, al menos con respecto al moño, el vestir formalmente y al uso de gafas, y quizá la bibliotecaria mayor, sólo han constituido cierta asociación con la imagen de la bibliotecaria hasta los años 40-50. Desde entonces la presencia de estos elementos han ido progresivamente disminuyendo con el paso de las décadas, excepción hecha del uso de gafas, que permanece de manera más o menos constante en al menos un tercio de las bibliotecarias del cine desde hace 90 años. Parece pues que el estereotipo femenino proviene más de unas pocas películas pero con gran impacto (por ejemplo, Donna Reed en *Qué bello es vivir*), que de la generalidad de roles asumidos por las bibliotecarias.

En las bibliotecas también hay usuarios y en nuestra muestra contabilizamos cerca de 9.000. Se distinguieron aquellos usuarios con papel protagonista y con roles de figurantes y personajes secundarios, y se estimaron los porcentajes entre géneros y la presencia de jóvenes y niños. En general, nuestros datos reflejan que en la biblioteca filmada se observa más presencia de hombres que de mujeres, especialmente si son protagonistas, pues entonces los varones doblan en número a las protagonistas femeninas. En el caso de los actores no protagonistas, los porcentajes están más equilibrados (4,4 mujeres por 5,6 hombres) pero evidentemente las bibliotecas de nuestra muestra son visitadas significativamente más por hombres que por mujeres. Estos datos concuerdan con el estudio de Fioretti (2011) que tras analizar los personajes protagonistas de 21 películas, concluye que en la biblioteca del cine de ficción está casi exclusivamente habitada por varones intelectuales adultos.

Para determinar si este perfil estaba más asociado con una visión de los cineastas de generaciones anteriores analizamos la presencia de usuarios por generaciones, es decir, cada 30 años. Los resultados mostraron el mismo patrón que el análisis global. Aunque en los últimos 25 años los porcentajes entre géneros se van aproximando, a la biblioteca cinematográfica siguen yendo más hombres que mujeres a razón aproximada de 4 a 6. Este perfil contrasta en gran medida con la realidad. Por ejemplo, la Encuesta

de Hábitos y Prácticas Culturales 2014-2015 (MECD, 2015) muestra que sobre una población de 16.000 personas, la media de personas que fue a una biblioteca en el año anterior se estableció en el 22,7%, con porcentajes del 25,2% para las mujeres y del 20,2% para los hombres. Esta superioridad porcentual se mantiene igualmente para las encuestas de 2007 y 2011 (p.191).

Con respecto a la edad, los estudios suelen enfatizar la presencia de usuarios de edad avanzada como imagen decimonónica de la biblioteca en el cine. Nuestra perspectiva fue la contraria, indagar la presencia infantil y juvenil en la biblioteca. Con respecto a los niños y jóvenes indicar que respectivamente constituyen el 7,2% y el 24,8% de todos los usuarios visibles en las escenas, apareciendo fundamentalmente en sus respectivas bibliotecas escolares, pero nuestra idea era determinar su presencia en la biblioteca pública. Resulta de interés que en estas condiciones aproximadamente 1 de cada 3 niños filmado estaba en una biblioteca pública, pero que en el caso los jóvenes (12-17 años aproximadamente), sólo 1 de cada 20 adolescentes visita la biblioteca pública según la muestra. Los pocos autores que tratan el tipo de usuarios en las películas apenas mencionan a la población joven si no es para mencionar que la biblioteca en el cine es un territorio en el que apenas hay niños (Fioretti, 2011). Nuestros datos reflejan lo contrario, hay niños y van a la biblioteca pública, otra cosa es que, salvo excepciones, no suelen actuar como personajes o protagonistas. También se observan jóvenes en magnitud importante, aunque muy circunscritos al ámbito escolar.

9.4. Las actividades de los personajes y las funciones de la biblioteca.

9.4.1. Los personajes.

A la hora de abordar las actividades que pueden observarse en escenas con biblioteca, los estudios han seguido dos aproximaciones diferentes. La primera ha consistido en describir las tareas y actividades de los bibliotecarios y los usuarios en la biblioteca. La segunda aproximación ha sido desde un punto de vista sintomatológico o simbólico. En este sentido se habla de la biblioteca como lugar del saber, salvaguarda del conocimiento, etc., siendo la predominante en este campo de estudio. En la práctica ambos tipos de análisis suelen combinarse lo que complica clasificarlos dentro de una u

otra categoría de análisis. En este estudio se ha optado por la primera vía, identificar y describir cuantitativamente las actividades y las tareas de los personajes en las escenas de la muestra.

Con relación a las tareas del personal de la biblioteca, Walker & Lawson (1993) concluyen tras examinar una treintena de películas norteamericanas comprendidas entre 1920 y 1990, que el trabajo de bibliotecario cinematográfico se ciñe a apilar, trasegar y cuidar libros, actividades más propias de los auxiliares que de profesionales, pero más familiares a los espectadores. Radford & Radford (2001) señalan que las tareas visibles de los bibliotecarios se circunscriben a aquellas asociadas con la clasificación y catalogación de documentos para su colocación en los estantes y con el cumplimiento de reglas y normas, una correa de transmisión de la superestructura del orden y del poder. Y por su parte Tevis & Tevis (2005) indican que las tareas ocupacionales más frecuentemente visibles en las escenas han sido atender tras el mostrador, sellar un libro, utilizar la escalera, tomar o dejar un libro en la estantería, recoger un libro de una mesa o puesto de lectura, empujar un carrito y apagar las luces. Por último, D'Alessandro (2001) en su extenso corpus de 465 películas describe con ejemplos una amplísima gama de funciones bibliotecarias asociadas al préstamo y devolución, el servicio de referencia e información, la catalogación y clasificación, las colecciones especiales y los libros raros, la hemeroteca, la sección infantil y juvenil, los servicios especiales a discapacitados, los bibliobuses, la exposición de documentos, el expurgo, los servicios en prisiones, etc. y ejemplifica el uso de las nuevas tecnologías en las bibliotecas filmadas. Sin embargo, su análisis desafortunadamente no es cuantitativo, lo que impide la comparación con nuestro estudio.

Según nuestros datos, existe una amplia gama de tareas que se pueden observar frecuentemente en el personal de la biblioteca, a veces ligadas a su papel en la narración como actante y otras asumiendo su rol como bibliotecario (Casetti y Di Chio, 1991). Concretamente, en nuestra muestra el personal de la biblioteca se dedica, en primer lugar, a atender las demandas del usuario, bien en el mostrador o en cualquier otra parte visible de la biblioteca. Esta actividad se observa en el 60% de los bibliotecarios filmados y suele realizarse fundamentalmente en el mostrador. En segundo lugar es también muy frecuente ver al personal realizando, imitando pues son actores, trabajos técnicos. Esta es una actividad inespecífica en el sentido de que se percibe al actor

bibliotecario centrado en algún tipo de actividad asociada a algún documento o al ordenador, pero sin poder concretar en mayor grado lo que está realizando. En tercer lugar, los bibliotecarios entablan conversaciones con otros personajes de la historia. Estas dos últimas actividades se identifican aproximadamente en el 40% de los bibliotecarios. Entre el 30 y 16% de los bibliotecarios se les ve en algún momento de la escena realizando las actividades frecuentemente asociadas a su rol clásico: el ordenamiento del fondo, directamente junto a los estantes o reflejado en el transporte de libros en el carrito o mandar callar, mediante el estereotípico *shhh!*, por el gesto del dedo en los labios o mediante frase directa. El porcentaje de esta actividad rondó el 20%, doblando el obtenido por otros estudios que utilizan muestras de películas amplias (Borges, 2010). Finalmente también trabajando en el préstamo o la devolución directa de libros a los usuarios. Es interesante aquí recalcar que estas seis tareas constituyen casi el 75% del global de las labores detectadas y que su importancia en las pantallas apenas ha variado, salvo fluctuaciones menores, en los últimos 90 años.

Esta es también la opinión de otros autores como Geck (2006), que tras el análisis del libro de los Tevis (2005), concluye que la actividades laborales de los bibliotecarios en la pantalla apenas han cambiado a lo largo de los años, manteniendo sus típicas tareas: ordenar libros, subir escaleras, atender al público en los mostradores y utilizar el catálogo de fichas, pero no se proyectan como mediadores para solucionar problemas. Es más, según nuestros datos desde los años 70 hay cierta tendencia a que el profesional aparezca en pantalla realizando menos tareas técnicas, establezca menos relaciones directas habladas y ejerza un menor castigo social en la biblioteca. Por el contrario, existe cierto incremento en las actividades de ordenamiento y préstamo. Es posible que este perfil pueda estar asociado a la progresiva informatización de las bibliotecas y, por ende, al hecho de que muchas de las tareas de búsqueda informativa pueden realizarlo ya los usuarios autónomamente. Así pues, los cineastas podrían intentar alejar la imagen del bibliotecario del foco cercano de la pantalla, llevarle a un rol de personaje aún más secundario, hacia un elemento más alejado, de fondo, de figurante.

En general el perfil de tareas obtenido coincide con lo observado por otros autores (Walker & Lawson, 1993; Tevis & Tevis, 2005) y también con la sensación de que el cine muestra fundamentalmente aquellas tareas profesionales que, en esencia, no requieren de una especial cualificación profesional. Helms (2006), por ejemplo, analiza

en una escueta muestra de apenas 15 películas las actividades de los bibliotecarios y encuentra que, básicamente, su labor es estar sentado tras el mostrador de referencia, controlar los libros para el préstamo y la ordenación de materiales, actividades que en realidad puede desempeñar cualquier paraprofesional. Un análisis más cuantitativo es el realizado por Matos Rocho (2007). El análisis que realiza de las actividades de los bibliotecarios en 39 filmes de 1939 a 2007 indica que, en el 66% de ellos los bibliotecarios están en el servicio de referencia y en el 18% se encuentran ordenando libros. Rocho destaca que las actividades técnicas, sin especificar más, sólo son visibles en el 8% de las películas analizadas. Su corta serie de películas y el análisis porcentual de las actividades por películas y no por bibliotecarios hace difícil la comparación pero, en líneas generales, su perfil parece consistente con nuestros resultados. Por su parte, Rudolph (2008) en una pequeña muestra de 20 películas producidas entre 1921 y 2004 sin bibliotecas académicas identifica hasta 40 tareas realizadas por algún personaje, principal o secundario, pero la autora certifica que es la atención o referencia al usuario (34%), seguida de la ordenación de libros y la búsqueda o investigación de información (ambas con un 17%) las tareas más frecuentemente asociadas a los bibliotecarios. Este perfil de tareas coincide en las tareas principales con el nuestro. Con respecto a la búsqueda de información, nuestros resultados discrepan algo en las cifras pues nosotros sólo lo observamos en el 7% de los bibliotecarios. Obviamente el reducido tamaño de las muestras de la mayoría de los estudios hace fluctuar la proporción obtenida en algunas de las tareas, especialmente las de menor frecuencia.

Precisamente entre las labores y conductas que implican a menos del 5% de los profesionales encontramos algunas de las tareas técnicas más relevante así como comportamientos estereotípicos. Por ejemplo, el sellado se asocia con apenas el 5% de los profesionales en algún momento de su actividad. Porcentajes similares tenemos para la animación a la lectura en niños y las campañas de alfabetización en adultos, y para la formación de usuarios o de estudiantes en prácticas. Por ejemplo, observamos procesos de catalogación y clasificación en el 2,6% de los bibliotecarios, una tarea que Helms (2006) tampoco identifica salvo en dos ocasiones. Otras conductas más extravagantes pero cinemáticas a la postre como el flirteo con usuarios y/o colegas, beber o comer dentro de la biblioteca, fumar, luchar y asesinar son también minoritarias.

Fioretti (2011) clasifica las actividades del bibliotecario en tres grupos de funciones a partir de un corpus de 27 películas. Distingue al bibliotecario “portavoz del reglamento”, garante del buen uso de la biblioteca, centrado en mantener, o imponer en su caso, el orden y el silencio a los usuarios. Este perfil se correspondería con la visión de la biblioteca y el bibliotecario dentro del discurso del miedo (Radford & Radford, 2001). Fioretti distingue también al bibliotecario mecánico, realizador de tareas repetitivas ligadas al funcionamiento cotidiano de la biblioteca, que se observa concretamente cuando el bibliotecario no atiende a ningún usuario. Entonces es cuando vemos las labores del ordenamiento de libros y el sellado de documentos, que confieren al decorado bibliotecario un efecto de realidad. Por último, habla del bibliotecario guardián de las colecciones documentales, por su proximidad a los documentos. Es entonces cuando su rol puede decantarse a un mediador hacia el documento o como obstaculizador hacia al mismo. En el primer caso, el bibliotecario pone en relación al usuario con los documentos, ayuda en la búsqueda de la información o la consigue y, para ello, debe desplegar competencias profesionales de carácter intelectual, como conocer el funcionamiento y los recursos de la biblioteca, así como la motivación de servir y ayudar al usuario.

Siguiendo esta concepción, en nuestro corpus la actividad del bibliotecario controlador del orden se detectaría aproximadamente en uno de cada cinco caracteres y el bibliotecario mecánico entre el 20-40% de las ocasiones. Lo importante de nuevo es que, en consonancia con otras opiniones arriba citadas (Walker & Lawson, 1993; Tevis & Tevis, 2005; Helms 2006), Fioretti (2011) subraya acertadamente que ninguno de estos tipos de bibliotecarios requiere especialmente de un tipo de aprendizaje cualificado, ya que sus tareas pueden realizarse bien mediante un simple gesto o mirada (el bibliotecario controlador) o mediante competencias profesionales básicas, ordinarias, repetitivas (el bibliotecario mecánico). Con respecto al bibliotecario guardián, nuestra muestra refleja que en el 60% de las ocasiones los bibliotecarios están comprometidos en la atención a los usuarios. Naturalmente desconocemos con exactitud cuántos de estos caracteres están guiando al usuario hasta el documento o lo están alejando. Fioretti se basa en bibliotecarios con rol protagonista o al menos secundario, nosotros valoramos a todos los bibliotecarios, tengan papel principal, secundario o mero extra.

El impacto final del bibliotecario sobre lo que desea el usuario es sin duda una idea interesante para profundizar en un futuro. De hecho, este asunto fue abordado por Borges (2010) en su corpus de 120 películas. Borges analiza la calidad de la atención que el profesional ofrece al usuario, calificándola como “mala” si el profesional no satisface las necesidades informativas del usuario o lo hace de manera desatenta, causándole vergüenza o insatisfacción; como “normal” si el bibliotecario aporta al usuario el material necesario pero deja que él encuentre por sí mismo las respuestas deseadas; y como “buena” si el usuario recibe ayuda ilimitada cubrir sus necesidades informativas, incluido materiales y recursos externos, como préstamo interbibliotecario, fotocopias, etc. Esta perspectiva tiene el interés de valorar la labor del bibliotecario más como tipo de respuesta que el servicio de referencia da a las necesidades del usuario que como la tradicional tipología actitudinal. Pues bien, los índices de calidad de la atención obtenidos fueron: 32,9% (malo); 29,6% (normal); 20,4% (no se observa); y el 17,1% (buena). Estos datos sugieren, según el autor, que pese a que la suma de servicios de calidad buena y normal parece no corroborar la imagen estereotípica de un servicio descortés, la atención de mala calidad supera a las otras dos individualmente. En cualquier caso, se necesita más investigación cuantitativa en este importante aspecto.

Lo que tampoco parece alentador es la patente ausencia de relación entre bibliotecario y tecnología en el cine. Ya indicamos que aunque la mayoría de las películas de la muestra son producciones contemporáneas los ordenadores sólo aparecen en el 22% de los escenarios. Es evidente que a pesar de la revolución de la información los filmes de Hollywood (y de otras industrias) raramente muestran al bibliotecario como un eficiente usuario de ordenadores (Geck, 2006). Es más, algunos estudios inciden en que los bibliotecarios no utilizan nunca las tecnologías de la información para atender a los usuarios (Helms, 2006) y Rudolph (2008) constata que el uso de ordenadores aparece sólo en tres ocasiones a partir de 1985, las tres realizadas por varones.

Nuestra opinión no es tan radical, sí hemos detectado este uso aunque sea poco frecuente y normalmente en bibliotecarios secundarios o figurantes. En cambio tampoco somos tan optimistas como Rocho (2007), el cual habla de que el uso rápido y eficiente del bibliotecario de las nuevas tecnologías, principalmente Internet, se observa en el 18% de su corpus, eso sí en películas posteriores a 1990. Quizá el uso de muestras de

tan sólo 15, 20 y 39 películas respectivamente impidió a estos autores observar adecuadamente estas prácticas. En cualquier caso, no hemos abordado directamente este asunto por lo que será interesante para futuros estudios.



De arriba abajo e izquierda a derecha: *Soldados de Salamina* (D. Trueba, 2003); *Un ladrón de cuatro manos* (F. Amurri, 1994); *Los tres días del Cóndor* (S. Pollack, 1975); *The amazing spiderman* (M. Webb, 2012)

Con respecto a las actividades de los usuarios en las bibliotecas cinematográficas han sido poco analizadas de forma sistemática. A veces nos encontramos con un más bien retrato literario cuando se nos habla de viejos usuarios tosiendo o dormidos en una sala de lectura fría y húmeda (Ontoria, 1996). Otras veces de manera más descriptiva como, por ejemplo, Paz Yanes (2002) cuando cita como actividades filmicas hacerse el carné de usuario, el préstamo e incluso la mutilación de documentos, aunque lo más representado es al propio usuario a la búsqueda y captura de la información. Otras veces las descripciones son sintéticas y estáticas. Por ejemplo, Fioretti (2011) en su estudio examina las actividades de los usuarios concluyendo que, pese a las diversas posibilidades de “habitar” la biblioteca, resulta sorprendente que todos los usuarios, solos o en grupo, se comportan de la misma forma en todas las películas de su corpus. En la mesa, serios, fijos, concentrados, calmados, leyendo ante a un libro, a veces

escribiendo sobre hojas de papel o concentrados frente un ordenador portátil, imperturbables. Otras descripciones son más analíticas y diversas. Borges (2010) en su estudio describe a los usuarios consultando obras, preguntando al bibliotecario, realizando préstamos o devolviendo documentos, buscando en documentos información, solucionando problemas y, también, utilizando la biblioteca para sus encuentros románticos. También es posible ver a veces al usuario, cometer actos ilícitos para obtener los documentos deseados.

El único autor que cuantifica las actividades de los usuarios es Rocho (2007), específicamente en la biblioteca pública (presente en un 74% de las 39 películas analizadas). Casi la mitad de los usuarios de su corpus de filmes, un 46%, van a la biblioteca a realizar alguna búsqueda bibliográfica, y menos frecuentemente, el 7% de los usuarios o menos, estudian o enseñan, busca información sobre otro personaje, se refugian ante algún peligro, visitan al bibliotecario o busca algo escondido. Es difícil comparar estos resultados con nuestro estudio. Para empezar, son apenas en 39 filmes, y tampoco conocemos los criterios operativos que definen las conductas por él contabilizadas, las cuales parecen reflejar más la conducta de personajes protagonistas que de todos los usuarios. Por ejemplo, sorprende el alto porcentaje de búsquedas bibliográficas en sus películas, y que nadie estuviese leyendo un libro o un periódico además de estudiar.

Lo cierto es que la gama de actividades y conductas identificadas en los usuarios en nuestro estudio es tremendamente variada. Con independencia de su rol en la película, es posible observar desde las más habituales en una biblioteca hasta las menos aconsejables como el robo de documentos o la quema del inmueble. A veces los comportamientos resultan ambiguos o son difícilmente identificables por acontecer en penumbra o al fondo de la escena, por lo que no se tuvieron en cuenta. Pero el usuario en la biblioteca cinematográfico sí tiene actividades específicas que pueden ser descritas según su frecuencia de aparición. La principal tarea del usuario en la biblioteca es hablar con otra persona. Más allá de la importancia de su carácter en la película los usuarios establecen conversaciones con otros usuarios o con el personal de la biblioteca. Evidentemente esta conducta refleja, contrariamente a otras interpretaciones (véase Ontoria, 1996 ó Fioretti, 2011), a la biblioteca como un lugar para la actividad e interacción social. Obviamente la relación social es una de las funciones primordiales de

la biblioteca real, pero hay que sospechar que su frecuencia está muy probablemente sobredimensionada en el cine porque la biblioteca es un escenario y, como tal, un espacio en el que deben desarrollarse una serie de hechos narrativos que, en la mayoría de las ocasiones, ocurren en forma de conversaciones entre personajes.

Al mismo tiempo se ve muy frecuentemente como las personas se desplazan. La biblioteca está organizada en espacios y los usuarios se desplazan y sitúan en ellos según sus propios intereses y necesidades (Given y Leckie, 2006). El movimiento además aporta dinamismo y realidad al escenario. Así pues, no es extraño que ambas actividades sean vistas a menudo, en 6 de cada 10 escenas. Más interesante desde el punto de vista funcional de la biblioteca es cuando los usuarios se acercan a los documentos. Entonces vemos que la mayoría de las veces, entre el 40 y 30%, los usuarios consultan libros junto a las estanterías estudian y también leen en las mesas. También los usuarios interactúan con el bibliotecario aproximadamente en una de cada 6 escenas, pero es para formularle alguna cuestión o demanda técnica de referencia y, en una décima parte, se les ve a los usuarios buscar información en publicaciones seriadas, principalmente en periódicos en microforma (una actividad que en algunos estudios como el de Goodfellow (2000), por ejemplo, consideran una actividad principal). Estas actividades muestran a lo largo del tiempo alguna fluctuación de interés, como un mayor uso de las bibliotecas para estudiar, asociada a la mayor presencia de las bibliotecas escolares y académicas, y un gradual descenso en la frecuencia con que el usuario pregunta al bibliotecario. Pero más allá de la consulta en sala junto a los estantes, típica actividad de los figurantes, a la biblioteca cinematográfica históricamente se va a leer y a estudiar. Esta imagen remite, como sugiere Fioretti (2011), a la idea de que la biblioteca como sede de la cultura, pero no sólo a los intelectuales, también a aquellos que desean un lugar agradable para hablar y relacionarse.

Las actividades como el uso de ordenadores o el uso visible de Internet son aún poco visibles en la biblioteca de manera individual. En la biblioteca filmica está aún lejos de producirse una *mediamorfosis* asociada al acceso y búsqueda de información a través de Internet (Gómez Hernández y Saorín Pérez, 2001). Sin embargo, el peso tecnológico de la biblioteca ha crecido si consideramos como tales tanto el uso del

aparato de microformas como el uso de ordenadores y/o tabletas⁴⁶ y de internet. La suma de estas actividades se observan aproximadamente en el 20,7% de las películas de los últimos 25 años, a lo que se podría añadir la utilización de móviles con un 3,4%. Contrariamente a las impresiones de otros trabajos, apreciamos como actividades relativamente poco frecuentes, la búsqueda bibliográfica, la devolución y el préstamo, pero también otras más lúdicas para el espectador como el flirteo, la desorganización de la biblioteca y caídas de estantes o la lucha, la persecución y el dato en la biblioteca. El recuerdo de estas últimas acciones deja evidentemente más huella en el espectador por el contraste con la biblioteca como lugar apacible y silencioso que por su frecuencia.



Fuga de cerebros 2 (C. Therón, 2011)

Casper (B. Silberling, 1995)

9.4.2. Los servicios y las funciones desde la perspectiva de la biblioteca.

Cómo ya comentamos anteriormente nos interesaba también un análisis de las relaciones entre biblioteca y cine que tuviese significado desde la perspectiva biblioteconómica. Para ello, tomamos como punto de referencia para interpretar las actividades y las tareas que se perciben en la biblioteca cinematográfica los fines o misiones de la biblioteca. En concreto, consideramos las actividades observadas en las escenas como demandas de los usuarios y las agrupamos alrededor de las denominadas Respuestas de Servicio (García & Nelson, 2007), especificando éstas respuestas de manera operativa a partir de los servicios y recomendaciones definidos básicamente en el Manifiesto IFLA/UNESCO (IFLA Sección de Bibliotecas Públicas, 1994) y las Directrices IFLA/UNESCO (2001). Este aparato constituye un intento por nuestra parte de realizar una interpretación de las relaciones entre cine y biblioteca utilizando criterios

⁴⁶ El único ejemplo del uso de tabletas que disponemos en la muestra es el correspondiente a la película española *Fuga de cerebros 2* (C. Therón, 2011).

operativos basados en principios biblioteconómicos fundamentales, como son las funciones de la biblioteca, y evitando en lo posible interpretaciones simbólicas, ambiguas o subjetivas.

Pues bien, nuestros resultados indicaron que la biblioteca cinematográfica trata de satisfacer tres bloques de necesidades atendiendo a la frecuencia de petición de los usuarios. El primer bloque refleja claramente que la biblioteca en el cine sirve principalmente para dar respuesta a la demanda dos servicios: un lugar para la interacción social y un lugar de apoyo al aprendizaje formal en cualquiera de sus niveles. Ambas funciones de la biblioteca son ampliamente citadas ya de manera directa o tangencial por otros estudios que abordan el papel de la biblioteca desde perspectivas más simbólica. Por ejemplo, Martín Otegui (2009) habla de la biblioteca como lugar del saber, y Borges (2010) subraya el frecuente uso de la biblioteca para encuentros románticos. Graham (2010) distingue la biblioteca como sede del conocimiento y del primer encuentro. Sin embargo, sólo Fioretti (2011) especifica más al hablar de la biblioteca como un espacio para el trabajo, el estudio, la reflexión y la meditación, para adquirir y producir saber, para cultivarse, un lugar para la cultura y la actividad intelectual; y la biblioteca como encuentro y sociabilidad, un lugar donde se vive intimidad, ideal para que los personajes se conozcan y desarrollen los lazos entre ellos. En todo caso, estas interpretaciones suponen un nivel considerablemente menor de especificidad que el asumido por nuestra perspectiva.

Un segundo bloque de demandas, que se identificaron aproximadamente en el 25% de las escenas, incluyeron aquellas asociadas al uso recreativo de la biblioteca, el acceso universal a la biblioteca (visto a través de la raza en especial), la demanda y búsqueda de información sobre algo o alguien, el servicio de referencia rápida y el aprendizaje durante toda la vida. Estas funciones son también recogidas por otros autores como D'Alessandro (2001) o Borges (2010) o Fioretti (2011). Esta última destaca, por ejemplo, la biblioteca como lugar para obtener una información puntual en la que engloba tanto la utilización de recursos documentales para obtener una respuesta puntual que puede ser extremadamente diversa, hasta lugar de recursos enciclopédicos que permite a los personajes progresar, obtener la verdad, descubrir pistas, lograr pruebas. El conjunto de demandas de este bloque parecen poseer un carácter más amplio que el meramente escolar, más social, más ligadas a las funciones de las bibliotecas

públicas. Para descubrir si el perfil general cubría otros perfiles más específicos de demandas de usuarios analizamos aquellas asociadas a las bibliotecas públicas y a las académicas, universitarias y escolares conjuntamente, porque mostraron gran afinidad en sus perfiles.

El cine sí parece distinguir entre estos dos tipos de bibliotecas en cuanto al tipo de demandas que solicitan sus usuarios en las escenas. Efectivamente, más allá de la diferencia en cuanto al apoyo al aprendizaje formal en favor de las académicas y a la semejanza en cuanto a constituir un punto de encuentro y al acceso universal, las funciones reflejadas en las bibliotecas públicas están distribuidas de manera más equilibrada y equitativa que en el caso académico. El perfil de las funciones más vistas en el cine reflejan variación y flexibilidad a las demandas de los usuarios, una amplia capacidad para proporcionar recursos y servicios para el uso recreativo, el progreso individual, para estar informado sobre los recursos o la historia de la comunidad, para visibilizar la actividad cultural y para, por supuesto, apoyar el aprendizaje formal y ser un punto de encuentro y de discusión. En definitiva, mostrar frecuentemente las principales funciones solicitadas a la biblioteca pública. Eso sí, se echa de menos ver una mayor presencia de respuestas importantes, como las asociada a la investigación, la promoción lectora en niños y adultos, la innovación tecnológica la formación de usuarios, las personas con necesidades especiales.

Un pero, las demandas asociadas a las la biblioteca se están dicotomizando con el paso del tiempo. La biblioteca cinematográfica desde hace 90 años ha sido un punto de encuentro para las relaciones sociales. Un aspecto que no ha variado en absoluto. El gran cambio en este período ha sido el servir de soporte a la educación formal. Ya comentamos que esto puede estar relacionado con los importantes cambios sociales experimentados a lo largo del siglo XX en cuanto al valor asignado a la formación y la educación para el progreso individual y de las sociedades. Así pues, los rasgos cinemáticos de la función bibliotecaria en la actualidad serían la formación y la relación. Pero esto ha sido en detrimento de otros aspectos clásicos de la biblioteca. Con el paso del tiempo, el gran retroceso ha sido la pérdida de visibilidad de la labor de los bibliotecarios en sus servicios de referencia y el uso de la biblioteca para el ocio y el entretenimiento. Resulta curioso como desde el nacimiento del cine (sonoro) no ha habido cambios significativos en cuanto a la presencia de las principales funciones, ni

quiera el advenimiento de la revolución tecnológica de la información ha hecho mella en las funciones más frecuentemente vistas. En suma, la biblioteca fílmica parece proyectar en gran medida las misiones de la biblioteca académica y pública, aunque sea con olvidos. Parece que el cine trata mejor a la biblioteca que al personal de la biblioteca, a los usuarios que a los bibliotecarios.

Parafraseando a Fioretti (2011) estas funciones reflejan en su conjunto una manera ambivalente de pensar en la biblioteca dentro del cine. El cine presenta un modelo de biblioteca “abierto” al mundo ya que actúa de recurso de información que facilita el progreso de los personajes, permite obtener de ella una sabiduría o competencia, crea un territorio para la inclusión y la diversidad. Esto es cierto para las diversas razas, pero de nuevo no para el caso de los discapacitados físicos, niños, ancianos o presos. La biblioteca aparece como “cerrada” cuando constituye un templo en el que el personaje se aísla para estudiar, meditar, cultivarse o simplemente retirarse del mundo exterior o refugio o abrigo ante situaciones peligrosas. Nuestros usuarios académicos estudian, pero no parecen encerrarse en sus bibliotecas, más bien se refugian en ellas para establecer relaciones e interactuar, pero también se divierten y buscan información y preguntan al bibliotecario. En definitiva, si tenemos que decidir nuestra biblioteca cinematográfica tiene más de profana que de sagrada.

9.4.3. La imagen de la biblioteca en el cine.

Revisados y discutidos los datos acerca de esta cuestión, podemos realizar un apunte sobre qué significado tiene la imagen de la biblioteca en el cine a partir del marco conceptual elegido para el estudio.

Los datos nos indican que la representación material de la biblioteca utiliza pocos elementos pero muy característicos de la misma. La razón hay que buscarla en que estamos viendo cine, no una biblioteca real. Así que lo importante para el realizador es crear rápidamente un ambiente concreto para que el espectador se centre en la narración. El cineasta lo logra utilizando elementos y recursos estilísticos y jugando con la mente del espectador.

El director organiza una serie de elementos narrativos que considera representativos del ambiente de una manera concreta. A partir de ahí el observador

percibe y relaciona dichos elementos, completa lo que falte mediante inferencias, e interpreta el resultado en el contexto del resto de escenas de la película. De esta manera, el cineasta confía en la mente del espectador para que la película se vaya formando en su cabeza de manera natural, porque natural es el proceso, idéntico al que se usamos constantemente en la vida real para comprenderla y guiarnos por ella.

A partir de aquí la responsabilidad es del espectador. Cómo avaro cognitivo que es (que somos), si del conjunto de elementos que está percibiendo hay algo que no captura su atención o no le interesa especialmente, lo interpretará aplicando un estilo de procesamiento esquemático y estereotipado. Esto lo hace para concentrar su atención en aquello que sí le motive o le interese más. Por ejemplo, lo que les está diciendo el guapo protagonista a la chica o deducir quién puede ser el asesino.

Es aquí donde entra la responsabilidad del cineasta, al seleccionar los elementos y actividades típicas de una biblioteca según su punto de vista, y estos son esencialmente para el común de los realizadores: el libro y sus tejuelos, las estanterías y sus etiquetas de materia y las lámparas individuales (casi siempre verdes) en las mesas de lectura. También están los usuarios hablando, consultando, leyendo, estudiando o deambulando, y algún bibliotecario atendiendo a alguien que le pregunta. Y aquí también es donde el realizador decide cómo reflejar el rol bibliotecario, y si su papel en la película o la importancia de la escena en la narración no son especialmente decisivos, probablemente decidirá usar algún rasgo estereotípico para facilitar el procesamiento del espectador. Por ejemplo, utilizar un simple rasgo del estereotipo para así activarlo por completo: mujer con moño o varón canoso, o simplemente las gafas.

Naturalmente las responsabilidades son siempre compartidas. Cineastas y espectadores deben compartir convenciones para que se puedan entenderse, y los elementos cinemáticos que se presentan en la pantalla se reclaman también por el avaro espectador para no perder el tiempo en nimiedades y comprender rápidamente lo que ve sin distracciones. A no ser que de repente algo le motive para tomarse su tiempo y aplicar entonces un procesamiento controlado. Por ejemplo, porque el espectador sea bibliotecario o estudiante en Biblioteconomía y así esté especialmente interesado en la escena de la biblioteca, o porque la situación dispare un procesamiento guiado por los datos, porque rompa nuestro pensamiento esquemático: el bibliotecario es protagonista

y atractivo (Eric Bana en *Más allá del tiempo* (2009) o René Ruso en *Una mujer en la liga*, 1989), ocurre una situación cómica que juega con el estereotipo (p. ej., *Conan the librarian*, *Spiderman 3*), ambas cosas (*Party Girl*, 1995), o bien existe una amenaza potencialmente peligrosa en la biblioteca a la que debemos prestar especial atención (*El día de mañana*, 2012; *The Skulls: Sociedad Secreta*, 2000).

10. CONCLUSIONES

Tras la discusión de los resultados obtenidos en la presente Tesis, vamos a enumerar a continuación lo que, en nuestra opinión, serían los hallazgos de mayor interés de la misma en forma de conclusiones:

- 1) La muestra de películas recopiladas para la presente Tesis es actualmente, hasta donde conocemos, la más amplia para investigar sobre las relaciones específicas entre cine y bibliotecas. Esta muestra se irá completando con el paso del tiempo pero a día de hoy recoge de manera muy representativa la realidad filmica en la que está inmerso el espectador español medio.

- 2) La realidad filmica en el campo de la biblioteca estaría asociado con un predominio abrumador de las películas de origen anglosajón, especialmente norteamericanas. Fuera de este ámbito tendríamos un porcentaje pequeño pero significativo de películas europeas y, dentro de esta, cierta presencia de la cinematografía española.

El resto de filmografías internacionales, salvo excepciones puntuales, no tiene presencia. En definitiva, la biblioteca filmada es la anglosajona, con sus personajes, tareas, valores e historia, y este panorama no ha cambiado desde el inicio del cine.

- 3) Se han filmado muchas más bibliotecas en los últimos 35 años que en el resto de la historia del cine. La biblioteca cinematográfica es una biblioteca moderna en términos generales. Este interés de la biblioteca como escenario no parece ser un subproducto del aumento de la producción internacional de películas ni de los EE.UU. en particular. Más bien parece un interés compartido por todas las filmografías occidentales, la española incluida, y cuya causa podría estar relacionada al interés de los directores por reflejar en la pantalla una institución que resulta familiar para las nuevas generaciones de espectadores. El aumento de la población escolar y las demandas educativas consecuentes han supuesto la proliferación y utilización de bibliotecas escolares y académicas, y de ahí su reflejo en el cine desde los años 80. En definitiva, el cine no filma la biblioteca para que vayamos a ella sino porque es un escenario familiar para el espectador desde hace 40 años. Eso sí, el auge de las bibliotecas académicas ha supuesto un cierto retroceso de la biblioteca pública pese a que sus funciones se complementen.
- 4) Para el cine prácticamente sólo existen dos tipos de bibliotecas, las públicas y las asociadas con instituciones académicas escolares y universitarias. Estos tres tipos de bibliotecas representan prácticamente el 75% de todas las que aparecen en pantalla. El cine español se caracteriza por el predominio de la biblioteca escolar y académica, pues apenas se filman una cuarta parte de bibliotecas públicas en comparación con al resto de países de la muestra.
- 5) Son pocos los elementos visuales que representan visualmente a la biblioteca en el cine. Estos elementos configuran un sistema de indicios o pistas que sitúan al espectador en el lugar y el tiempo adecuado y generan expectativas sobre lo que puede acontecer narrativamente. Este sistema estaría formado principalmente por el libro como documento y las estanterías como su organizador visual. Libro y estantería serían el verdadero dúo cinematográfico de la biblioteca, activando el esquema de biblioteca por sí solos. Pero la representación de la biblioteca en el cine puede

completarse o matizarse más con ciertos rasgos que los cineastas suelen añadir frecuentemente a sus escenas. Por ejemplo, el edificio exterior y/o la sala de lectura pueden servir de pista para activar el esquema de biblioteca. En el interior, otros elementos importantes que aportarían al escenario un sentido de biblioteca serían los tejuelos en los libros, las etiquetas de identificación de materia en las estanterías, y las lámparas individuales en las mesas, junto con algún tipo de detalle decorativo o informativo en la pared, especialmente carteles y globos terráqueos. Y por supuesto, otros usuarios (sentados, de pie o desplazándose) y el bibliotecario (frecuentemente en su mostrador). Algunos de los elementos prototípicos de la biblioteca tradicional (ficheros, escaleras, carrito o sellos) aparecen escasamente en las escenas, pero se mantienen aún hoy en día porque generan un ambiente de biblioteca real, elementos entre los cuales parecen tener dificultad para incluirse los desarrollos tecnológicos.

- 6) Los resultados de nuestro estudio reflejan que el rol bibliotecario en la pantalla se caracterizaría por ser un personaje secundario, mujer, de raza blanca y edad madura (entre 30 y 65 años de edad). Sin embargo, más allá de estas características es necesario matizar la imagen por géneros. Los bibliotecarios poseen una imagen más uniforme y estereotipada que las bibliotecarias. Edad madura, la calvicie y el pelo canoso, las gafas y/o la formalidad al vestir se encuentran en el 80% de los mismos. En cuanto a la bibliotecaria, el panorama es más variado y complejo que el de los varones. La imagen de la mujer es más variada y rica en matices. Todas muestran menos rasgos estereotipados, en especial las protagonistas que son también más jóvenes.
- 7) Nuestros datos sugieren que el estereotipo tradicional negativo de bibliotecaria, al menos en lo que respecta a sus rasgos físicos conjuntos, se ha generalizado a partir de un número pequeño de ejemplares de protagonistas y secundarias asociados con las películas de los años 40 y que sólo han constituido cierta asociación con la imagen de la bibliotecaria hasta los años 40-50. Desde entonces la presencia de estos elementos han ido progresivamente disminuyendo con el paso de las décadas, excepción hecha del uso de gafas que llevan al menos un tercio de las bibliotecarias del cine desde hace 90 años. El problema es cómo funcionan generalmente los

esquemas estereotipados: cuando se percibe un elemento del mismo se activa automáticamente todo el conjunto.

- 8) Para los cineastas las bibliotecas cinematográficas son más visitadas por hombres que por mujeres, especialmente si los usuarios son protagonistas, pues entonces los varones doblan en número a las protagonistas femeninas. También van niños y jóvenes y, aunque estén muy ceñidos a sus bibliotecas escolares, un tercio de los más pequeños visitan la biblioteca pública, aunque normalmente solos y pese a la práctica inexistencia de la “hora del cuento”.
- 9) Se observa una amplia gama de tareas desempeñadas por el personal de la biblioteca, pero seis de ellas llenan la práctica totalidad de su labor desde hace 90 años sin apenas variaciones: atender las demandas del usuario, trabajos técnicos inespecíficos, conversar con otros personajes, ordenamiento del fondo (con o sin el carrito), préstamo y, por supuesto, el respeto a las normas (por gesto, frase o mediante el estereotípico *shhh!*). Son tareas que es posible que a los espectadores les resulten más reconocibles como labores bibliotecarias pero que, en esencia, no requieren de una especial cualificación profesional. Parece que las tareas que suponen el trasiego de libros serían más cinemáticas que aquellas asociadas con la especialidad o pericia informativa. Una tendencia que parece acentuarse además en los últimos años.
- 10) Abundando en el punto anterior subrayar la todavía débil relación entre biblioteca y tecnología en el cine. Aunque se observa en los últimos 25 años un aumento de la informatización de las bibliotecas y el uso de ordenadores o Internet por usuarios y bibliotecarios, los directores todavía ven poco cinemática esta visión de la biblioteca en sus filmes. La mayoría de las películas de la muestra son producciones contemporáneas pero las tecnologías de la información y de la comunicación aparecen en pocos escenarios y, de aparecer, el bibliotecario las utiliza poco o de manera inespecífica, salvo en honrosas excepciones.
- 11) La gama de actividades y conductas identificadas en los usuarios es tremendamente variada, pero existen algunas que son fundamentales: la principal es establecer

conversaciones con otros usuarios o con el personal de la biblioteca. Esta conducta refleja a la biblioteca como un lugar idóneo para la actividad e interacción social, aunque probablemente la frecuencia de esta conducta está sobredimensionada por cuestiones estrictamente narrativas. Seguidamente los usuarios acuden a la biblioteca para: consultar libros junto a las estanterías, estudiar y leer en las mesas, preguntar al bibliotecario e, incluso, buscar información en publicaciones seriadas. Estas actividades muestran a lo largo del tiempo alguna fluctuación de interés, como un mayor uso de las bibliotecas para estudiar, asociada a la mayor presencia de las bibliotecas escolares y académicas, y un gradual descenso en la frecuencia con que el usuario pregunta al bibliotecario. En definitiva, históricamente a la biblioteca cinematográfica se va a leer y a estudiar, pero no de forma aislada, más bien se establecen relaciones y se interactúa, también los usuarios se divierten y buscan información y preguntan al bibliotecario. Contrariamente a las impresiones de otros trabajos, apreciamos como actividades relativamente poco frecuentes, la búsqueda bibliográfica, la devolución y el préstamo.

- 12) Nuestros resultados sugieren que la biblioteca cinematográfica trata de satisfacer fundamentalmente la demanda de dos servicios básicos: un lugar para la interacción social y un lugar de apoyo al aprendizaje formal en cualquiera de sus niveles. Un segundo bloque de demandas serían aquellas asociadas al uso recreativo de la biblioteca, al acceso universal a la misma, la demanda y búsqueda de información sobre algo o alguien, el servicio de referencia rápida y el aprendizaje durante toda la vida.
- 13) Los dos tipos principales de bibliotecas, la pública y la académica, generan también distintos perfiles en el tipo de demandas que solicitan sus usuarios en las escenas. Más allá de las diferencias específicas en cuanto al apoyo al aprendizaje formal y las semejanzas en cuanto a constituir un punto de encuentro, las funciones reflejadas en las bibliotecas públicas están distribuidas de manera más general y equilibrada que en el caso académico. Su perfil funcional en el cine refleja una mayor variación y flexibilidad a las demandas de los usuarios, una amplia capacidad para proporcionar recursos y servicios para el uso recreativo, el progreso individual, para estar informado sobre los recursos o la historia de la comunidad, para visibilizar la

actividad cultural, y para, también, apoyar el aprendizaje formal y ser un punto de encuentro y de discusión, es decir, simplemente las principales funciones solicitadas a la biblioteca pública real. Eso sí se echa de menos ver una mayor incidencia de repuestas importantes, como las asociada a la investigación, la promoción lectora en niños y adultos, la innovación tecnológica, la formación de usuarios y la atención a las personas con necesidades especiales.

- 14) Si bien los rasgos cinemáticos de la función bibliotecaria en la actualidad serían la formación y la relación, esto ha sido a costa de otros aspectos clásicos de la biblioteca como la pérdida de visibilidad de la labor de los bibliotecarios en sus servicios de referencia y el uso de la biblioteca para el ocio y el entretenimiento.
- 15) Por último, resulta curioso como desde el nacimiento del cine (sonoro) no ha habido cambios significativos en cuanto a la presencia de las principales funciones, ni siquiera el advenimiento de la revolución tecnológica de la información ha hecho mella en las funciones más frecuentemente vistas desde hace 90 años.

11. LIMITACIONES Y PROPUESTAS DE FUTURO

El objetivo general de la presente Tesis era describir y analizar cómo el cine sonoro ha representado a las bibliotecas y sus funciones a lo largo de su historia. Para ello nos planteamos una serie de objetivos específicos.

En primer lugar, obtener un listado lo más amplio posible de películas que contuviesen escenas en una biblioteca pública. Es obvio que aun siendo prácticamente imposible conocer el número exacto de películas que incluyen bibliotecas, hemos logrado recopilar un número considerable de ellas, alrededor del 50% de todas las que se conocen a través de las fuentes documentales más relevantes en este campo de estudio. En este sentido, y aunque seguiremos trabajado para conseguir más documentos, creemos que hemos conseguido este objetivo holgadamente. Los siguientes objetivos pretendían confeccionar un perfil general sobre: (a) los elementos que el cine ha utilizado para representar a las bibliotecas desde una perspectiva estructural, es decir, detallando los elementos estructurales físicos y humanos que configuran el escenario bibliotecario; (b) las tareas y actividades que realizan los bibliotecarios y los usuarios cinematográficos; y (c) cómo este perfil ha cambiado con el paso del tiempo. Estos aspectos han sido analizados en profundidad y creemos tener

ahora una impresión más exacta de cómo el cine ha tratado y perfilado nuestra institución y profesión. Además, el estudio ha sido realizado desde un marco conceptual explícito, empíricamente fundamentado y con una metodología sistemática que aportara rigor y fiabilidad a nuestro estudio. En este sentido, hemos aplicado un análisis observacional descriptivo a las escenas y, posteriormente, un sistema de organización de las actividades y tareas registradas alrededor de nociones y conceptos estrictamente biblioteconómicos, y no meramente simbólicas o abstractas, lo que confiere a los datos sentido desde la perspectiva profesional, permite su generalización a otros campos y medios audiovisuales, y su aplicación práctica académica.

Sin embargo, creemos que es posible realizar para el futuro mejoras significativas. Un punto obvio es el obtener un mayor número de películas, especialmente de filmografías y épocas menos representadas para poder realizar estudios específicos entre países, culturas y temáticas concretas. Otro aspecto mejorable es la aplicación de técnicas estadísticas más potentes que permitan una mayor especificidad en el estudio de las relaciones entre variables y generalización de los resultados. También destacar que no ha sido posible utilizar muchos de los datos recopilados en la Ficha de Registro Fílmico y registrados en la base de datos por falta de espacio y tiempo. Entre ellos una mayor atención al cine español por ejemplo. Finalmente, pero no menos importante, la necesidad de obviar para este trabajo la vertiente sonora, música incluida, y el análisis de los mensajes lingüísticos. Recogidos en parte para esta Tesis tuvimos que desestimar su investigación porque los instrumentos de análisis aplicados no resultaron ser los más idóneos y apropiados a los objetivos. Un aspecto sobre el que debemos reflexionar cuidadosamente.

12. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarts, H., & Dijksterhuis, A. (2003). The silence of the library: environment, situational norm, and social behavior. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84(1), 18-28.
- Adams, K. C. (2000). Loveless frump as hip and sexy party girl: A reevaluation of the old-maid stereotype. *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 70(3), 287-301.
- Allen, R. (2001). Cognitive film theory. En R. Allen, & M. Turvey (Eds.), *Wittgenstein, Theory and the Arts* (págs. 175-210). New York: Routledge.
- Allen, R. (2004). Psychoanalytic film theory. En T. Miller, & R. Stam, *A companion to film theory* (págs. 123-145). Oxford: Blackwell.
- Allen, R. (2009). Psychoanalysis. En P. Livingston, & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (págs. 446-456). London: Routledge.
- Allport, G. W. (1954). The historical background of social psychology. En G. Lindzey (Ed.), *Handbook of social psychology* (Vol. 1, págs. 3-56). Cambridge: Addison-Wesley.
- Anaya Santos, G. (2008). *La esencia del cine: Teoría de las estructuras*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Aranda, D., y de Felipe, F. (2006). *Guion audiovisual*. Barcelona: UOC.

- Asch, S. E. (1946). Forming impressions of personality. *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 41, 258-290.
- Attebury, R. I. (2010). Perceptions of a profession: librarians and stereotypes in online videos. *Library Philosophy and Practice (e-journal)*, October, 1-22. Recuperado de <http://digitalcommons.unl.edu/libphilprac/433/>.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bandura, A. (1986). *Social foundations of thought and action: A social cognitive theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc.
- Bargh, J. A. y Pietromonaco, P. (1982). Automatic information processing and social perception: The influence of trait information presented outside of conscious awareness on impression formation. *Journal of Personality and Social Psychology*, 43, 437-449.
- Barlett, J. A. (2014). Coming to Terms with Librarian Stereotypes and Self-Image. *Library Faculty and Staff Publications. Paper 241*, 1-5. Recuperado de http://uknowledge.uky.edu/libraries_facpub/24
- Baron, R. A., y Byrne, D. (2005). *Psicología Social* (10ª ed.). Madrid: Pearson Educación.
- Bartlett, F. C. (1932). *Remembering: An study in experimental and social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ben-Shaul, N. (2007). *Film: The key concepts*. New York: Berg.
- Bergan, R. (2011). *Cine. Ismos... para entender el cine*. Madrid: Turner.
- Bodenhausen, G. V., & Morales, J. R. (2013). Social cognition and perception. En I. B. Weiner, H. Tennen, & J. M. Suls (Eds.), *Handbook of psychology. Personality and social psychology* (págs. 225-246). Hoboken, NJ: Wiley.
- Bordens, K. S., & Horowitz, I. A. (2008). *Social psychology* (3ª ed.). St. Paul, MN: Freeload Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin.
- Bordwell, D. (1989). A case for cognitivism. *Iris*, 9, 11-40.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (2010). *El arte cinematográfico* (4ª ed.). Madrid: Paidós.
- Borges, G.P. (2010). *O bibliotecário nas telas de cinema : retrato fiel ou estereótipo?*. (Trabajo fin de grado no publicado). Universidade Federal de Goiás. Recuperado el 23 de abril de 2012, de <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/4302>.
- Bruner, J. S. (1957). On perceptual readiness. *Psychological Review*, 64, 123-152.

- Brunner, J. (1973). *Beyond the information given: studies in the psychology of knowing*. New York: Norton.
- Cabeza, J., y Rodríguez, A. (2004). *Creando cine, creando historia: La representación cinematográfica de ideas y movimientos sociales*. Madrid: Universidad Complutense.
- Cabrera Infante, G. (1997). *Cine o sardina*. Madrid: Alfaguara.
- Cabrera, J. (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.
- Calvo Alonso, B. (2004). Luz para nuestros ojos. En J. Pérez Iglesias (Ed.), *Palabras por la biblioteca* (págs. 55-58). Toledo: Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha; Madrid: Asociación Educación y Bibliotecas.
- Caparrós Lera, J. M. (2007). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. *Quaderns de cine, 1*, 25-35.
- Caparrós Lera, J. M. (2009). *Historia del cine mundial*. Madrid: Rialp.
- Caparrós Lera, J. M. (2012). *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza.
- Carroll, N. (2006). What Is Film?. Introduction to part II. En N. Carroll, & J. Choi (Eds.), *Philosophy of film and motion pictures: An anthology* (págs. 49-65). Oxford: Blackwell Publishing.
- Carroll, N., & Choi, J. (2006). *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Casetti, F. (2009). Christian Metz. En P. Livingston, & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (págs. 387-396). London: Routledge.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chaintreau, A.-M., & Lemaître, R. (1993). *Drôles de bibliothèques...: le thème de la bibliothèque dans la littérature et le cinéma*. Paris: Editions du Cercle de la Librairie.
- Church, G. M. (2002). In the Eye of the Beholder: How Librarians Have Been Viewed Over Time. *The Reference Librarian, 78*(5), 5-24.
- Curran, A., & Donelan, C. (2009). Gender. En P. Livingston, & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (págs. 142-151). London: Routledge.

- D'Alessandro, D. (2001). *Silenzio in sala!: La biblioteca nel cinema*. Roma: AIB.
- Deltell, L., García Crego, J., y Gervi, M. (2009). *Breve historia del cine*. Madrid: Fragua.
- Department for Professional Employees, AFL-CIO [DPE]. (Junio de 2015). *Library workers: Facts & figures*. Recuperado el 14 de Septiembre de 2014, de <http://dpeaflcio.org/wp-content/uploads/Library-Workers-Facts-Figures-2015.pdf>
- Dickinson, T. (2002). Looking at the male librarian stereotype. *The Reference Librarian*, 78, 97-110.
- Dupré, D. (2001). *The perception of image and status in the library profession*. Recuperado el 14 de enero de 2014, de <http://charro1010.wordpress.com/2009/11/29/the-perception-of-image-and-status-in-the-library-profession-deirdre-dupre/>
- Eberhart, G. M. (2013). *The whole library handbook 5: current data, professional advice, and curiosa about libraries and library services*. Chicago: American Library Association.
- Eberhart, G. M., & Henderson, J. (2013). Libraries and librarians in film and TV. En G. M. Eberhart, *The whole library handbook 5: current data, professional advice, and curiosa about libraries and library services* (págs. E1-E78). Chicago: ALA Editions. Recuperado el 11 de enero de 2014, de <http://www.alaeditions.org/files/libfilmslinks.pdf>
- Elsaesse, T., & Hagener, M. (2010). *Film theory: An Introduction through the senses*. New York: Routledge.
- Erhart, J. (2004). Laura Mulvey meets Catherine Tramell meets the she-man: counter-history, reclamation, and incongruity in lesbian, gay and queer film and media criticism. En T. Miller, & R. Stam (Eds.), *A companion to film theory* (págs. 165-181). Cornwall: Blackwell Publishing.
- Escolar, H. (1990). *Historia de las bibliotecas*. (3ª ed.) Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Federación Española de Sociedades de Archivística, Biblioteconomía, Documentación y Museística [FESABID]. (2011). *Estudio FESABID sobre los profesionales de la información: Prospectiva de una profesión en constante evolución*. Recuperado el 7 de 7 de 2013, de <http://hdl.handle.net/10760/18057>.
- Fernández Labayen, M. (2008). *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas*. Recuperado el 18 de enero 2012, de Portal de la Comunicación InCom-UAB Sitio web: http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/39_esp.pdf

- Fioretti, H. (2011). *La représentation des bibliothèques au cinéma*. (Trabajo fin de máster no publicado). Université de Paris Ouest, Nanterre La Défense. Recuperado el 8 de abril de 2012, de www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-49618.
- Fiske, S. T. (1992). Thinking is for doing: Portraits of social cognition from daguerreotypes to laserphoto. *Journal of Personality and Social Psychology*, 63, 877-889.
- Fiske, S. T., & Neuberg, S. L. (1990). A continuum of impression formation, from category-based to individuating processes: Influences of information and motivation on attention and interpretation. En M. P. Zanna (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 23, págs. 1-74). New York: Academic Press.
- Fiske, S. T., & Tablante, C. B. (2015). Stereotyping: Process and Content. En M. Mikulincer, P. R. Shaver, E. Borgida, & J. Bargh (Eds.), *APA Handbook of personality and social psychology: Attitudes and social cognition* (Vol. 1, págs. 457-507). Washington, DC: American Psychological Association.
- Fiske, S. T., & Taylor, S. E. (1991). *Social cognition* (2ª ed.). New York: McGraw-Hill.
- Fiske, S. T., & Taylor, S. E. (2013). *Social cognition: from brains to culture* (2 ed.). London: SAGE.
- Fiske, S. T., & Taylor, T. E. (1984). *Social cognition*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Fiske, S. T., Cuddy, A. J. C., Glick, P. y Xu, J. (2002). A model of (often mixed) stereotype content: Competence and warmth respectively follow from perceived status and competition. *Journal of Personality and Social Psychology*, 82, 878-902.
- García Fernández, E. (2010). *Historia del cine*. Madrid: Fragua.
- Garcia, J., & Nelson, S. (2007). *Public library service responses* (Public Library Association, 2007). Recuperado de, <http://ryepubliclibrary.org/wp-content/uploads/2012/05/ALAservicerresponses.pdf>.
- Gaut, B (1994). On cinema and perversion. *Film and philosophy*, 1, 3-17.
- Geck, C. (2006). The image of librarians in cinema, 1917-1999. *College & Research Libraries*, 67(5), 482-484.
- Given, L. M., y Leckie, G. J. (2006). Observaciones en la biblioteca: análisis de las actividades sociales dentro de la biblioteca pública. *Anales de Documentación*, (9), 187-208.

- Gómez Hernández, J. A., y Saorín Pérez, T. (2001). La imagen reflejada: presencia de la biblioteca en la cultura de masas. En T. Saorín Pérez, y J. Gómez Hernández (Eds.), *La información y las bibliotecas en la cultura de masas* (págs. 19-58). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- Gómez Jiménez, Á. (2007). Estereotipos. En J. F. Morales Domínguez, M. C. Moya Morales, E. Gaviria Stewart, & I. Cuadrado Guirado (Eds.), *Psicología social* (págs. 213-241). Madrid: McGraw-Hill/Interamericana.
- Gonzalez-Smith, I., Swanson, J., & Tanaka, A. (2014). Unpacking Identity: Racial, ethnic, and professional identity and academic librarians of color. En N. Pagowsky & M. Rigby (Eds.), *The librarian stereotype: Deconstructing presentations and perceptions of information work* (págs. 149-173). Chicago: Association of College and Research Libraries.
- Goodfellow, M. A. (2000). *The depiction of American public libraries in film*. Recuperado el 5 de marzo de 2009, de <http://www.angelfire.com/oz/tomgoodfellow/LibrariesinFilm.htm>
- Graham, A. G. (2010). Sign of the librarian in the cinema of horror: An exploration of filmic function (Tesis doctoral). *Electronic Theses, Treatises and Dissertations*, Paper 4068. Florida State University. Recuperado el 2 de abril de 2012, de <http://diginole.lib.fsu.edu>.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R., Monterde, J. E., Pérez Perucha, J., Rimbau, E., y Torreiro, C. (1995). *Historia del cine español* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Helms, B. L. (2006). *Reel librarians: The stereotype and technology*. (Tesis doctoral no publicada). University of North Carolina. Recuperado el 3 de abril de 2012, de <http://purl.org/eprint/type/Thesis>
- Henderson, B. (1980). *A Critique of film theory*. New York: E.P. Dutton.
- Hermann, M. (2012). Bibliotheksdarstellungen im film: ein analysemodell und vier fallbeispiele. *Perspektive Bibliothek*, 1(1), S103-119.
- Howard, J. A., & Renfrow, D. G. (2006). Social cognition. En J. Delamater (Ed.), *Handbook of Social Psychology* (págs. 259-282). New York: Springer.
- Huesmann, L. R. (2007). The impact of electronic media violence: Scientific theory and. *Journal of Adolescent Health*, 41(6), S6-13.
- Hueso, A. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.

- Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales [ICAA]. (2015). *El cine y el vídeo en datos y cifras*. Recuperado el 2 de 11 de 2015, de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/cdc/ano-2014.html>
- International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA). (2001). Directrices IFLA/UNESCO para el desarrollo del servicio de bibliotecas públicas. La Haya: IFLA. Recuperado de <http://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/archive/the-public-library-service/pg01-s.pdf>
- International Federation of Library Associations and Institutions [IFLA]. (1994). *Manifiesto de la IFLA/UNESCO sobre la biblioteca pública*. Recuperado de <http://www.ifla.org/ES/publications/manifiesto-de-la-iflaunesco-sobre-la-biblioteca-p-blica-1994>
- Iturbe Fuente, L., y Ramírez Leyva, E. M. (2014). Estereotipos y roles sociales de los bibliotecarios en el discurso cinematográfico. *Revista General de Información y Documentación*, 24(1), 25-40.
- Jaćimović, J., & Petrović, R. (2014). Stereotypes of librarians in the general public, in popular culture and scientific literature of the librarianship. *Infotheca*, 15(1), 57-69.
- Jones, E. E., & Davis, K. E. (1965). From acts to dispositions: The attribution process in person perception. En L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 2, págs. 219-266). New York: Academic Press.
- Jost, J. T. & Banaji, M. R. (1994). The role of stereotyping in system-justification and the production of false consciousness. *British Journal of Social Psychology*, 33, 1-27.
- Juárez-Urquijo, F. (2015). *Biblioteca pública: Mientras llega el futuro*. Barcelona: UOC.
- Kawakami, K., Young, H., & Dovidio, J.F. (2002). Automatic stereotyping: Category, trait, and behavioral activations. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 28, 3-15.
- Kelley, H. H. (1967). Attribution theory in social psychology. En D. Levine, *Nebraska Symposium on Motivation* (Vol. 15, págs. 192-238). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Kickasola, J. G. (2009). Semiotics and semiology. En P. Livingston, & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (págs. 457-469). London: Routledge.

- Kunda, Z. (1990). The case for motivated reasoning. *Psychological Bulletin*, 108, 480-498.
- Lippman, W. (1922). *Public opinion*. New York: Hartcourt & Brace.
- Livingston, P., & Plantinga, C. (2009). *The Routledge companion to philosophy and film*. London: Routledge.
- López Fernández, J. (2012). La cuadratura del celuloide. Una visión científica y viceversa. *Pasaje a la Ciencia*, 13, 55-74.
- Macrae, C. N., & Bodenhausen, G. V. (2001). Social cognition: Categorical person perception. *British Journal of Psychology*, 92, 239-255.
- Macrae, C. N., Hewstone, M., & Griffiths, R. J. (1993). Processing load and memory for stereotype-based information. *European Journal of Social Psychology*, 23(1), 77-87.
- Maio, G. R., & Augoustinos, M. (2005). Attitudes, attributions and social cognition. En M. Hewstone, F. Fincham, & J. Foster (Eds.), *Psychology* (págs. 360-382). Malden, MA: Blackwell.
- Mandler, J. M. (1984). *Stories, scripts, and scenes: aspects of schema theory*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Martín Otegui, V. (2009). Las bibliotecas en el cine. Aportes para el análisis de la representación de las bibliotecas en el cine. *Revista General de Información y Documentación*, 19, 61-90.
- McClure, C. R., Owen, A., Zweizig, D., Lynch, M. J., & Van House, N. A. (1987). *Planning and role setting for public libraries: A manual for options and procedures*. Chicago: ALA.
- Ministerio de Cultura, Educación y Deportes [MECD]; Fundación Germán Sánchez Ruipérez [FGSR]. (2009). Opiniones y actitudes de los usuarios de las Bibliotecas Públicas del Estado. 2008. Recuperado el 1 de junio de 2014, de <http://hdl.handle.net/10421/1621>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2015). *Anuario de estadísticas culturales 2015*. Madrid: MECD. Recuperado el 4 de noviembre de 2015, de <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/portada.html>.
- Muñoz García, J. (2003). *Cine y misterio humano*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Nannicelli, T., & Taberham, P. (2014). *Cognitive media theory*. New York: Routledge.

- Nelson, S. (2001). *The New Planning for Results: A Streamlined Approach*. Chicago: ALA.
- Nelson, S. (2009). *Implementing for results. Your strategic plan in action*. Chicago: ALA.
- Norma UNE-ISO 2789. (2014). *Norma Española UNE-ISO 2789. UNE-EN ISO 2789. Información y documentación. Estadísticas de bibliotecas para uso*. Madrid: AENOR.
- Novelle López, L. (2012). De la arcilla al e-book: Historia del libro y las bibliotecas. Recuperado el 22 de junio de 2013, de E-LIS: <http://eprints.rclis.org/17420/1/NOVELLE%20L%20C3%93PEZ,%20LAURA%20-%20De%20la%20arcilla%20al%20E-book.pdf>
- Núñez Domínguez, T. y Troyano Rodríguez, Y. (2011) *Cine y violencia contra las mujeres: Reflexiones y materiales para la intervención social*. Madrid. Fundación 1º de Mayo. Recuperado el 8 de mayo de 2015, de <https://www.um.es/estructura/unidades/u-igualdad/recursos/2013/CineyViolencia.pdf>
- Ontoria, A. (1996). La realidad en el cine. *Educación y Biblioteca*, 74, 46-59.
- Osorio Iglesias, O. (2009). *La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999*. (Tesis doctoral no publicada). Universidade da Coruña. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2183/7193>
- Pagowsky, N., & Rigby, M. (2014). Contextualizing ourselves: The identity politics of the librarian stereotype. En N. Pagowsky, & M. Rigby (Eds.), *The librarian stereotype: Deconstructing perceptions and presentations of information work* (págs. 1-37). Chicago: American Library Association.
- Pérez Bowie, J. A. (2013). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Phillips, P. (2012). Spectator, audience and respons. En J. Nelmes (Ed.), *Introduction to film studies* (5 ed., págs. 113-141). London: Routledge.
- Pho, A., & Masland, T. (2014). The Revolution Will Not Be Stereotyped: Changing Perceptions through Diversity. En N. Pagowsky, & M. Rigby (Eds.), *The Librarian Stereotype: Deconstructing Perceptions and Presentations of Information Work*. (págs. 257-282). Chicago: Association of College & Research Libraries.
- Pla Valls, E. (2007). Las relaciones peligrosas: Cine y enseñanza, algo más que buenos propósitos. *Conciencia social*(11), 35-53.

- Plantinga, C. (2009). Emotion and affect. En P. Livingston, & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (págs. 86-96). London: Routledge.
- Quinn, K. A., Macrae, C. N., & Bodenhausen, G. V. (2003). Stereotyping and impression formation. En M. Hogg, & J. Cooper (Eds.), *Sage handbook of social psychology* (págs. 87-109). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Radford, G. P., & Radford, M. L. (2001). Libraries, librarians, and the discourse of fear. *Library Quarterly*, 71(3), 299-329.
- Radford, M. L., & Radford, G. P. (1997). Power, knowledge, and fear: Feminism, Foucault, and the stereotype of the female librarian. *Library Quarterly*, 67(3), 250-266.
- Radford, M. L., & Radford, G. P. (2003). Librarians and party girls: cultural studies and the meaning of the librarian. *Library Quarterly*, 73(1).
- Raish, M. (2011). *Librarians in the movies: An Annotated Filmography*. Recuperado el 15 de 10 de 2015, de <http://emp.byui.edu/raishm/films/introduction.html>
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. (RAE, Ed.) Recuperado de, <http://dle.rae.es/>
- Rocho, R. (2007). *O estereótipo do bibliotecário no cinema* (Trabajo fin grado no publicado). Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul. Recuperado el 5 de septiembre de 2012, de <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16257/000667029.pdf>.
- Rodríguez Bravo, B. (2004). El tratamiento documental del mensaje audiovisual. *Investigación Bibliotecológica*, 38, 140-160.
- Rodríguez Pérez, A., y Betancor Rodríguez, V. (2007). La Cognición social. En J. F. Morales Domínguez, M. C. Moya Morales, E. Gaviria Stewart, & I. Cuadrado Guirado (Eds.), *Psicología Social* (3 ed., págs. 125-166). Madrid: McGraw-Hill/Interamericana.
- Roggau, Z. (2006). El bibliotecario, los estereotipos y la comunidad. *Información, Cultura y Sociedad*, 15, 13-34.
- Rudolph, M. A. (2008). *Librarians in film: A changing stereotype*. Recuperado el 12 de septiembre de 2010, de <https://www.ils.unc.edu/MSpapers/3413.pdf>
- Rushton, R., & Bettinson, G. (2010). *What is film theory?. An introduction to contemporary debates*. Berkshire: McGraw-Hill Education.
- Ryan, C. S. (2002). Stereotype accuracy. *European Review of Social Psychology*, 13, 75-109.

- Schneider, D. J. (2004). *The psychology of stereotyping*. New York: The Guilford Press.
- Seale, M. (2008). Old maids, policeman, and social rejects: Mass media representations and public perceptions of librarians. *Electronic Journal of Academic and Special Librarianship*, 9(1). Recuperado el 12 de septiembre de 2012, de http://southernlibrarianship.icaap.org/content/v09n01/seale_m01.html.
- Shaffer, C., & Casey, O. (2013). Behind the glasses and beneath the bun: portrayals of librarians in popular cinema and a guide for developing a collection. *Collection Building*, 32(2), 39-45.
- Snoek-Brown, J. (2015). *Reel Librarians: Connecting librarians & film*. Recuperado el 15 de noviembre de 2015, de <http://reel-librarians.com>
- Spears, R. (2002). Four degrees of stereotype formation: Differentiation by any means necessary. En C. McGarty, V. Yzerbyt & R. Spears (Eds.), *Stereotypes as explanations: The formation of meaningful beliefs about social groups* (pp. 127-156). Cambridge: Cambridge University Press.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Tajfel, H. (1969). Cognitive aspects of prejudice. *Journal of Social Issues*, 25, 79-97.
- Tancheva, K. (2005). Recasting the debate: The sign of the library in popular culture. *Libraries & Culture*, 40(4), 530-546.
- Tevis, R., & Tevis, B. (2005). *The image of librarians in cinema, 1917-1999*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc.
- Thomson-Jones, K. (2009). Formalism. En P. Livingston, & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (págs. 131-141). London: Routledge.
- Toubiana, S. (2013). Presentación. En *Georges Méliès: La magia del cine* (p.13). Barcelona: Obra Social "La Caixa"
- Tsvetkova, M. I. (2013). Книги и четене в аудиовизуална трансмедийност филмова база данни за емпиричното книгознание. Universidad de Sofia San Clemente de Ohrid. Recuperado el 8 de Mayo de 2015, de <http://liternet.bg/ebook/knigi-i-chetene/knigi-i-chetene.pdf>
- Utrera Macías, R. (2007). Prólogo. En J. M. Caparrós Lera (Ed.), *Historia del cine español* (págs. 1-22). Madrid: TB editores.
- Vicente, A. (20 de marzo de 2015). Los 46 segundos que iniciaron la odisea del cine. *El País*, 43.

- Walker, S., & Lawson, V. L. (1993). The librarian stereotype and the movies. *The Journal of Academic Media Librarianship*, 1(1), 16-28.
- Wells, J. A. (2013). The female librarian in film: has the image changed in 60 years? *SLIS Student Research Journal*, 3(2), 1-14.
- Yanes, C. P. (2002). Bibliotecas de cine: una revisión de la imagen de las bibliotecas y los bibliotecarios en el séptimo arte (tópicos y estereotipos). *Scire*, 8(2), 117-140.

13. ANEXOS

ANEXO A

FICHA DE REGISTRO FÍLMICO (FRF)

A. DESCRIPCION GENERAL DE LA PELÍCULA

Título:
Título original:
Director:
Guion:
Nacionalidad:
Idioma:
Género:
Actores:
Año:
Color:
Duración:

B. LAS ESCENAS DE LA PELÍCULA

1. Escenas:

1.1 N° de escenas: _____

1.2. Tiempo de cada escena: _____

1.3. Tiempo total: _____

2. Resumen de la/s escena/s:

3. Importacia de la/s escena/s dentro de la película:

Escena N° ____ :Decisiva(4) / media (2) / irrelevante (0).

Escena N° ____ :Decisiva(4) / media (2) / irrelevante (0).

C. LA BIBLIOTECA INTERIOR:

TIPO DE BIBLIOTECA:

Municipal
Comunidad/Estatal/Nacional
Universitaria
Prisiones
Escolar
Infantil
Bibliobús (Servicios de extensión bibliotecaria),
Centro de Documentación
Otras: Fundaciones, etc. _____

1. DESCRIPCIÓN FÍSICA (VISUAL) DE LA BIBLIOTECA

1.1. Visión del edificio: exterior, interior, ambas.

1.2. Exterior Edificio:

Tamaño: grande /pequeño / mediano / Otros: _____
Estilo arquitectónico: _____
Nombre o identificación de la Biblioteca: SI / NO
Señalización del lugar/entrada /dirección: SI / NO
Acceso a la biblioteca (puerta, escaleras, etc.): SI / NO
Acceso a discapacitados: SI / NO
Otros: _____

1.3. Interior:

1.3.0. Ambiente:

Tamaño: grande / mediana / pequeña
Sonido: silencio /ruido
Decoración: clásica/funcional / diseño / futurista / otros: _____
Luminosidad: luminosa /oscura

1.3.1. Zonas que se ven:

Seguridad : electrónica, personal, ninguna
Acceso para discapacitados: SI /NO
Vestíbulo: SI / NO.
Mostrador de información: SI / NO.
Mostrador de préstamo: SI / NO
Sala de lectura: SI / NO.
Salas de investigación: SI / NO

Salas técnicas: SI / NO
Depósito: SI / NO
Oficinas: SI / NO
Reprografía: SI / NO
Sala Ficheros/catálogos: SI / NO
Hemeroteca: SI / NO
Fonoteca: SI / NO
Videoteca: SI / NO
Ludoteca: SI / NO
Testoteca: SI / NO
Guardarropa/cajetines: SI / NO
Sala actividades: SI / NO
Sala de exposiciones: SI / NO
Baño/Lavabo: SI / NO
Vestuarios: SI / NO
Otros: _____

1.3.2. Fondo documental que se ve:

Actas de conferencias y congresos: SI / NO
Bibliografías: SI / NO
Catálogos impresos: SI / NO
Códices: SI / NO
Cuentos: SI / NO
Diapositivas, transparencias: SI / NO
Directorios: SI / NO
Discos: SI / NO
Folletos: SI / NO
Fotografía: SI / NO
Globo terráqueo: SI / NO
Guías: SI / NO
Guiones: SI / NO
Imágenes: SI / NO
Informes técnicos: SI / NO
Juegos: SI / NO
Literatura gris: SI / NO
Mapas: SI / NO
Memorias institucionales: SI / NO
Microformas: SI / NO
Monografía: SI / NO
Normas Legales: SI / NO
Partituras: SI / NO
Patentes: SI / NO
Periódicos, Revistas: SI / NO

Posters/carteles: SI / NO
Proyectos: SI / NO
Revistas Científicas: SI / NO
Separatas: SI / NO
Tesis/trabajos académicos: SI / NO
Tests: SI / NO
Tridimensional: Modelos: SI / NO
Videos/DVD: SI / NO
Otros: SI / NO _____

1.3.3. Recursos técnicos:

Bibliotecario: SI / NO
Carteles/posters: SI / NO
Expositores: SI / NO
Fichas: SI / NO
Fichero: SI / NO
Internet: SI / NO
Microfichas: SI / NO
OPAC: SI / NO
Ordenadores: SI / NO
Reprografía: SI / NO
Tablón de anuncios: SI / NO
Otros: _____

1.3.4. Bibliotecario: SI / NO

Cuantos: _____
Protagonista: SI / NO
Personaje (interactúa con los personajes o es uno de ellos): SI / NO
Extra (no interactúa con los personajes, sólo se le ve) : SI / NO
Tiempo que sale en la escena: _____
Bibliotecario / Auxiliar
Sexo: Varón / Mujer
Edad: joven / maduro / mayor
Raza/etnia:
Aspecto:
Pelo color: _____
Peinado: _____
Gafas: SI / NO
Vestuario: traje / sport / moda / Otros: _____
Constitución: grueso / normal / delgado/ Otros: _____
Talla: alto / normal / bajo/ Otros: _____
Atractivo: si/no/ Otros: _____

Responde a un estereotipo clásico: si/ no: _____

1.3.5. Usuarios: SI / NO

Cuantos: ninguno / 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / muchos (más de 10)

Personaje/s: ninguno / 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / _____

Extra: ninguno / 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / _____

2. DESCRIPCIÓN VERBAL DE LA BIBLIOTECA

2.1. Exterior (transcripción de las frases que hagan referencia al aspecto físico de la biblioteca):

Personaje y su frase:

2.2. Interior (transcripción de las frases que hagan referencia al aspecto físico de la biblioteca o del bibliotecario como objetos):

Sobre la biblioteca:

Personaje y su frase:

Sobre el bibliotecario:

Personaje y su frase:

3. DESCRIPCIÓN FUNCIONAL (VISUAL) DE LA BIBLIOTECA

3.1 Bibliotecario:

Función que realiza:

Ninguna aparentemente: SI / NO

Préstamo: SI / NO

Atención / dialoga con el usuario: SI / NO.

Búsquedas documentales: SI / NO

Trabajos técnicos: SI / NO

Ordenamiento del fondo: SI / NO

Formación de usuarios: SI / NO.

Catalogación y clasificación: SI / NO.

Animación y promoción: SI / NO.

Otras: _____

Actitud:

Su papel es en la película: decisivo / Importante / Indiferente

3.2. Usuarios:

Acción que realizan:

Consulta en sala: SI / NO.

Lectura: SI / NO

Estudio : SI / NO

Investigación: SI / NO

Búsqueda: SI / NO

Préstamo: SI / NO

Preguntan al bibliotecario: SI / NO

Hablan entre ellos. : SI / NO

Se desplazan por la biblioteca: SI / NO

Utilizan Internet: SI / NO

Utilizan microformas: SI / NO

Utilizan otra parte del fondo : SI / NO

Otros: _____

Actitud:

3.3. Resultado/Efecto: Importante / decisivo / irrelevante / Otros: _____

3.4. Papel de la biblioteca:

Mero escenario: SI / NO

Templo del saber/estudio: SI / NO

Lugar social / punto de encuentro: SI / NO

Otros: _____

4. DESCRIPCIÓN FUNCIONAL (VERBAL) DE LA BIBLIOTECA

4.1. Se habla de la biblioteca o del bibliotecario durante la escena: SI / NO.

4.2. Se habla sobre la función del bibliotecario: SI / NO.

Transcripción de las frases que hagan referencia a la función del bibliotecario
(incluido el propio bibliotecario si habla sobre su función o su formación, etc.)

Personaje y su frase:

4.3. Se habla sobre la función de la biblioteca durante la escena

Transcripción de las frases que hagan referencia a la función de la biblioteca
(incluido el propio bibliotecario si habla sobre la función de la biblioteca)

Personaje y su frase:

ANEXO B

LISTADO DE PELÍCULAS

TÍTULO	TÍTULO ORIGINAL	AÑO	PAÍS
El asesino dentro del círculo	El asesino dentro del círculo	2010	España
La gran familia española	La gran familia española	2013	España
Alacrán enamorado	Alacrán enamorado	2013	España
Lo que el día debe a la noche	Ce que le jour doit à la nuit	2012	Francia
La estrella ausente	La stella che non c'è	2006	Italia
Oblivion	Oblivion	2013	EE.UU.
Las desventuras de Beaver	Leave it to Beaver	1997	EE.UU.
Al margen de la vida	Flesh and Fantasy	1943	EE.UU.
Nuestra música	Notre musique	2004	Francia
Ojos de fuego 2	Firestarter 2: Rekindled	2002	EE.UU.
Llamada perdida	One Missed Call	2008	EE.UU.
Exorcismo en Connecticut	The Haunting in Connecticut	2009	EE.UU.
La vida ante sus ojos	The Life Before Her Eyes	2007	EE.UU.
My Side of the Mountain	My Side of the Mountain	1969	EE.UU.
El inquisidor	Day of Wrath	2006	Reino Unido
Juerga de solteros	Tomcats	2001	EE.UU.
Fama	Fame	1980	EE.UU.
La chica de mis sueños	Just Looking	1999	EE.UU.
Juegos de guerra	War Games	1983	EE.UU.
Desde que Otar se marchó	Depuis qu'Otar est parti...	2003	Francia
Zipi y Zape y el club de la canica	Zipi y Zape y el club de la canica	2013	España
Juego para dos	Only Two Can Play	1962	Reino Unido
Un ladrón de cuatro manos	Monkey Trouble	1994	EE.UU.
Lucky Jim	Lucky Jim	1957	Reino Unido
Regreso al futuro III	Back to the Future, Part III	1990	EE.UU.
Arderás conmigo	Arderás conmigo	2001	España
How to Build a Better Boy	How to Build a Better Boy	2014	EE.UU.
Una rubia desenfrenada (Whirlygirl)	Whirlygirl (Whirly Girl)	2006	EE.UU.

Elegir un amor	Dying Young	1991	EE.UU.
Julie y Julia	Julie & Julia	2009	EE.UU.
Doble traición	Double Jeopardy	1999	EE.UU.
El coleccionista de amantes	Kiss the Girls	1997	EE.UU.
Beautiful Girls	Beautiful Girls	1996	EE.UU.
Conducta criminal	Grave Misconduct	2008	EE.UU.
Café irlandés	The Snapper	1993	Reino Unido
El ladrón de palabras	The Words	2012	EE.UU.
1408	1408	2007	EE.UU.
Lola	Lola	1981	RFA
Los conflictos de papá	Bon Voyage!	1962	EE.UU.
Mizuchi	Mizuchi	2006	Japón
El código de Carlomagno	Die Jagd nach dem Schatz der Nibelungen	2008	Alemania
Un paseo para recordar	A Walk to Remember	2002	EE.UU.
Los años dorados	Ovosodo (Hardboiled Egg)	1997	Italia
Malèna	Malèna	2000	Italia
Kicking and Screaming	Kicking and Screaming	1995	EE.UU.
187, más mentes peligrosas	One Eight Seven	1997	EE.UU.
La noche del demonio	Night of the Demon (Curse of the Demon)	1957	Reino Unido
Hombres, mujeres y niños	Men, Women and Children	2014	EE.UU.
Oro negro	Or Noir (Black Gold)	2011	Francia
Caminando entre las tumbas	A Walk Among the Tombstones	2014	EE.UU.
Inmaduros	Immaturi	2011	Italia
Las ventajas de ser un marginado	The Perks of Being a Wallflower	2012	EE.UU.
Cuatro minutos	Vier minuten	2006	Alemania
As Young as You Feel	As Young as You Feel	1951	EE.UU.
No es otra estúpida película americana	Not Another Teen Movie	2001	EE.UU.
El club de los cinco	The Breakfast Club	1985	EE.UU.
Lo mejor que le puede pasar a un cruasán	Lo mejor que le puede pasar a un cruasán	2003	España
Hechizada (Ella Enchanted)	Ella Enchanted	2004	EE.UU.
Bats (murciélagos)	Bats	1999	EE.UU.
Tierras de penumbra	Shadowlands	1993	Reino Unido
Código de silencio	Code of Silence	1985	EE.UU.
El tren de la vida	Train de vie	1998	Francia
Lista de espera	Lista de espera	2000	Cuba
E allora mambo!	E allora mambo!	1999	Italia
El color de la granada	Sayat Nova	1968	Armenia (URSS)
Generación perdida	Light It Up	1999	EE.UU.

Le temps de la désobéissance	Le temps de la désobéissance	2006	Francia
Miss Marple: Némesis	Agatha Christie's Miss Marple: Nemesis	1987	Reino Unido
La búsqueda 2: El diario secreto	National Treasure: Book of Secrets (National Treasure 2)	2007	EE.UU.
Qu'éreime si te atreves	Jeux d'enfants	2003	Francia
Las alas de la paloma	The Wings of the Dove	1997	Reino Unido
El espía	The thief	1952	EE.UU.
Terror en el puente de Londres	Bridge Across Time (Terror at London Bridge)	1985	EE.UU.
Doctor Zhivago	Doctor Zhivago	2002	Reino Unido
¡Viva el amor!	Good News	1947	EE.UU.
Good Bye, Lenin!	Good Bye, Lenin!	2003	Alemania
Harry Potter y el cáliz de fuego	Harry Potter and the Goblet of Fire	2005	EE.UU.
Footloose	Footloose	1984	EE.UU.
Soldados de Salamina	Soldados de Salamina	2003	España
Origen	Inception	2010	EE.UU.
Los ojos amarillos de los cocodrilos	Les yeux jaunes des crocodiles	2014	Francia
Amores asesinos	Kill Your Darlings	2013	EE.UU.
La mano que mece la cuna	The Hand That Rocks the Cradle	1992	EE.UU.
Detective Story	Tantei monogatari	2007	Japón
Los ríos de color púrpura	Les Rivières Pourpres	2000	Francia
Carta de amor	The Love Letter	1999	EE.UU.
Vivo en el recuerdo	So Well Remembered	1947	Reino Unido
La León	La León	2006	Argentina
Los cazafantasmas	Ghostbusters	1984	EE.UU.
The Skulls: Sociedad Secreta	The Skulls	2000	EE.UU.
La sombra de una duda	Shadow of a Doubt	1943	EE.UU.
Calle Mayor	Calle Mayor	1956	España
Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal	Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull	2008	EE.UU.
Sex Tape. Algo pasa en la nube	Sex Tape	2014	EE.UU.
Lucy	Lucy	2014	Francia
Tókyó sonata	Tôkyô sonata	2008	Japón
Cabaret	Cabaret	1972	EE.UU.
Infiltrados en la Universidad	22 Jump Street	2014	EE.UU.
Magical Girl	Magical Girl	2014	España
The Glamorous Life of Sachiko Hanai	Hatsujô kateikyôshi: sensei no ajiru	2003	Japón
Amigas para siempre	Now and Then	1995	EE.UU.
Casi legal (barely legal)	After School Special	2003	Alemania
Liberty Heights	Liberty Heights	1999	EE.UU.
El príncipe de las tinieblas	Prince of Darkness	1987	EE.UU.
El mago	The Wiz	1978	EE.UU.

El kimono rojo	The Crimson Kimono	1959	EE.UU.
El Exorcista III	The Exorcist III	1990	EE.UU.
La máscara del faraón. Belphegor, el fantasma del Louvre	Belphegor, Le fantôme du Louvre	2001	Francia
Abrete de orejas	Prick Up your Ears	1987	Reino Unido
La fuerza del amor	Where the Heart Is	2000	EE.UU.
Edge of Seventeen	Edge of Seventeen	1998	EE.UU.
A primera vista	At First Sight	1999	EE.UU.
21 Black Jack	21	2008	EE.UU.
La cometa azul	Lan feng zheng	1993	China
La habitación de Fermat	La habitación de Fermat	2007	España
La señal (The Ring)	The Ring	2002	EE.UU.
Diario de un escándalo	Notes on a Scandal	2006	Reino Unido
Johnny Apollo	Johnny Apollo	1940	EE.UU.
Vivir de ilusión (The Music Man)	The Music Man	1962	EE.UU.
Diamante de sangre	Blood Diamond	2006	EE.UU.
Chicos y chicas	Boys and Girls	2000	EE.UU.
Salvador (Puig Antich)	Salvador (Puig Antich)	2006	España
Martha	Martha	1974	Alemania (RFA)
El último regalo	The ultimate gift	2006	EE.UU.
Rojo oscuro	Profondo rosso	1975	Italia
La muchacha de Trieste	La ragazza di Trieste	1982	Italia
La sirena y el delfín	Boy on a Dolphin	1957	EE.UU.
El eslabón del Niágara	Last Embrace	1979	EE.UU.
Lecturas diabólicas	I, Madman	1989	EE.UU.
The seventh victim	The seventh victim	1943	EE.UU.
Darkness	Darkness	2002	España
El enigma de Jerusalén	Das Jesus Video	2002	Alemania
Deuda de sangre	Blood work	2002	EE.UU.
Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero	Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero	2000	España
Down to earth: de vuelta a la tierra	Down to Earth	2001	EE.UU.
Los secretos de Pine Cove	Whispers and Lies	2008	Canadá
Qué bello es vivir	It's a Wonderful Life	1946	EE.UU.
El arte de morir	El arte de morir	2000	España
El mensajero del miedo	The Manchurian Candidate	2004	EE.UU.
Los próximos tres días	The Nex Three Days	2010	EE.UU.
Stone	Stone	2010	EE.UU.
El lector	The Reader	2008	EE.UU.
A propósito de Henry	Regarding Henry	1991	EE.UU.

Elephant	Elephant	2003	EE.UU.
Anatomía	Anatomie	2000	Alemania
Los crímenes de Oxford	Los crímenes de Oxford	2008	España
Emperor's Club (El club de los emperadores)	Emperor's Club	2002	EE.UU.
Aventura	Adventure	1945	EE.UU.
El buen pastor	The Good Sephard	2006	EE.UU.
Un profeta	Un prophète	2009	Francia
De dioses y hombres	Des hommes et des dieux	2010	Francia
La versión Browning	The Browning Version	1994	Reino Unido
Céline y Julie van en barco	Céline et Julie vont en bateau	1974	Francia
American psycho 2: el legado de Patrick Bateman	American Psycho II: All American Girl	2002	EE.UU.
Ángeles y demonios	Angels & Demons	2009	EE.UU.
Patch Adams	Patch Adams	1998	EE.UU.
Misteriosa obsesión	The Forgotten	2004	EE.UU.
El amor tiene dos caras	The Mirror Has Two Faces	1996	EE.UU.
Cláusula de escape	Dead Man on Campus	1998	EE.UU.
Sangre por sangre	Bound by Honor / Blood In, Blood Out	1993	EE.UU.
La desaparición de Embry	Abandon	2002	EE.UU.
Plaga final	Pars vite et reviens tard	2007	Francia
Stigmata	Stigmata	1999	EE.UU.
La naranja mecánica	A Clockwork Orange	1971	Reino Unido
La momia	The Mummy	1999	EE.UU.
No debes estar aquí	No debes estar aquí	2002	España
Escapando de la oscuridad	Soul Survivors	2001	EE.UU.
Somme	Somme	2005	España
El tesoro de Curly	City Slickers II: The Legend of Curly's Gold	1994	EE.UU.
Primary Colors	Primary Colors	1998	EE.UU.
The Faculty	The Faculty	1998	EE.UU.
Isi/Disi - Amor a lo bestia	Isi/Disi - Amor a lo bestia	2004	España
Más pena que gloria	Más pena que gloria	2001	España
Campo de batalla: la Tierra	Battlefield Earth: A Saga of the Year 3000	2000	EE.UU.
Dark Remains	Dark Remains	2005	EE.UU.
La liga de los hombres extraordinarios	The League of Extraordinary Gentlemen (LXG)	2003	EE.UU.
Una conejita en el campus	The House Bunny	2008	EE.UU.
La momia: La tumba del emperador Dragón (La momia 3)	The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor (The Mummy 3)	2008	EE.UU.
En el tiempo de las mariposas	In the Time of the Butterflies	2001	EE.UU.
El secreto de la pirámide	Young Sherlock Holmes	1985	EE.UU.
Un buen hombre	Un buen hombre	2009	España
Tesis	Tesis	1996	España

Descubriendo A Forrester	Finding Forrester	2000	EE.UU.
Despertares	Awakenings	1990	EE.UU.
Yentl	Yentl	1983	EE.UU.
Leyenda urbana	Urban Legend	1998	EE.UU.
Zardoz	Zardoz	1974	Reino Unido
El cliente	The Client	1994	EE.UU.
Seducción temporal	Caruso Pascoski di padre polacco	1989	Italia
Canone inverso	Canone inverso - making love	2000	Italia
Hombres de hierro	The Lords of Discipline	1983	EE.UU.
Passengers	Passengers	2008	EE.UU.
Los diez locos mandamientos	The Ten	2007	EE.UU.
La mancha humana	The Human Stain	2003	EE.UU.
El dominio de los sentidos	El domini del sentits	1996	España
Mare nostrum (alba de sangre)	Mare nostrum	1948	España
Cadena perpetua	The Shawshank Redemption	1994	EE.UU.
Huracán Carter	The Hurricane	1999	EE.UU.
Evasión en Atenea	Escape to Athena	1979	Reino Unido
Alejandría	Alexandria	2001	Grecia
Matilda	Matilda	1996	EE.UU.
En qué piensan las mujeres	What Women Want	2000	EE.UU.
Seducción asesina	And Never Let Her Go	2001	EE.UU.
Terror en Dunwich	The Dunwich Horror	1970	EE.UU.
Sonando con peces	Dream with the Fishes	1997	EE.UU.
UHF	UHF	1989	EE.UU.
Todas contra él	John Tucker Must Die	2006	EE.UU.
Un abril encantado	Enchanted April	1935	EE.UU.
Agnes de Dios	Agnes of God	1985	EE.UU.
Los tres días del Cóndor	Three Days of the Condor	1975	EE.UU.
El médico alemán (Wakolda)	Wakolda	2013	Argentina
Transformers: La venganza de los caídos	Transformers: Revenge of the Fallen	2009	EE.UU.
Un caradura de confianza	The Wendell Baker Story	2005	EE.UU.
La máquina del tiempo	The Time Machine	2002	EE.UU.
Le jupon rouge	Le jupon rouge	1987	Francia
Kingsajz	Kingsajz	1988	Polonia
El aceite de la vida	Lorenzo's Oil	1992	EE.UU.
Ricochet	Ricochet	1992	EE.UU.
La red social	The Social network	2010	EE.UU.
La cosecha	The reaping	2007	EE.UU.

Legítima defensa	The Rain maker	1997	EE.UU.
La guerra de Hart	Hart's war	2002	EE.UU.
La sonrisa de Mona Lisa	Mona Lisa Smile	2003	EE.UU.
Millennium I: los hombres que no amaban a las mujeres	Mån som hatar kvinnor	2009	Suecia
Bianca	Bianca	1984	Italia
La memoria de los peces	Goldfish Memory	2003	Irlanda
Sé quién eres	Sé quién eres	2000	España
Sexo en nueva york	Sex and the City: The Movie	2008	EE.UU.
El informe pelicano	The Pelican Brief	1993	EE.UU.
La chica de al lado	Drive Me Crazy	1999	EE.UU.
Harry Potter y la cámara secreta	Harry Potter and the Chamber of Secrets	2002	Reino Unido
Road trip (viaje de pirados)	Road Trip	2000	EE.UU.
Veredicto final	The Verdict	1982	EE.UU.
Un ángel en mi mesa	Un angel at my Table	1990	Nueva Zelanda
Los sin nombre	Los sin nombre	1999	España
Chasing liberty (descando libertad)	Chasing Liberty	2004	EE.UU.
Las chicas del calendario	Calendar Girls	2003	Reino Unido
Freddy contra Jason	Freddy vs. Jason	2003	EE.UU.
Just Another Girl on the I.R.T.	Just Another Girl on the I.R.T.	1992	EE.UU.
Mi guardaespaldas	My Bodyguard	1980	EE.UU.
Thor	Thor	2011	EE.UU.
Ojos negros	Oci ciorne	1987	Italia
Blog	Blog	2010	España
Maurice	Maurice	1987	Reino Unido
La niñera perfecta	The Perfect Nanny	2000	EE.UU.
Henry Fool	Henry Fool	1997	EE.UU.
Trazos del pasado (ficha)	Evil Has a Face	1996	EE.UU.
El secreto del arca	Visus-Expedition Arche Noah	2011	Alemania
Leur dernière nuit	Leur dernière nuit	1953	Francia
La fuga de logan	Logan's Run	1976	EE.UU.
Los mejores años de miss brodie	The Prime of Miss Brodie	1969	Reino Unido
La sombra de los otros	Shelter	2010	EE.UU.
Ágora	Ágora	2009	España
Huellas criminales	Slaughters of the Innocents	1993	EE.UU.
Philadelphia	Philadelphia	1993	EE.UU.
Cuento de invierno	Conte d'hiver	1992	Francia
Cielo de octubre	October Sky	1999	EE.UU.
Otoño en Nueva York	Autumn in New York	2000	EE.UU.
La casa de Grindstone Road	Grindstone Road	2008	Canadá

Una rubia muy legal	Legally Blonde	2001	EE.UU.
Hermosas criaturas	Beautiful Creatures	2013	EE.UU.
El médico	Der Medicus	2013	Alemania
Casper	Casper	1995	EE.UU.
Casper: La primera aventura	Casper: A Spirited Beginning	1997	EE.UU.
Desayuno con diamantes	Breakfast at Tiffany's	1961	EE.UU.
Evelyn	Evelyn	2002	Irlanda
Lecciones inolvidables	Stand and Deliver	1988	EE.UU.
La guerra degli Antò	La guerra degli Antò	1999	Italia
Frequency	Frequency	2000	EE.UU.
En la tiniebla	Half Light	2005	Reino Unido
El último gran mago	Death Defying Acts	2007	Reino Unido
Harry Potter y la piedra filosofal	Harry Potter and the Sorcerer's Stone	2001	Reino Unido
Una guerra feliz	A Merry War	1997	Reino Unido
Reglas del juego	Cheaters	2000	EE.UU.
Snowmen	Snowmen	2010	EE.UU.
Amor loco	Mad Love	1995	EE.UU.
Rebelión en las ondas	Pump Up the Volume	1990	EE.UU.
American Pie	American Pie	1999	EE.UU.
Gringo viejo	Old Gringo	1989	EE.UU.
Te amaré hasta que te mate	I Love You to Death	1990	EE.UU.
Alatriste	Alatriste	2006	España
Poseión	Possession	2002	EE.UU.
La caja 507	La caja 507	2002	España
Los pasos perdidos	Los pasos perdidos	2001	España
Loverboy	Loverboy	2005	EE.UU.
La invención de Hugo	Hugo (Hugo Cabret)	2011	EE.UU.
La sombra del poder	State of Play	2009	EE.UU.
La mejor juventud	La meglio gioventù	2003	Italia
Ghetto	Vilniaus getas	2006	Lituania
3 Idiots	3 Idiots	2009	India
2:37 (La hora del suicida)	2:37	2006	Australia
10 razones para odiarte	10 Things I Hate About You	1999	EE.UU.
El juego del ahorcado	El juego del ahorcado	2008	España
El soltero	The Bachelor	1999	EE.UU.
Eternamente joven	Forever Young	1992	EE.UU.
Espion, leve-toi	Espion, leve-toi	1982	Francia
El Carnaval de las tinieblas	Something Wicked This Way Comes	1983	EE.UU.

Edmond	Edmond	2005	EE.UU.
Hervidero	Lat sau san taam	1992	China (Hong Kong)
El día de mañana	The Day After Tomorrow	2004	EE.UU.
El color de la ambición	True Colors	1991	EE.UU.
El misterio del collar	The Affair of the Necklace	2001	EE.UU.
El sexto sentido	The Sixth Sense	1999	EE.UU.
Me gustan los líos	I Love Trouble	1994	EE.UU.
Cuando el destino nos alcance	Soylent Green	1974	EE.UU.
Drumline	Drumline	2002	EE.UU.
Detention, desafío en las aulas	Detention	2003	Canadá
El cielo sobre Berlín	Der Himmel über Berlin	1987	Alemania (RFA)
El chocolate del loro	El chocolate del loro	2004	España
El tren de Zhou Yu	Zhou Yu de huo che	2002	China
La decisión de Sophie	Sophie's Choice	1982	EE.UU.
Todos los hombres del presidente	All the President's Men	1976	EE.UU.
Sahara	Sahara	2005	EE.UU.
The History Boys	The History Boys	2006	Reino Unido
Baby, tú vales mucho	Baby Boom	1987	EE.UU.
The Addiction	The Addiction	1995	EE.UU.
Christine	Christine	1983	EE.UU.
Blade	Blade	1998	EE.UU.
César y Cleopatra	Caesar and Cleopatra	1945	Reino Unido
Zabriskie Point	Zabriskie Point	1970	EE.UU.
Vías cruzadas	The Station Agent	2003	EE.UU.
Un pasado en sombras	Wetherby	1985	Reino Unido
Verano de corrupción	Apt Pupil	1998	EE.UU.
Ya eres un gran chico	You're a Big Boy Now	1966	EE.UU.
El sueño de Valentín	Valentin	2002	Argentina
La luz prodigiosa	La luz prodigiosa	2003	España
Vete a saber	Va savoir	2001	Francia
Mis tardes con Margueritte	La tête en friche	2010	Francia
Una novata en un cuento de hadas (Sydney White)	Sydney White	2007	EE.UU.
Un perdedor con suerte	Loser	2000	EE.UU.
Rumores que matan	Gossip	2000	EE.UU.
Tren de noche a Lisboa	Night Train to Lisbon	2013	Alemania
Un plan sencillo	A Simple Plan	1998	EE.UU.
Miss Sinclair	The English Teacher	2013	EE.UU.
Ultravioleta	Ultraviolet	2006	EE.UU.
Un hombre fenómeno	Wonder Man	1945	EE.UU.

Un ciudadano ejemplar	Law Abiding Citizen	2009	EE.UU.
Una historia de Brooklyn	The Squid and the Whale	2005	EE.UU.
Amanece, que no es poco	Amanece, que no es poco	1988	España
American Pie 5: Una fiesta de pelotas	American Pie Presents: The Naked Mile	2006	EE.UU.
Anatomía de un asesinato	Anatomy of a Murder	1959	EE.UU.
Ammón el Destructor	The Fallen Ones	2005	EE.UU.
Oviedo Express	Oviedo Express	2007	España
A.I. Inteligencia Artificial	A.I. Artificial Intelligence	2001	EE.UU.
Aspen Extreme	Aspen Extreme	1993	EE.UU.
Diarios de la calle	Freedom Writers	2007	EE.UU.
Inferno	Inferno	1980	Italia
Nunca más	Enough	2002	EE.UU.
Nora	Nora	2000	Irlanda
Hitch, especialista en ligues	Hitch	2005	EE.UU.
Halloween, el origen	Halloween	2007	EE.UU.
Gonger, el mal viene del pasado	Gonger - Das Böse vergisst nie	2008	Alemania
El coronel Macià	El coronel Macià	2006	España
El príncipe y yo	The Prince & Me	2004	EE.UU.
El tesoro de los caballeros templarios: El arca	Tempelriddernes skat	2006	Dinamarca
El tesoro de los caballeros templarios III: La Corona de la Serpiente	Tempelriddernes skat III: Mysteriet om slangekronen	2008	Dinamarca
El elemento del crimen	Forbrydelsens element	1984	Dinamarca
El manuscrito Lovecraft	Il mistero di Lovecraft	2005	Italia
El hombre perfecto	The Perfect Man	2005	EE.UU.
El secreto de los Abbott	Inventing the Abbotts	1997	EE.UU.
Entrevista con el vampiro	Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles	1994	EE.UU.
El último americano virgen	The Last American Virgin	1984	EE.UU.
En busca de la lanza perdida	The Librarian: Quest for the Spear	2004	EE.UU.
Esencia de mujer	Scent of a Woman	1992	EE.UU.
El despertar del amor	The Fine Art of Love-Mine Haha	2005	Reino Unido
El profesor chiflado	The Nutty Professor	1963	EE.UU.
Homicidio	Homicide	1991	EE.UU.
El mundo en sus manos	Gifted Hands: The Ben Carson Story	2009	EE.UU.
Fuga de cerebros	Fuga de cerebros	2009	España
La scuola	La scuola	1995	Italia
La maldición del cáliz de Judas	The Librarian: The Curse of the Judas Chalice	2008	EE.UU.
Trabajos de amor perdidos	Love's Labour's Lost	2000	Reino Unido
El descubrimiento del cielo	The Discovery of Heaven	2001	Países Bajos
Jesús de Montreal	Jésus de Montréal	1989	Canadá

Flipped	Flipped	2010	EE.UU.
Hijo de Caín	Hijo de Cain	2013	España
It - Eso	It	1990	EE.UU.
Juego peligroso	Foul Play	1978	EE.UU.
Journey to the Unknown	Journey to the Unknown	1968	Reino Unido
High School Musical 3: Fin de curso	High School Musical 3: Senior Year	2008	EE.UU.
House Party 2	House Party 2	1991	EE.UU.
Julie, espada del rey	Julie, chevalier de Maupin	2004	Francia
Imposture	Imposture	2005	Francia
Fin de curso (Prom)	Prom (Kings & Queens)	2011	EE.UU.
Kes	Kes	1969	Reino Unido
Juegos de amor en la universidad	The Sure Thing	1985	EE.UU.
Historias de Filadelfia	The Philadelphia Story	1940	EE.UU.
Frankenstein	Frankenstein Evolution	2004	EE.UU.
FBI contra el imperio del crimen	The FBI Story	1959	EE.UU.
Fuga de Alcatraz	Escape from Alcatraz	1979	EE.UU.
El club de los incomprensidos	El club de los incomprensidos	2014	España
The Blind Side (Un sueño posible)	The Blind Side	2009	EE.UU.
Diario de un vampiro	Tale of a Vampire	1992	Reino Unido
Scream 2	Scream 2	1997	EE.UU.
Harvard, movida americana	Soul Man	1986	EE.UU.
Secretos en las paredes	Secrets in the Walls	2010	EE.UU.
Seven	Seven (Se7en)	1995	EE.UU.
Surrender Dorothy	Surrender Dorothy	1998	EE.UU.
Semillas de rencor	Higher Learning	1995	EE.UU.
Red	Red	2010	EE.UU.
Quiz Show. El dilema	Quiz Show	1994	EE.UU.
Pasolini, un delito italiano	Pasolini, un delito italiano	1995	Italia
Desaparecida	Elsewhere	2009	EE.UU.
Poli de guardería	Kindergarten Cop	1990	EE.UU.
On a Clear Day	On a Clear Day	2005	Reino Unido
Ninguno es perfecto	Nessuno è Perfetto	1981	Italia
Nosotros	Nosotros	2000	España
Nada más que la verdad	Nothing But the Truth	2008	EE.UU.
Nemesis Game	Nemesis Game	2003	Canadá
Spring breakers	Spring breakers	2012	EE.UU.
Promoción fantasma	Promoción fantasma	2012	España
La gran evasión	The Great Escape	1963	EE.UU.
Nunca me han besado	Never Been Kissed	1999	EE.UU.

October Baby	October Baby	2011	EE.UU.
Mindscape	Mindscape	2013	EE.UU.
Mil ramos de rosas	Bed of Roses	1995	EE.UU.
Más allá del tiempo	The Time Traveler's Wife	2009	EE.UU.
Muérete bonita	Drop Dead Gorgeous	1999	EE.UU.
Masala	Masala	2007	España
Miranda	Miranda	2002	Reino Unido
Manual del joven envenenador	The Young Poisoner's Handbook	1995	Reino Unido
Magnolia	Magnolia	1999	EE.UU.
Casi todas las mujeres son iguales	The Misadventures of Margaret	1998	Reino Unido
Cry Wolf	Cry Wolf	2005	EE.UU.
Cabin Fever 2: Spring Fever	Cabin Fever 2: Spring Fever	2009	EE.UU.
Coach Carter (Entrenador Carter)	Coach Carter	2004	EE.UU.
Cámara sellada	The Chamber	1996	EE.UU.
Cuori al verde	Cuori al verde	1996	Italia
Cain and Mabel	Cain and Mabel	1936	EE.UU.
Carrie	Carrie	1976	EE.UU.
Cuando los mundos chocan	When Worlds Collide	1951	EE.UU.
Cherry Falls	Cherry Falls	2000	EE.UU.
Corazón despistado	Kuutamolla	2002	Finlandia
Confesiones de un espía nazi	Confessions of a Nazi Spy	1939	EE.UU.
En defensa del reino	Defence of the Realm	1986	Reino Unido
Cartas a Iris	Stanley & Iris	1989	EE.UU.
Te amo en todos los idiomas del mundo	Ti amo in tutte le lingue del mondo	2005	Italia
El buen nombre	The Namesake	2006	EE.UU.
Bobby	Bobby	2006	EE.UU.
brilliantlove	brilliantlove	2010	Reino Unido
Bésame antes de morir	A Kiss before Dying	1991	EE.UU.
Nacida ayer	Born Yesterday	1993	EE.UU.
American Gangster	American Gangster	2007	EE.UU.
Amor prohibido	Forbidden	1932	EE.UU.
El silencio de los corderos	The silence of the lambs	1991	EE.UU.
Copycat	Copycat	1991	EE.UU.
El corredor de la muerte	Killer. A Journal of Murder	1996	EE.UU.
Hasta que el cura nos separe	License to Wed	2007	EE.UU.
Vidas truncadas	Ruang rak noi nid mahasan	2003	Tailandia
Commandments (Clamando al cielo)	Commandments	1997	EE.UU.
Idiocracia	Idiocracy	2006	EE.UU.

Agnes and His Brothers	Agnes und seine Brüder	2004	Alemania
Simple Mortel	Simple Mortel	1991	Francia
La estudiante	L'étudiante	1988	Francia
Las razones de mis amigos	Las razones de mis amigos	2000	España
La casa de la fraternidad (Curvas peligrosas)	Sorority Boys	2002	EE.UU.
El vagón de la muerte	The Midnight Meat Train	2008	EE.UU.
Genesung	Genesung	1956	Alemania (RDA)
Hero	Hero	2002	China
El enemigo de mi mujer	Il nemico di mia moglie	1959	Italia
Matilda	Matilda	1990	Italia
Río das Mortes	Rio das Mortes	1971	Alemania (RFA)
Pie de página (Footnote)	Hearat Shulayim (Footnote)	2011	Israel
Manos peligrosas	Pickup on South Street	1953	EE.UU.
High School Musical: El desafío	High School Musical: El desafío	2008	Méjico
High School Musical: El desafío	High School Musical: El desafío	2008	Argentina
El clan de los rompehuesos	The Longest Yard	2005	EE.UU.
El año de las luces	El año de las luces	1986	España
El más allá	E tu vivrai nel terrore - L'aldilà	1981	Italia
El libro de Eli	The Book of Eli	2010	EE.UU.
El sueño eterno	The Big Sleep	1946	EE.UU.
La vida agrá	La vita agrá	1964	Italia
Los chicos del Preu	Los chicos del Preu	1967	España
La fuerza de una promesa	Finding a Family	2011	EE.UU.
Las voces de la noche	Las voces de la noche	2003	España
La misa ha terminado	La messa é finita	1985	Italia
La mujer del cuadro	The Woman in the Window	1944	EE.UU.
Los crímenes del rosario	The Rosary Murders	1987	EE.UU.
Atracción fatal	Fatal Attraction	1987	EE.UU.
Las dos caras del asesino	Angel's Dance	1999	EE.UU.
La hora final	On the Beach	1959	EE.UU.
Las bostonianas	The Bostonians	1984	Reino Unido
Las aventuras de Bastian (La historia interminable 3)	The NeverEnding Story III - Escape From Fantasia	1994	Alemania
La rosa blanca	Die Weiße Rose	1982	Alemania (RFA)
La alianza del mal	The Covenant	2006	EE.UU.
Lutero	Luther	2003	Alemania
La noche de su vida	I Love You, Beth Cooper	2009	EE.UU.
Oculto	Oculto	2005	España
La clase	Entre les murs	2008	Francia
Osmosis Jones	Osmosis Jones	2001	EE.UU.

Amor, dolor y viceversa	Amor, dolor y viceversa	2008	Méjico
Love Story	Love Story	1970	EE.UU.
El increíble Hulk	The incredible Hulk (Hulk 2)	2008	EE.UU.
Déjate llevar	Take the lead	2005	EE.UU.
La máscara de cristal	Mirror mask	2005	Reino Unido
La gran estafa	The hoax	2006	EE.UU.
Encontrarás dragones	There Be Dragons	2011	EE.UU.
On connaît la chanson	On connaît la chanson	1997	Francia
The amazing spider-man	The amazing spider-man	2012	EE.UU.
El castor	The beaver	2011	EE.UU.
Oscuro deseo	Dark desire	2012	EE.UU.
La sentencia	The statement	2003	Canadá
Ser y tener	Etre et avoir	2002	Francia
Piggy Banks (Killing America)	Piggy Banks	2005	EE.UU.
El cuerpo	El cuerpo	2012	España
School Rock Band	School Rock Band	2009	EE.UU.
Lecciones privadas	Lecciones privadas	2009	Chile
Fuga de cerebros 2	Fuga de cerebros 2	2011	España
Trece campanadas	Trece campanadas	2003	España
Se busca	Most wanted	1997	EE.UU.
Ley criminal	Criminal Law	1989	EE.UU.
La sangre de los templarios	Das blut der templer	2004	Alemania
El profesor	Detachment	2011	EE.UU.
La piel que habito	La piel que habito	2011	España
El diario de Greg	Diary of a Wimpy Kid	2010	EE.UU.
Teen Spirit	Teen Spirit	2011	EE.UU.
Dioses y monstruos	Gods and Monsters	1998	EE.UU.
Tal como éramos	The Way We Were	1973	EE.UU.
El segundo nombre	El segundo nombre	2002	España
Casada por azar	No Man of Her Own	1935	EE.UU.
Aquella casa al lado del cementerio	Quella villa accanto al cimitero	1981	Italia
No tan duro de pelar	Drillbit Taylor	2008	EE.UU.
Un intruso en Harvard	With Honors	1994	EE.UU.
Teen Wolf II (De pelo en pecho 2)	Teen Wolf Too	1987	EE.UU.
Bolsa de cadáveres	Body bags	1993	EE.UU.
Tres formas de amar	threesome	1994	EE.UU.
Mentes peligrosas	Dangerous minds	1995	EE.UU.
El sustituto	the substitute	1996	EE.UU.

el coche fantástico	knight rider	2008	EE.UU.
una rubia muy legal 2	legally blonde 2: red, white and blonde	2003	EE.UU.
educando a Rita	Educating Rita	1983	Reino Unido
Billy Elliot	Billy Elliot	2000	Reino Unido
Les amateurs	Les Amateurs	2003	Francia
Círculo de amigos	Circle of Friends	1995	EE.UU.
Casino Royal	Casino Royal	2006	Reino Unido
Asesinato a bordo	Murder Ahoy	1964	Reino Unido
La mort d'un bûcheron	La mort d'un bûcheron	1973	Canadá
Rumores y mentiras	easy A	2010	EE.UU.
En la casa	Dans la maison	2012	Francia
Jennifer's Body	Jennifer's body	2009	EE.UU.
una mujer en la liga	Major League	1989	EE.UU.
El estudiante	El estudiante	2009	Méjico
Una maravilla con clase	Some Kind of Wonderful	1987	EE.UU.
Darna mana hai	Darna mana hai	2003	India
¡Grita Blácula Grita! (Drácula Negro II)	Scream Blacula Scream	1973	EE.UU.
Desventuras de un estudiante	How I got into college	1989	EE.UU.
Rebobine por favor	Be kind rewind	2008	EE.UU.
Amar al límite	Love the Hard Way	2001	EE.UU.
Robert Meyer: der Arzt aus Hellbronn	Robert Meyer: der Arzt aus Hellbronn	1995	alemania
True confessions	True confessions	2002	EE.UU.
General education	General education	2012	EE.UU.
mentira latente	No man on her own	1950	EE.UU.
Algún día te encontraré	Hear My Song	1991	Reino Unido
Ríos de color púrpura 2: los ángeles del apocalipsis	Les Rivières pourpres 2 - les anges de l'apocalypse	2004	Francia
Los becarios	The Internship	2013	EE.UU.
Elegidos del ghetto	The chosen	1981	EE.UU.
El bibliotecario 2: el mapa del rey Salomón	The Librarian: Return to King Solomon's Mines	2006	EE.UU.
Black Mask	Hak hap	1996	China (Hong Kong)
Revelación	Revelation	2001	Reino Unido
Rollerball	Rollerball	1975	EE.UU.
Imago Mortis	Imago Mortis	2009	Italia
Academia Rushmore	Rushmore	1998	EE.UU.
Intento de asesinato	Akai Satsui	1964	Japón
American Pie 7: El libro del amor	American Pie Presents: The Book of Love	2009	EE.UU.
American Pie 6: Fraternidad Beta	American Pie Presents: Beta House	2007	EE.UU.
The whisperers	The whisperers	1967	Reino Unido
Abismo	The Deep	1977	EE.UU.

The Box	The Box	2009	EE.UU.
La iniciación de Sarah	The Initiation of Sarah	2006	EE.UU.
The Skulls II	The Skulls II	2002	EE.UU.
The Skulls III	The Skulls III	2003	Canadá
Indiana Jones y la última cruzada	Indiana Jones and the Last Crusade	1989	EE.UU.
La comedia humana	The Human Comedy	1943	EE.UU.
Siempre Alice	Still Alice	2014	EE.UU.
Sin frenos	Premium Rush	2012	EE.UU.
La profesora de Historia	Les Héritiers	2014	Francia
Dallas Buyers Club	Dallas Buyers Club	2013	EE.UU.
Debbie Does Dallas	Debbie Does Dallas	1978	EE.UU.
Detrás de la máscara: El encumbramiento de Leslie Vernon	Behind the Mask: The Rise of Leslie Vernon	2006	EE.UU.
Deadly Dreams	Deadly Dreams	1988	EE.UU.
Culpable de inocencia	Ordeal by Innocence	1984	Reino Unido
El amor es éxtasis	Bliss	1997	EE.UU.
Carrie	Carrie	2013	EE.UU.
Bajo un manto de estrellas	Bajo un manto de estrellas	2013	España
Cruel intenciones	Cruel Intentions	1999	EE.UU.
Campo de sueños	Field of Dreams	1989	EE.UU.
Chacal	The Day of the Jackal	1973	Reino Unido
El desván	The Attic	1980	EE.UU.
Rafi, un rey de peso	King Ralph	1991	EE.UU.
Conociendo a Jane Austen	The Jane Austen Book Club	2007	EE.UU.
Venga a tomar café con nosotras	Venga a prendere il caffè... da noi	1970	Italia
City of Angels	City of Angels	1998	EE.UU.
El dragón rojo	Red Dragon	2002	EE.UU.
Lugares comunes	Lugares comunes	2002	Argentina
Escuela de seducción	Escuela de seducción	2004	España
Castillos de cartón	Castillos de cartón	2009	España
Dragones y mazmorras	Dungeons & Dragons	2000	EE.UU.
Destino oculto	The Adjustment Bureau	2011	EE.UU.
El color del crimen	Freedomland	2006	EE.UU.
Bigfoot y los Henderson	Harry and the Hendersons	1987	EE.UU.
Constantine	Constantine	2005	EE.UU.
Ciudadano Kane	Citizen Kane	1941	EE.UU.
A por todas de nuevo, una vez más	Bring It On: All or Nothing (Bring It On 3)	2006	EE.UU.
Sospechoso	Suspect	1987	EE.UU.
Love Sick	Legături bolnavicioase	2006	Rumanía

Confessions d'un Barjo	Confessions d'un Barjo	1992	Francia
La casa de las ventanas que ríen	La casa dalle finestre che ridono	1976	Italia
Fiebre en la sangre	Spencer's Mountain	1963	EE.UU.
Armonías de juventud	Strike Up the Band	1940	EE.UU.
El árbol, el alcalde y la mediateca	L'arbre, le maire et la mediatheque	1993	Francia
Lazos humanos	A Tree Grows in Brooklyn	1945	EE.UU.
Terror en Amityville	The Amityville Horror	1979	EE.UU.
Pasaporte para Pimlico	Passport to Pimlico	1949	Reino Unido
¿Qué hora es?	Che ora é	1989	Italia
Vicky Cristina Barcelona	Vicky Cristina Barcelona	2008	EE.UU.
Transylvania Twist	Transylvania Twist	1989	EE.UU.
La doble vida de Matías Pascal	Le due vite di Mattia Pascal	1984	Italia
La monja	La monja	2005	España
El gran alberto	fat albert	2004	EE.UU.
El último suspiro	Lost and Delirious	2001	Canadá
Sye	Sye	2004	India
Adiós a la inocencia	Racing With the Moon	1984	EE.UU.
¿Alguien ha visto a mi chica?	Has Anybody Seen My Gal	1952	EE.UU.
Terror en la niebla	The Fog	2005	EE.UU.
El cielo se equivocó	Chances Are	1989	EE.UU.
El espía que surgió del frío	The Spy Who Came In from the Cold	1965	Reino Unido
La novena puerta	The Ninth Gate	1999	Francia
Una mente maravillosa	A Beautiful Mind	2001	EE.UU.
Sleepers	Sleepers	1996	EE.UU.
La suerte dormida	La suerte dormida	2003	España
Incautos	Incautos	2003	España
Demasiado joven para ser padre	Too Young to Be a Dad	2002	Canadá
La bicicleta	La bicicleta	2006	España
La vecina de al lado	The Girl Next Door	2004	EE.UU.
Mentes maestras	Masterminds	1997	EE.UU.
El mundo de Leland	The United States of Leland	2003	EE.UU.
El show de Truman (Una vida en directo)	The Truman Show	1998	EE.UU.
El hombre de mimbre	The Wicker Man	1973	Reino Unido
Damiselas en apuros	Damsels in distress	2011	EE.UU.
Alejandro Magno	Alexander	2004	EE.UU.
La balada de Lucy Whipple	The Ballad of Lucy Whipple	2001	EE.UU.
Memorias del corazón	Memory in my heart	1999	EE.UU.
El vuelo del Intruder	Flight of the Intruder	1991	EE.UU.
Mercury Rising (Al rojo vivo)	Mercury Rising	1998	EE.UU.

El espíritu	Spirit	2001	EE.UU.
En algún lugar del tiempo	Somewhere in Time	1980	EE.UU.
El club de la Margarita	Les compagnons de la marguerite	1967	Francia
Durmiendo con su enemigo	Sleeping with the Enemy	1991	EE.UU.
Semillas de maldad	Blackboard jungle	1955	EE.UU.
Un lugar en ninguna parte	Running on Empty	1988	EE.UU.
Un romance muy peligroso	Out of Sight	1998	EE.UU.
Análisis final	Final analysis	1992	EE.UU.
Forever Mine	Forever Mine	1992	Reino Unido
Sábado trágico	Violent Saturday	1955	EE.UU.
Chantaje (La muchacha de Londres)	Black mail	1929	Reino Unido
The Black Camel	The Black Camel	1931	EE.UU.
Muerte de un ángel	The Caveman's Valentine	2001	EE.UU.
Loco viaje al Campus (Un viaje de aquellos)	National Lampoon's College Road Trip	2008	EE.UU.
The Baron of Arizona	The Baron of Arizona	1950	EE.UU.
Amor y deseos	Paura e amore (Fürchten und Lieben)	1988	Alemania (RFA)
Fulltime killer	Chuen jik sat sau	2001	China (Hong Kong)
El retorno de las brujas	Hocus Pocus	1993	EE.UU.
Peggy Sue se casó	Peggy Sue Got Married	1986	EE.UU.
Hacia el abismo	The Party Never Stops: Diary of a Binge Drinker	2007	EE.UU.
Nido de cuervos	A Murder of Crows	1999	EE.UU.
El graduado	The Graduate	1967	EE.UU.
Pasos de baile	The Dancer Upstairs	2002	España
Lobos universitarios	The Program	1993	EE.UU.
Basil	Basil	1998	Reino Unido
Stomp the Yard: Ritmo salvaje	Stomp the Yard	2007	EE.UU.
Balarrasa	Balarrasa	1951	España
Junior	Junior	1994	EE.UU.
Zoya	Zoya	1995	EE.UU.
Al límite	Al límite	1997	España
El puente de San Luis Rey	The Bridge of San Luis Rey	2004	Reino Unido
Public Access	Public Access	1993	EE.UU.
La voz de su amo	Il portaborse	1991	Italia
Harry Potter y el misterio del príncipe	Harry Potter and the Half-Blood Prince (Harry Potter 6)	2009	Reino Unido
El hombre de Chinatown	Hammett	1982	EE.UU.
The dark	The dark	2005	Reino Unido
All the Queen's Men	All the Queen's Men	2001	Alemania
¡A por todas! (Voluntad de hielo)	Go Figure	2005	EE.UU.

Marathon Man	Marathon Man	1976	EE.UU.
La puerta de las siete cerraduras	Die Tür mit den 7 Schlössern	1962	Alemania (RFA)
Aprende como puedas	High School High	1996	EE.UU.
Interludio de amor	Interlude	1957	EE.UU.
The Haunting of Molly Hartley	The Haunting of Molly Hartley	2008	EE.UU.
1997: Rescate en Nueva York	Escape from New York	1981	EE.UU.
Clean, Shaven	Clean, Shaven	1993	EE.UU.
Tiré à part	Tiré à part	1996	Francia
Penas de muerte	Dead Man Walking	1995	EE.UU.
Las siete caras del Dr. Lao	7 Faces of Dr. Lao	1964	EE.UU.
De repente, el último verano	Suddenly, Last Summer	1959	EE.UU.
Acción Civil	A Civil Action	1998	EE.UU.
Bola de fuego	Ball of Fire	1941	EE.UU.
Por el honor de mi hija	For My Daughter's Honor	1996	EE.UU.
Querido profesor	Pretty Maids All in a Row	1970	EE.UU.
Election	Election	1999	EE.UU.
La búsqueda	National Treasure	2004	EE.UU.
Los oscuros comienzos de Sherlock Holmes	Murder Rooms: Mysteries of the Real Sherlock Holmes	2000	Reino Unido
La sombra de la espada	The Headman	2005	Reino Unido
Medidas desesperadas	Desperate Measures	1997	EE.UU.
Carola de día, Carola de noche	Carola de día, Carola de noche	1969	España
Más que colegas	The Likely Lads	1976	Reino Unido
Ropa nueva	Plam Clothes	1988	EE.UU.
Nico the Unicorn	Nico the Unicorn	1998	Canadá
Directamente... Shirlee	Straight talk	1992	EE.UU.
Cal	Cal	1984	Reino Unido
El guardián de las palabras	The Pagemaster	1994	EE.UU.
Aulas turbulentas	School Daze	1988	EE.UU.
Das Leben der Philosophen	Das Leben der Philosophen	2005	Alemania
Carácter	Karakter	1997	Países Bajos
Chile 672	Chile 672	2006	Argentina
Guardianes de tesoros	Treasure Guards	2011	Alemania
El código de Carlomagno III: La cámara de ámbar	Die Jagd nach dem Bernsteinzimmer	2012	Alemania
Mi mejor amigo	Because of Winn-Dixie	2005	EE.UU.
Las llamas del infierno	Der Feuerteufel	1999	Austria
Hombres de honor	Men of Honor	2000	EE.UU.
Noche de miedo 2	Fright Night Part II	1988	EE.UU.
¿Qué tal, Pussycat?	What's New, Pussycat?	1965	EE.UU.
Sympathy for Lady Vengeance	Chinjeolhan geumjassi	2005	Corea del Sur

L'homme aux yeux d'argent	L'homme aux yeux d'argent	1985	Francia
Buenos días, noche	Buongiorno, notte	2003	Italia
El Mesías salvaje	Savage Messiah	1972	Reino Unido
Malcolm X	Malcolm X	1992	EE.UU.
Un cruce en el destino	Reservation Road	2007	EE.UU.
Tutti giù per terra	Tutti giù per terra	1997	Italia
Hannibal	Hannibal	2001	EE.UU.
El jardín de los Finzi Contini	Il giardino dei Finzi-Contini	1997	Italia
Antes que anochezca	Before Night Falls	2000	EE.UU.
Lluvia en la montaña	Kong shan ling yu	1979	Taiwán
La momia tatuada	Das Tattoo - Tödliche Zeichen	2008	Alemania
El innombrable	The Unnamable	1988	EE.UU.
El Innombrable 2	The Unnamable II: The Statement of Randolph Carter	1992	EE.UU.
El tren de las 4:50	Murder She Said	1961	Reino Unido
Más allá de los sueños	What dreams may come	1998	EE.UU.
Misery	Misery	1990	EE.UU.
Por siempre jamás	Ever after	1998	EE.UU.
La guerra de las galaxias. Episodio II: El ataque de los clones	Star Wars. Episode II: Attack of the Clones	2002	EE.UU.
La vida de Flynn	Being Flynn	2012	EE.UU.
Platform	Zhantai	2000	China
El encanto de Steve	The Tao of Steve	2000	EE.UU.
De illusionist	De illusionist	1983	Países Bajos
Mi hijo profesor	Mio figlio professore	1946	Italia
Phenomenon	Phenomenon	1996	EE.UU.
Jumper	Jumper	2008	EE.UU.
El libro de los muertos	H.P. Lovecraft's Necronomicon, Book of the Dead	1993	Francia
La huella del silencio	Bee Season	2005	EE.UU.
El verano de los monos	Summer of the Monkeys	1998	Canadá
La conspiración del silencio	Im Labyrinth des Schweigens	2014	Alemania
Amor en su punto	The Food Guide to Love	2013	Irlanda
J. Edgar	J. Edgar	2011	EE.UU.
Phillip Morris ¡Te quiero!	I Love You Phillip Morris	2009	EE.UU.
No tengas miedo a la oscuridad	Don't Be Afraid of the Dark	2010	EE.UU.
En tiempo de brujas	Season of the Witch	2011	EE.UU.
Reincarnation	Rinne	2005	Japón
L'ange	L'ange	1982	Francia
Regreso a Peyton Place	Return to Peyton Place	1961	EE.UU.
Dinotopia: El país de los dinosaurios	Dinotopia	2002	EE.UU.

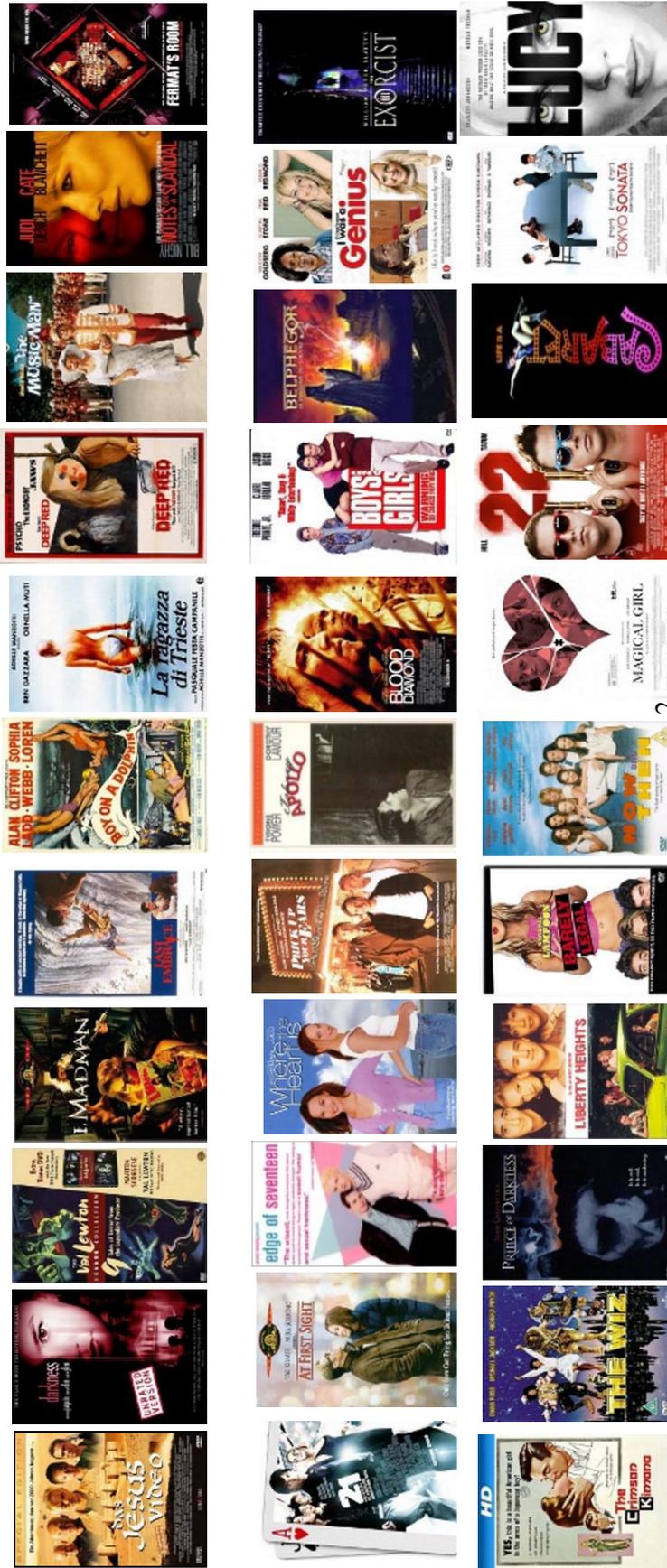
Cazadores de sombras: Ciudad de hueso	The Mortal Instruments: City of Bones	2013	EE.UU.
Tallo de hierro	Ironweed	1987	EE.UU.
La morada del miedo	The Amityville Horror	2005	EE.UU.
Contra corriente	Johnny Tsunami	1999	EE.UU.
Pregúntale al viento	Ask the Dust	2006	EE.UU.
Bad Kids Go To Hell	Bad Kids Go To Hell	2012	EE.UU.
La semilla del mal	The Unborn	2009	EE.UU.
The Hard Word	The Hard Word	2001	Australia
Cadetes del mar	Navy Blues	1937	EE.UU.
Un gato del FBI	That Dam Cat	1997	EE.UU.
¿Cómo se escribe amor?	The Rewrite	2014	EE.UU.
Party Girl	Party Girl	1995	EE.UU.
Storm Center	Storm Center	1956	EE.UU.
Generación en conflicto	Stranger in the House	1967	Reino Unido
Concierto en la corte	Das Hofkonzert	1936	Alemania
Re-cycle	Gwai wik	2006	Tailandia
Enamorarse	At Middleton	2013	EE.UU.
The Reading Room	The Reading Room	2005	EE.UU.
Shelf Life	Shelf Life	2005	EE.UU.
Wilderness	Wilderness	1996	Reino Unido
Salmonberries	Salmonberries	1991	Alemania
Por fin, soy culpable	The Gun in Betty Lou's Handbag	1992	EE.UU.
Ragtime	Ragtime	1981	EE.UU.
La chica terrible	Das schreckliche Mädchen	1990	Alemania (RFA)
Campus Confidential	Ai qing wu quan shun	2013	Taiwán
Tormenta de fuego	Firestorm	1998	EE.UU.
Cold Weather	Cold Weather	2010	EE.UU.
Bloom	Bloom	2003	Irlanda
Algo prestado	Something Borrowed	2011	EE.UU.
Suite de mecánica	Mekhanicheskaya syuita	2001	Rusia
Cómo llegar a la biblioteca	Kak pruyti v biblioteku?	2012	Rusia
Vive un hombre	Zhivyyot takoy paren	1964	Rusia
La condena de los dioses - mañana muere Berlín	Götterdämmerung - Morgen stirbt Berlin	1999	Alemania
Boston Blackie and the Law	Boston Blackie and the Law	1946	EE.UU.
Main, Meri Patni... Aur Woh!	Main, Meri Patni... Aur Woh!	2005	India
Mr. Pip	Mr. Pip	2012	Nueva Zelanda
Bookies	Bookies	2003	EE.UU.
Pánico en el bosque	Assault	1970	Reino Unido
Casi perfecta	Girl Most Likely	2012	EE.UU.

Adiós Bafana	Goodbye Bafana	2007	Reino Unido
Mr. Belvedere Goes to College	Mr. Belvedere Goes to College	1949	EE.UU.
Una mujer para dos hermanos	A Foreign Affair	2003	EE.UU.
Mi querido enemigo	Big Bully	1996	EE.UU.
Moscú no cree en las lágrimas	Moskva Slezam ne Verit	1979	Rusia (URSS)
Silhouetten	Silhouetten	1936	Austria
Compañeros de fatiga	The Good Companions	1933	Reino Unido
El peso de la corrupción	Storyville	1992	EE.UU.
¿Qué sucedió entonces? (Quatermass 3)	Quatermass and the Pit	1967	Reino Unido
The Bank	The Bank	2001	Australia
Relaciones sangrientas	Les noces rouges	1973	Francia
The Flesh and Blood Show	The Flesh and Blood Show	1942	Reino Unido
Querido Frankie	Dear Frankie	2004	Reino Unido
Kill for Me (Mátame)	Kill for Me	2013	Canadá
Futuro perdido	The Lost Future	2010	EE.UU.
Ricky	Ricky	2009	Francia
Tsvetok dyavola (La flor del diablo)	Tsvetok dyavola	2010	Rusia
Nervios rotos	Twisted Nerve	1968	Reino Unido
Amenaza incógnita	Weird Woman	1944	EE.UU.
Vínculos que matan	Bloodlines	2010	Nueva Zelanda
Këu Namjau Chak 198Jjeuk (biblioteca de corazones rotos)	Këu Namjau Chak 198Jjeuk	2008	Corea del Sur
Instinto Básico 2: adicción al riesgo	Basic Instinct 2: Risk Addiction	2006	EE.UU.
Azules caídas de las hojas	Bluz opadayushih listyev	2006	Rusia
Alice y el librero	Alisa i bukinist	1992	Rusia
Buben, Baraban	Buben, Baraban	2009	Rusia
U ozera (en el lago)	U ozera	1969	Rusia (URSS)
Stille Nacht	Stille Nacht	2004	Países Bajos
Guillaume y los chicos, ¡a la mesa!	Les garçons et Guillaume, à table!	2013	Francia
Su otra esposa	Desk Set	1957	EE.UU.
La vraie vie des profs	La vraie vie des profs	2013	Francia
El secreto de Adaline	The Age of Adaline	2015	EE.UU.
El porqué de las cosas	El perquè de tot plegat	1994	España
Ghoulies III: Los Ghoulies van a la universidad	Ghoulies III: Ghoulies Go to College	1991	EE.UU.
Noche eterna	The Long Night	1947	EE.UU.
La valigia dei sogni	La valigia dei sogni	1953	Italia
The Pit	The Pit	1981	EE.UU.
Love by Request	Vlyublyon po sobstvennomu zhelaniyu	1983	Rusia (URSS)
Virtual Nightmare	Virtual Nightmare	2000	EE.UU.

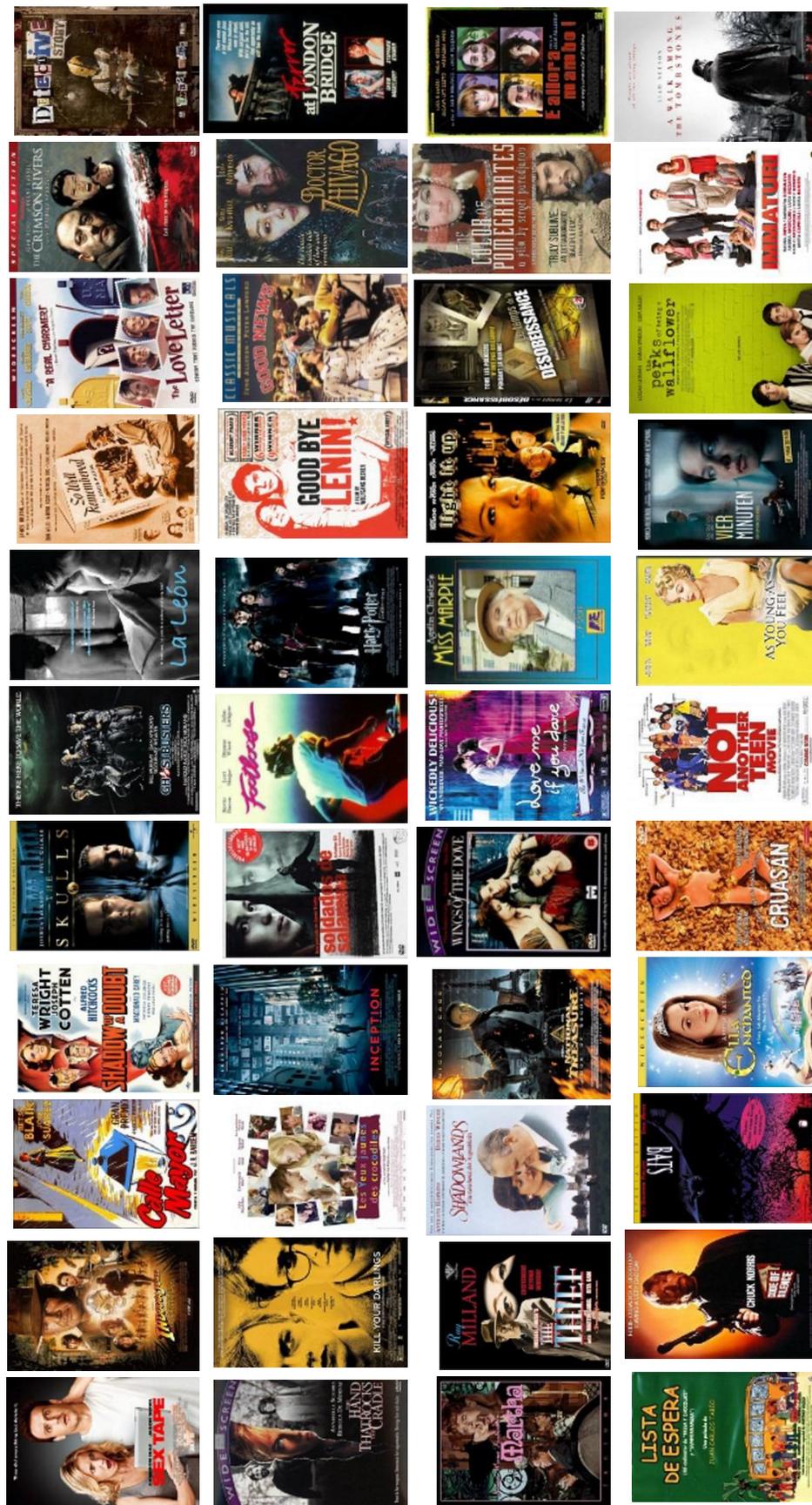
Vizontele Tuuba	Vizontele Tuuba	2004	Turquía
The Music Man	The Music Man	2003	EE.UU.
You Can't Get Away with Murder	Un crimen en la conciencia	1939	EE.UU.
La rebelión de los monstruos	The Creeps	1997	EE.UU.
Chainsaw Sally	Chainsaw Sally	2004	EE.UU.
Vida de un estudiante	The Paper Chase	1973	EE.UU.
Shooting The Past	Shooting The Past	1999	Reino Unido
Carta de amor de un asesino	Carta de amor de un asesino	1972	España
Mr. Moto in Danger Island	Mr. Moto in Danger Island	1939	EE.UU.
El cura del penal	Mutiny in the Big House	1939	EE.UU.
Cuatro Fantásticos	Fantastic Four	2015	EE.UU.
Library Wars	Toshokan sensó	2012	Japón
Vera	Vera	1986	Brasil
1942: A Love Story	1942: A Love Story	1994	India
Arthur, el soltero de oro	Arthur	1981	EE.UU.
Más fuerte que su destino	Dangerous Beauty	1998	EE.UU.
Margot y la boda	Margot at the Wedding	2007	EE.UU.
Once upon a time there was a singing blackbird	Iko shashvi mgalobeli	1970	Georgia (URSS)
Van Wilder 2: La Rebelión de Taj	National Lampoon's Van Wilder: The Rise of Taj	2006	EE.UU.

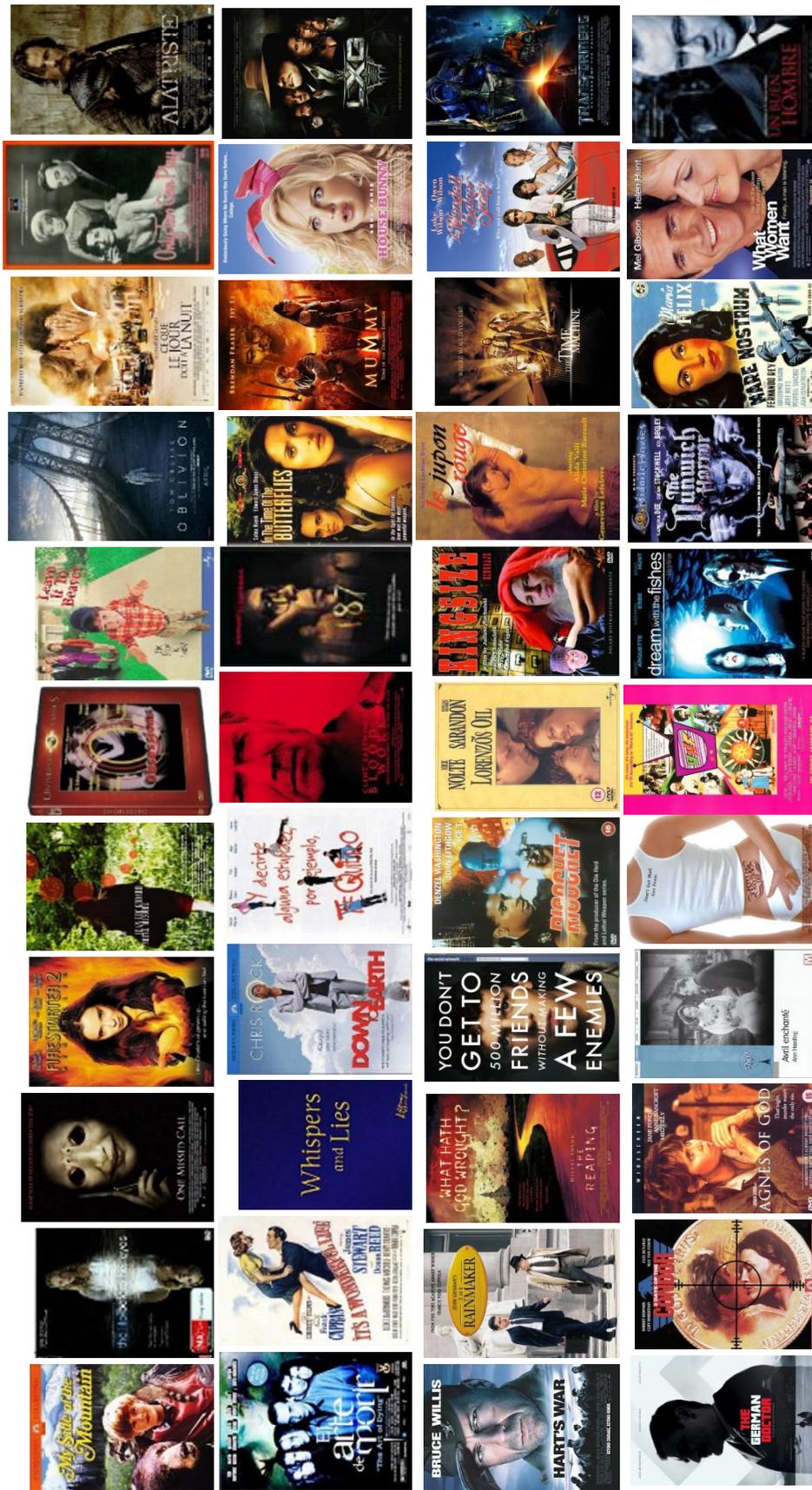
ANEXO C

SELECCIÓN DE CARTELES

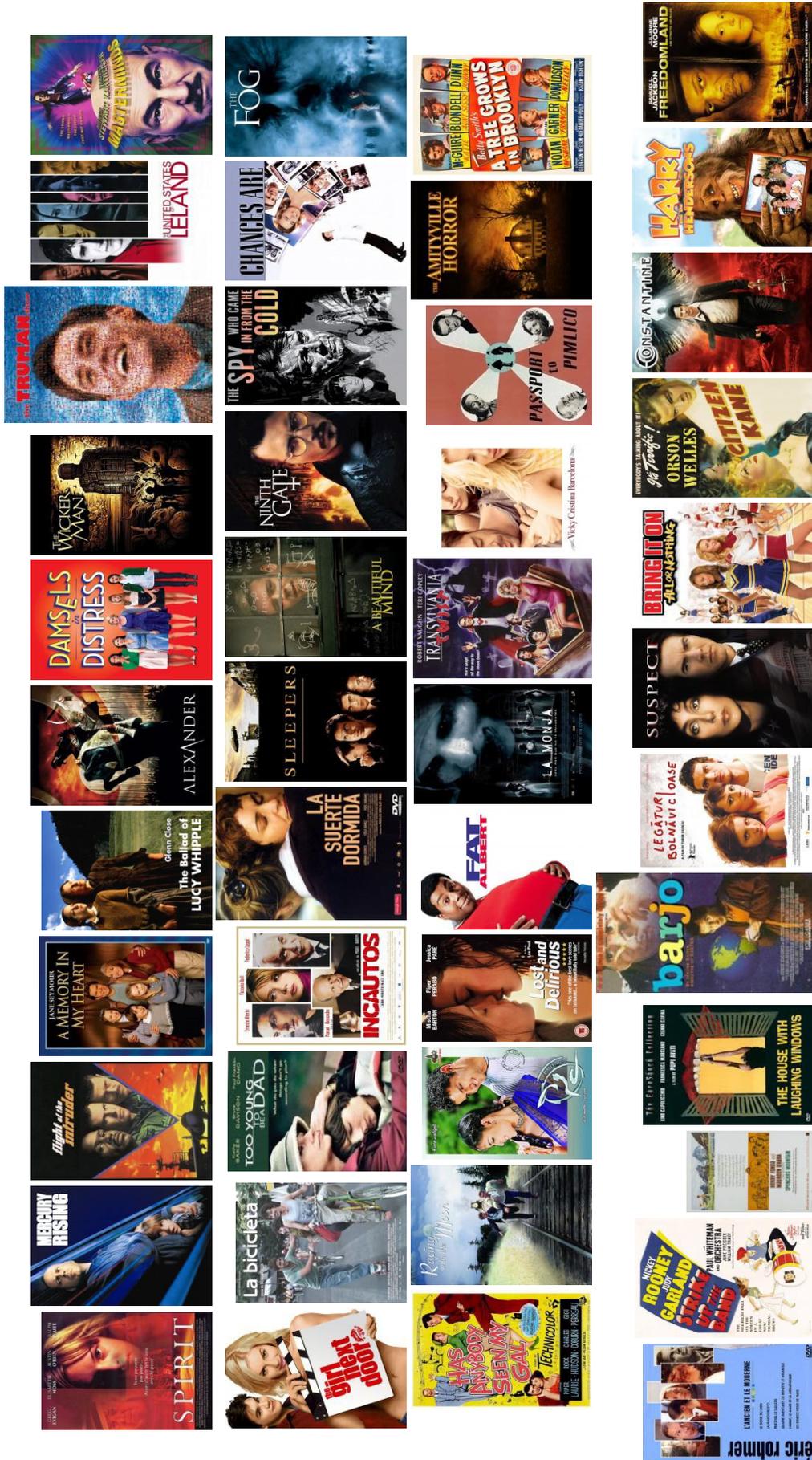


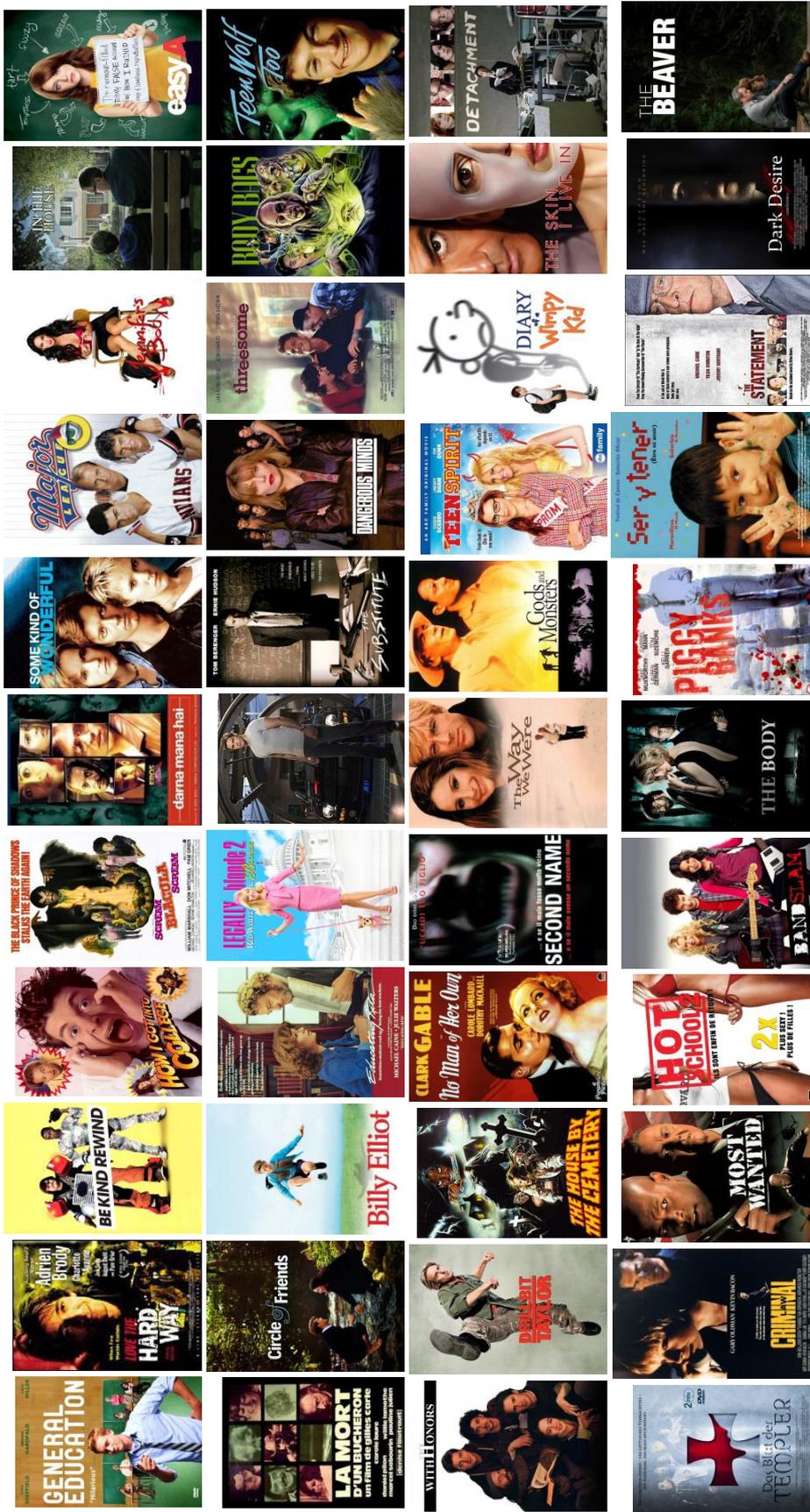
La imagen de la biblioteca en el cine (1928-2015)

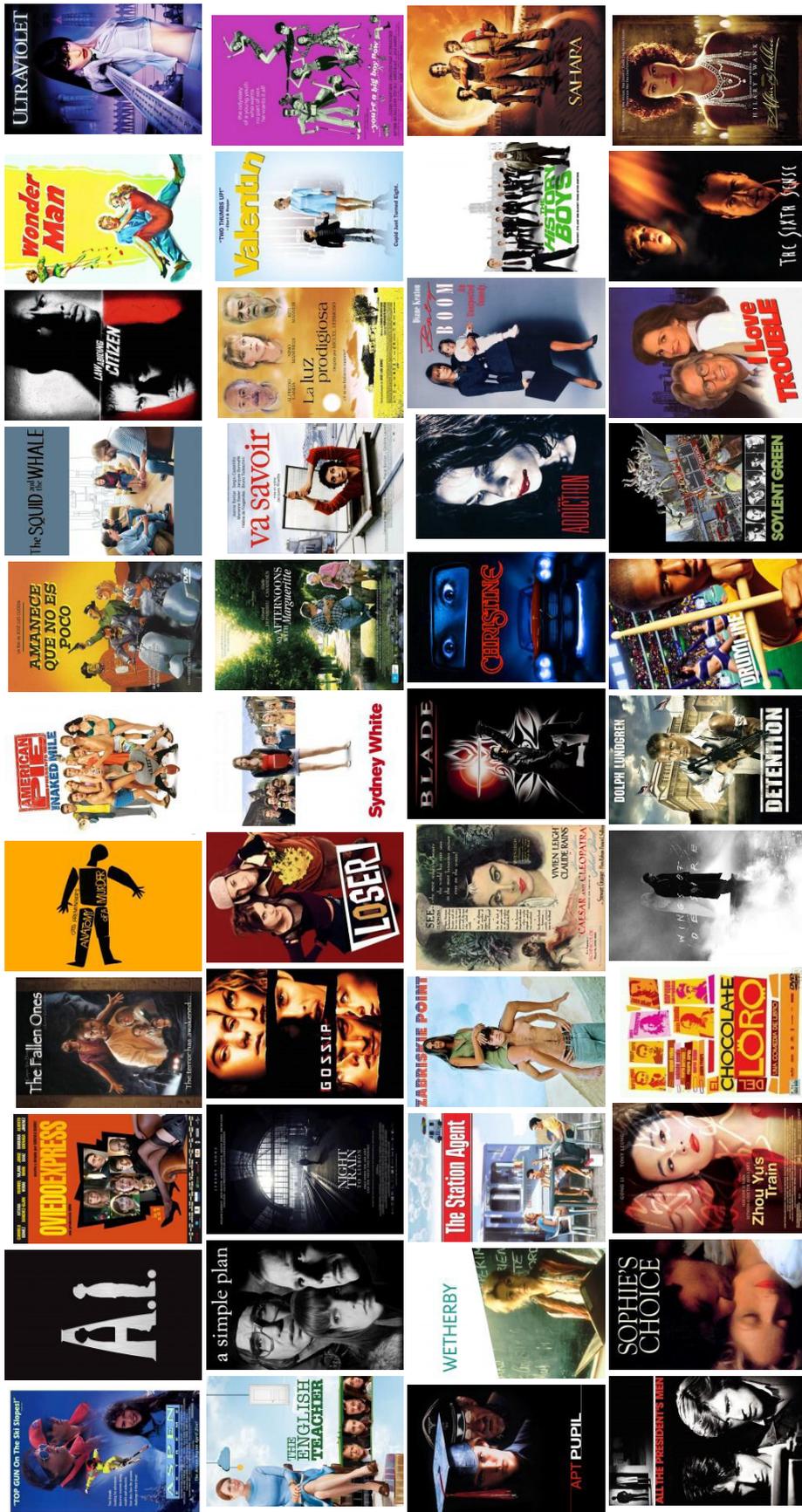


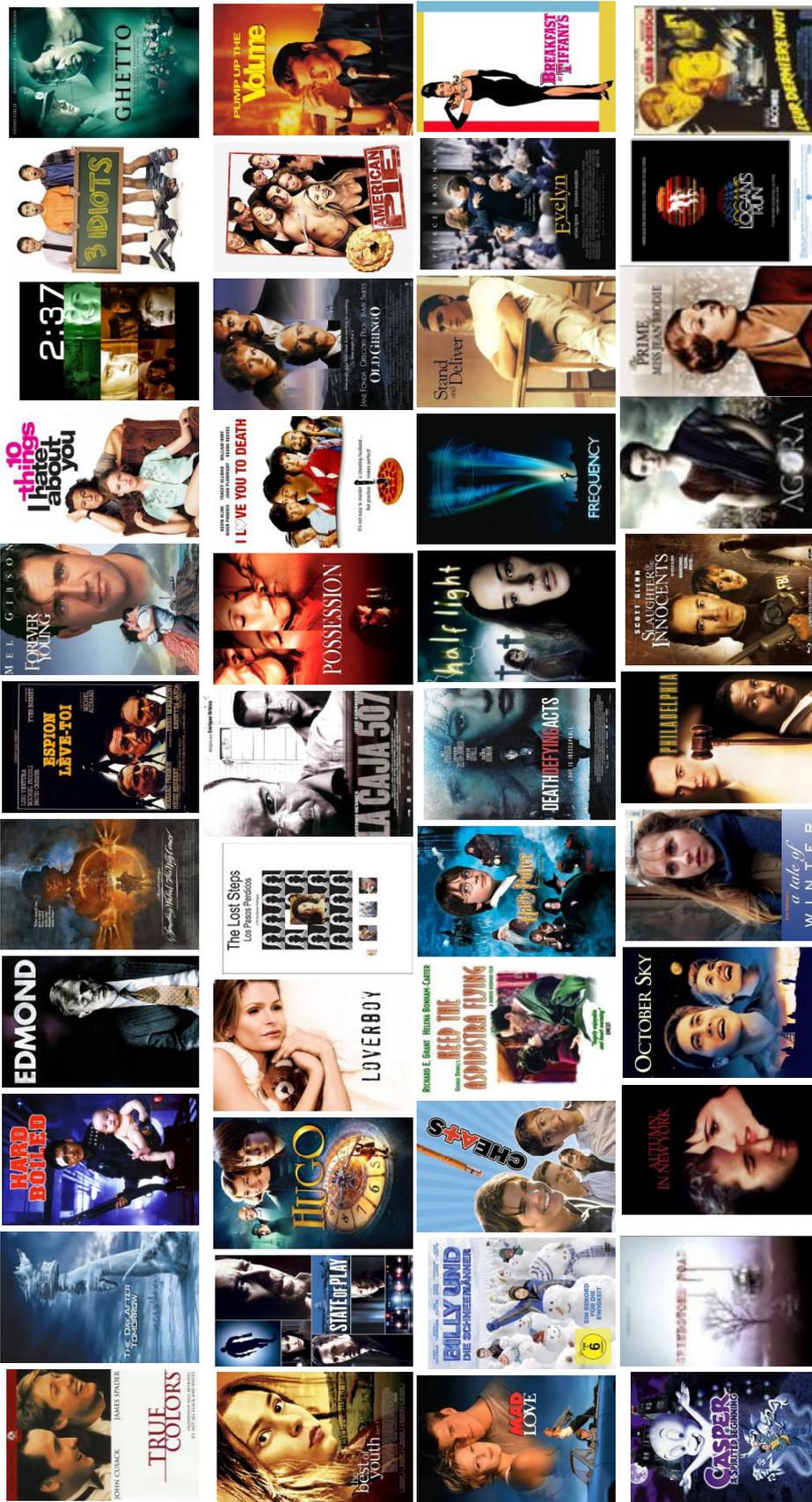














Me crié en una pequeña ciudad del norte y durante toda mi infancia, adolescencia y los primeros años de juventud, el ocio y la diversión estaban repartidos entre el Club de Montaña y el cine.

También estaba la biblioteca.

Digo el cine, pero no es exacto porque entonces había siete cines a los que acudían las familias, no necesariamente juntas, todas las semanas. Recuerdo perfectamente que también mis padres iban solos, siempre un día a la semana.

Crecí con el cine, y parte de mi memoria es absoluta y completamente cinematográfica.

El Apolo estaba en la parte vieja. Nunca solucionaron el problema del frío que hacía. Era cine y también un teatro precioso. Con el tiempo los txacolís de la zona se convirtieron en su competencia más feroz. Recuerdo temblar escuchando a Joaquín Achúcarro interpretando a Beethoven a dos metros de mi bufanda.

Debajo de mi casa, estaba **El Novedades**. Era el cine familiar, el de ir con tus hermanos, con tus padres, con muchísimos otros niños el día de reyes. Desde mi habitación por la noche se escuchaba el sonido e incluso los diálogos de la última sesión.

Muy cerca estaba **El Cinema**, con un vestíbulo donde quisiera volver a estar aunque fuera solo un minuto, y que persiste claramente en mi memoria. Cine de películas a horas que ya no existen, con amigos de los que casi no recuerdas los nombres, títulos de una adolescencia, las primeras películas de amor, de suspense...con pipas, palomitas, bocadillos, cebolletas, incluso manzanas, pasando por un abanico innombrable de chucherías de carrillo, la mayoría realmente de dudosa higiene ...

El Avenida era el cine de mis amigos, de mi cuadrilla, la cita de muchos viernes, sábados y domingos. Dos días casi fijos, tres si no había monte o nieve. Se hablaba, se comentaban las escenas, se pateaba, te rías, pasabas miedo y procurabas por supuesto sentarte junto al chico que te gustaba.

También estaba **El Astoria**, enorme, lo recuerdo por muchos estrenos y también porque una mañana me dieron un premio literario mientras mis padres aplaudían muchísimo.

El Mecisa, el cine por excelencia, maravilloso, con unos palcos enormes, con adornos dorados...Tenía un pasillo central metálico recubierto de una rejilla llena de agujeritos, donde las señoras con tacones finos se enganchaban para risa de los que estábamos viendo la escena. En este cine vi tres sesiones seguidas de “Tal como éramos” de Sidney Pollack, que por cierto sale una biblioteca, porque me encantaba la historia y porque estaba perdidamente enamorada de Robert Redford.

Y finalmente estaba **El Iti**, el de los Jesuitas, era el cine de los progres de la ciudad, donde ponían ciclos de la Nouvelle Vague, donde descubrimos a Buñuel, a Bertolucci...era el cine del cine contra el régimen, de conferencias, presentaciones....

La primera vez que mis padres nos llevaron a Madrid, a mí y a mis hermanos, fuimos a un cine de la Gran Vía que ponía una película en “Cinemascope”. Entonces evidentemente nunca había oído hablar de lentes anamórficas especiales, ni de la concavidad en la pantalla que eliminaba distorsiones, ni me importaba....., pero nunca he olvidado que la película se llamaba “Al este de Java”, y se trataba de la erupción del volcán Krakatoa, tampoco he podido olvidar nunca el miedo que me dio la ola en la última escena (vale, ya he destripado el final).

Durante mucho tiempo, éste se llenó de películas, de imágenes, de historias. Luego empezaron a demoler, a construir, donde había un cine aparecieron bingos y después tiendas enormes de telefonía, bancos.... Luego, llega el momento de salir de tu casa. Tus amigos de entonces, muchos, se desperdigan, de otros ya no sabes nada... Luego todo se va muy rápido, se desvanece, aquella energía, la inconsciencia, algunos sueños... pero siempre permanecieron las películas y las sensaciones que estas producían.

Ha pasado mucho tiempo, y mientras los cines fueron “desapareciendo” poco a poco, yo me fui lejos, estuve en otras ciudades, entretenida con Platón y Wittgenstein al principio, luego con trabajos en distintas bibliotecas, con distintos amigos.... pero nunca he dejado de ir al cine. Igual que cuando era una cría, siempre he pensado que el

cine huele, que las películas saben y que el tiempo afortunadamente no es capaz de borrarlas.

Hoy, debajo de mi casa sigue existiendo **El Novedades**. También el club Mirandés de Montaña.

Y también la biblioteca.

Cursum perficio