

LA ORGANIZACIÓN DE UN ARCHIVO DE CARTELES: CASO FUNDACIÓN CINEMATECA BOLIVIANA

Fabiola Carla Nina López*

RESUMEN

Ensayo inédito sobre bases para la organización de archivos de carteles, en esta ocasión tomando como estudio de caso a la Fundación Cinemateca Boliviana. Muestra un estudio minucioso sobre la composición artística, cultural y técnica de los carteles de cine, materia prima para establecer líneas de trabajo.

Palabras clave

<Fundación Cinemateca Boliviana> <Cine Boliviano> <Carteles> <Archivos de carteles>

THE ORGANIZATION OF A ARCHIVE OF POSTERS: CASE STUDY FUNDACION CINEMATECA BOLIVIANA

ABSTRACT

Unpublished essay on bases for the archival organization of posters, taking as a case study, to the Fundación Cinemateca Boliviana. Displays a detailed study on the artistic, cultural and technical composition of film posters, raw to establish lines of work.

Keyword

<Fundación Cinemateca Boliviana> <Bolivian Films> <Posters> <Posters' archives>

*Licenciada en Bibliotecología y Ciencias de la Información
(carla_nina@ymail.com)

INTRODUCCION

La tecnología, al igual que la medicina, avanza a pasos gigantescos tanto o más como avanza el tiempo, a la par los medios y formas en los que se presenta la información va evolucionando constantemente. A tal punto que cuando nos referimos a “documentos” podemos estar refiriéndonos a una fotografía, un pergamino, una partitura, un DVD o un CD.

Entonces la pregunta surge, cómo tratar este tipo de soportes, si al parecer los sistemas y metodología tradicionales dentro de las ciencias de la información en ocasiones se convierten en “una camisa de fuerza” para este tipo de información que necesitan contar con manuales específicos y lo más explicativos posibles que denoten las particularidades singulares y únicas de cada uno de estos documentos.

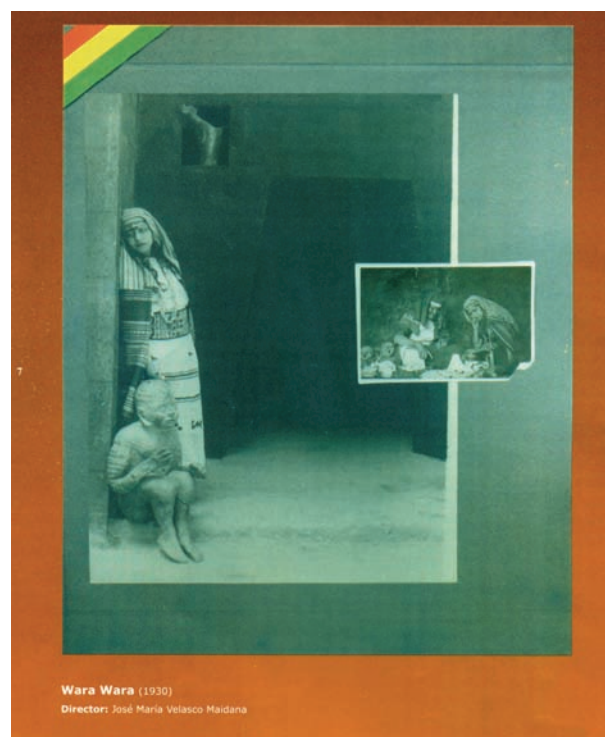
A continuación presentamos un análisis minucioso referente a los carteles, inicialmente, para luego pasar a los carteles de cine propiamente, puesto que sus orígenes, su composición, como su importancia dentro de la historia del cine se constituyen en uno de los elementos claves para poder establecer un proceso de tratamiento de estas fuentes y así seguir avanzando en el campo de la información.

BREVE DESCRIPCIÓN

Figuras como Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, Antonio Eguino y otros, para muchos con seguridad encierran más que un nombre, significan una historia, un desafío hecho película dentro de nuestro cine nacional. Pero son muchos como ellos y ellas guionistas, realizadores que hicieron y hacen aportes sustanciales al cine de hoy, y a quienes han trabajado para hacer más sólida nuestra cultura cinematográfica y han permitido algo esencial, *la conservación del patrimonio filmico nacional para las generaciones del futuro*, tal y como lo afirma Carlos D. Mesa Gisbert ¹.

Tarea y desafío que hoy en día se presenta para todos los trabajadores de la información, amantes del cine, coleccionistas que tienen la motivación de ser guardianes constantes no sólo de nuestras joyas cinematográficas, sino también de los materiales audiovisuales que se producen a propósito de las mismas que dan testimonio de la incansable y titánica tarea de hacer cine en Bolivia.

Documentos audiovisuales como es el caso de los carteles, más que palabras, imágenes que tratan de concentrar todo lo que una producción



cinematográfica (largometraje, cortometraje, documental) quiere mostrar; la historia que se desea contar relacionado a un momento histórico, un país, una historia de familia, etc.

Sin temor a equivocarnos, podemos decir que los carteles son el reflejo de filmes como *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor), *Ukamañ* (Así es) o *Chuquigato*, que han permitido mostrar al mundo entero lo que Bolivia es social y culturalmente.

Con estas premisas, cómo no conservar tan significativos testimonios, que si bien en algunos casos lamentablemente ya no se cuentan con las películas como imágenes en movimiento, sí se cuenta con la imagen fija (carteles) que atestiguan de su existencia en un determinado tiempo en la historia cinematográfica y en base a texturas, colores, formas tienen la capacidad de transportarnos a una sala de cine donde imaginamos cómo sería la película mostrándonos la Bolivia de ese momento.

Por todo ello, lo que pretendemos en esta oportunidad es presentar un modelo de organización, fruto de esta larga pero exquisita reflexión para este tipo de documentos, los carteles, y así garantizar su conservación más allá del tiempo, más allá del rápido avance de la tecnología.

MATERIALES ESPECIALES

A causa de la explosión de la información a la cual nos enfrentamos día a día, en la actualidad ya no podemos hablar solamente de información

contenida en formato libro, sino que también debemos tomar en cuenta todo aquel material producido en diferentes formatos, lo que hoy conocemos como materiales no librarios o materiales especiales. Entre éstos podemos nombrar: los panfletos, las fotografías, mapas, afiches, películas de cine, cintas de video, diapositivas, etc.

La Fundación Cinemateca Boliviana, reconocida mediante ley N° 1302 del 20 de diciembre de 1991, es el “Archivo Nacional de Imágenes en Movimiento” y por el que:

“el estado boliviano, único y legítimo propietario del patrimonio nacional de imágenes en movimiento, encomienda a la Fundación Cinemateca Boliviana, entidad eminentemente cultural sin fines de lucro y con personería jurídica reconocida, el rescate y la preservación de dicho patrimonio, organizando el Archivo Fílmico Nacional, de acuerdo a las normas técnicas adecuadas para su salvaguarda. La Fundación Cinemateca Boliviana, queda encargada asimismo de formar un archivo de documentación y otros materiales fílmicos incluyendo las obras de filmes clásicos de cualquier origen que pudiera obtener para utilizarlos en la difusión, educación y elevación del conocimiento del arte y la técnica del cine”.

Dedicada a la recuperación y preservación, en condiciones adecuadas, de películas, indistintamente de cuál sea su formato, soporte o procedencia, así como de todo el material documental referido al hecho cinematográfico desde un punto de vista histórico, técnico, estético, etc., la Cinemateca tiene bajo su custodia uno de los más grandes e

importantes acervos documentales de estas características. Su archivo gráfico, constituido por carteles de cine boliviano y extranjero, es único en su género en Bolivia.

A pesar de la denominación de “archivo gráfico”, no estamos hablando de un archivo como usualmente se conoce de *“documentos acumulados por un proceso natural en el curso de la tramitación de los asuntos de cualquier tipo, público o privado...”*². Los carteles, a diferencia de los documentos de archivo, no poseen un valor administrativo, fiscal, ni mucho menos legal, porque no prueban un hecho de carácter jurídico. A pesar de ello, sí poseen valores secundarios como el valor informativo, y sobre todo histórico.

Hablamos, pues, de una colección de documentos, cuyo tratamiento no puede ser el usual. Es así que de algún modo recurriremos a algunas técnicas, principios y herramientas que nos proporciona la bibliotecología y la archivística, que, por supuesto, también deberán ser analizadas para adecuarlas a las necesidades y características de esta colección.

Del mismo modo el contacto directo con cada una de estas muestras es vital, pues solamente la observación y el análisis directo del estado y las características de cada uno de los carteles nos permitirán elaborar una propuesta de trabajo que refleje con la mayor fidelidad el contenido de esta colección.

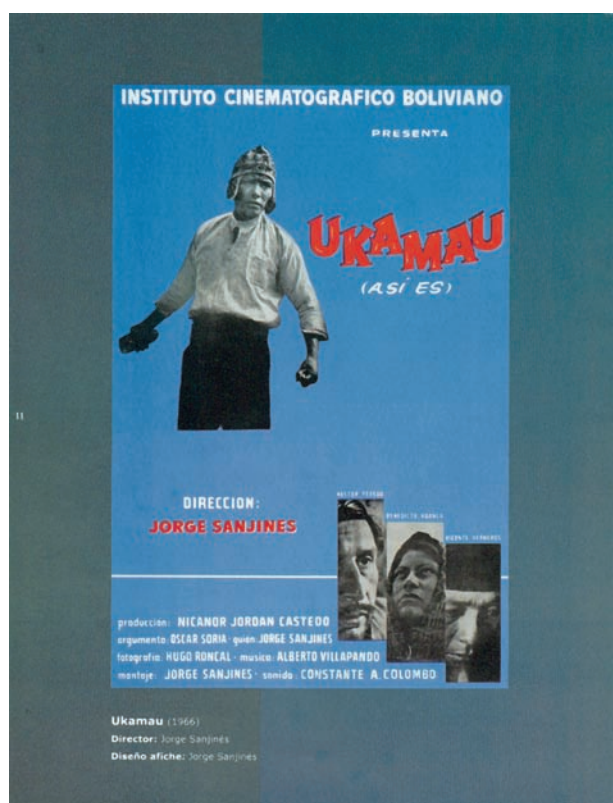
Decimos vital, porque se pretende elaborar herramientas, instrumentos que puedan aplicarse, para así ayudar a una mejor administración y acceso de toda esta riqueza documental.

Estas precisiones técnicas deben tomarse muy en cuenta al momento de tratar con esta tipología de documentos (los carteles), indistintamente de cuál sea su contenido. Nos referimos a que pueden ser carteles de cine, de teatro, de espectáculos y musicales, o cualquier otro tipo de expresión cultural o artística.

HISTORIA DEL CARTEL

El cartel nace ligado a la necesidad ineludible para el sistema capitalista de extender los mercados, estimulando el consumo y derrotando toda posible competencia³.

Un referente muy importante en la antigüedad se encuentra en la Grecia Clásica, puesto que las leyes estaban grabadas, con dibujos o talladas sobre piedra. Es así, pues, que algunas lecherías se anunciaban mediante el dibujo de una cabra, y más de una taberna con la imagen de Baco⁴.





En Roma las representaciones teatrales eran anunciadas mediante “carteles”, estos carteles estaban pintados en negro o rojo sobre muros blancos y solían encontrarse cerca del foro.

Con la invención de la xilografía (grabado en madera) y sobre todo de la imprenta, se contribuyó de gran manera al auge del cartel.

El primer cartel impreso e ilustrado que se conoce es francés. Fue diseñado en 1482 y anunciaba “El Gran Perdón de Nuestra Señora de París”. En 1518, el pintor alemán Altdorfer⁵ realizó un cartel, que fue impreso como anunciador de una rifa. Alemania fue el primer país que utilizó los tonos vivos en la impresión de carteles⁶.

La invención de la imprenta contribuyó a difundir el cartel tipográfico. El cartel pintado en color tuvo que esperar al descubrimiento de la litografía y la cromolitografía sobre piedra y, más tarde, zinc. Se puede citar como precursor un cartel litográfico en color anunciando el libro “Como mueren las mujeres”⁷.

COMIENZOS DEL PERÍODO MODERNO

Hacia 1800 se produjeron dos acontecimientos que dieron lugar a la era moderna del cartel. Uno de ellos fue el inicio de la industrialización a gran escala, que generó la necesidad de una publicidad

extensiva. El otro fue el invento, en 1798, de un nuevo método de impresión, la litografía, que hacía mucho más fácil la ilustración de carteles en color. El auge de la producción del póster tuvo lugar durante la primera mitad del siglo XIX, pues se utilizaron para anunciar una amplia gama de productos y de servicios. También por esa época aparecieron los primeros carteles teatrales, generalmente con ilustraciones realistas de escenas de las obras, óperas o espectáculos que anunciaban.

Casi todos los pósteres eran prosaicos y sencillos. En 1867, el francés Jules Chéret⁸ realizó un cartel anunciador de una representación teatral a cargo de Sarah Bernhardt y a partir de ese momento el arte del cartel empezó a hacer gala de todas sus posibilidades. Chéret fue el primer artista moderno de carteles y revolucionó su apariencia dando el papel preponderante a la ilustración, que hasta entonces estaba subordinada al texto, y dejando para éste una función explicativa, relativamente menos importante. También partía de ilustrar directamente el texto. En lugar de escenas realistas dibujaba figuras idealizadas, realzando su belleza, vitalidad y movimiento. Se especializó en carteles de teatro, de los que hizo alrededor de 1.000; uno de los más característicos es una muchacha, llena de frunces y de volantes, bailando el cancan sobre un fondo diáfano color pastel. El texto era mínimo, unas pocas palabras anunciando el nombre del teatro y la representación.

Los métodos de Chéret se extendieron rápidamente a Europa y a América y, aplicados tanto a los carteles teatrales como a los de publicidad de productos comerciales, dieron lugar a un arte del cartel, visualmente encantador, que apelaba directamente a los sentidos y resultaba comprensible también para los analfabetos.

Esta nueva vitalidad en el arte del cartel atrajo hacia el género a numerosos artistas conocidos, alcanzando su punto culminante en la década de 1890, con las innovaciones introducidas por algunos representantes del Art Nouveau y por los pintores franceses Henri de Toulouse-Lautrec y Pierre Bonnard⁹.

Hacia finales de este siglo causaron furor los carteles de Toulouse Lautrec¹⁰ (anunciando Moulin Rouge). Los carteles de aquella época marcan un estilo, suavidad de expresión, fuerte trazo negro que enmarca los contornos, tonos vivos con frecuencia.

Los primeros carteles ingleses cromolitografiados (a todo color) fueron encargados por el jabón “Bubbles”. Otras figuras de la época fueron W. N.

P. Nicholson y J. Pryde, autores de carteles para “Hamlet” y “Don Quijote”¹¹.

Entre los más decorativos podemos citar a Albert Morrow y Hassall. También se cultivó el cartel humorístico. En ese entonces los fabricantes de whisky eran los mejores clientes para los cartelistas ingleses, claro ejemplo es Tom Browne se hizo famoso con un cartel humorístico anunciando el whisky “Wright and Greig”¹².

EL SIGLO XX

Con el estallido de la I Guerra Mundial en 1914, el arte del cartel experimentó un cambio radical. Los pósters pasaron a ser instrumentos de propaganda y se utilizaron también para llamar a filas y para vender bonos de guerra. Comparándolos con los estilos anteriores, resultaban artísticamente toscos, pero con un mensaje contundente.

Durante las décadas de 1920 y 1930, los carteles reflejaron numerosas influencias: cubismo, surrealismo, dadaísmo y Art Déco, entre otras. Entre los artistas del género se encontraban los franceses Cassandre (nombre profesional de Adolphe Mouron, 1901-1968) y Jean Carlu, y el estadounidense E. McKnight Kauffer. Las obras más conocidas se deben al primero de ellos, quien, en sus anuncios de los ferrocarriles franceses, en estilo Art Déco, como el del *Nord Express* (1927), representa los trenes y las vías con un elegante estilo geométrico, semiabstracto. Durante esos años se generalizaron dos nuevos tipos de cartel, el de cine y el de viajes. El éxito alcanzado por el cine mudo y, después de 1929, por el cine sonoro, acarrió un enorme aumento en la producción de carteles cinematográficos.

En las décadas de 1920 y 1930 alcanzaron también gran importancia los carteles no comerciales realizados por artistas, sobre todo en Alemania y en Rusia. Los dadaístas John Heartfield, George Grosz y El Lissitzky, experimentaron con carteles fotográficos (en lugar de pintados), haciendo complejos fotomontajes con fragmentos de diferentes fotografías. La escuela alemana de la Bauhaus, en Weimar, Dessau y Berlín, fue la pionera en crear nuevas formas de arte gráfico, integrando el texto del póster en el dibujo y utilizando, en algunos casos, las palabras o las letras para componer todo el dibujo. La obra del artista estadounidense, austríaco de nacimiento, Herbert Bayer situó el dibujo gráfico de carteles en un nivel de refinamiento no igualado hasta la década de 1960.

Durante la II Guerra Mundial (1939-1945) volvieron a aparecer contundentes carteles de

propaganda, a menudo realizados por artistas tan importantes como Ben Shahn.

En los carteles de la posguerra se adaptaron y refinaron las tendencias anteriores. Pintores como los españoles Pablo Picasso y Salvador Dalí, el francés Henri Matisse, el suizo Max Bill y el estadounidense Roy Lichtenstein, realizaron carteles, de la misma forma que los artistas gráficos de Estados Unidos Peter Max, Milton Glaser y Tomi Ungerer.

Se inventó el aerógrafo, se le llama también “pintura a pistola”. Esta pistolita se había convertido en el instrumento clave de los cartelistas de los “felices veinte”. Es una especie de sifón dotado de estilete, llave de paso, presión, depósito para el color, bomba, manómetro. Es algo así como hacer carteles a máquina¹³.

En España uno de los grandes precursores fue Marcelino de Unceta, que realizó en 1763 un cartel anunciando una corrida de toros. En Barcelona se conocían los carteles del polifacético Santiago Rusiñol¹⁴ o del famosísimo de Ramón Casas¹⁵ para “Anís del Mono”. Un cartel considerado, en ese entonces, como adelantado fue el de “chocolates Matías López”, donde se advertía ya la tendencia a la simplificación, al simbolismo y la asociación de ideas, que el cartel actual trata de llevar hasta sus últimas consecuencias.

Un acontecimiento muy importante en España desarrollado durante muchos años fue el singular



“Concurso del Círculo” (El círculo de Bellas Artes de Madrid), que significaba la consagración de un cartelista. Este concurso se inició en 1898 y fue interrumpido por la Guerra Civil en 1936, en él se develaron figuras como Ribas, Penagos¹⁶, Pico, Serny, Hortelano.

EL CARTEL DE CINE

Para continuar aportando juicios de valor, nos remitimos a la definición que da el *Diccionario de la Lengua Española*¹⁷ cuando se refiere al concepto de cartel como “*papel, pieza de tela, en que hay inscripciones o figuras y que se exhibe con fines noticieros, de anuncio o propaganda*”. Esta definición nos muestra además que **cartel es la denominación correcta que se debería usar en vez de “afiche”, como usualmente nos referimos a este tipo de material, ya que afiche como tal no es un vocablo que se encuentre en el diccionario de la lengua española.** Por esta razón en el presente trabajo empleamos el denominativo *cartel* para referirnos a estos documentos con la debida propiedad.

Al margen de ello, contamos con el respaldo de los autores consultados para realizar el presente trabajo, los cuales en ninguno de sus documentos emplean la palabra “afiche” como denominativo correcto.

Cuando hablamos de carteles de cine, nos referimos a documentos gráficos que por sus características podemos definirlos como dibujos esquemáticos que en nuestro caso en específico representan a toda la producción cinematográfica tanto nacional como internacional y las actividades que sobre ella se genera como parte de la difusión, análisis o debate.

Otra definición que nos proporciona la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano considera al cartel como “*hoja de papel o en otra materia en la que hay inscripciones o figuras, con el fin de dar información concreta de un determinado asunto, y que se exhibe con fines publicitarios*”¹⁸.

Otra consideración muy interesante y desde un punto de vista mas sociológico es que “*los carteles son un medio de comunicación de masas, esta masa puede ser homogénea o heterogénea*”¹⁹.

Es lo que nuestros carteles hacen: comunican a grandes masas de personas (que pueden o no ser críticos, niños, adultos) la existencia y el contenido de una determinada película o alguna actividad relacionada con el medio audiovisual.



Algunas Guías de dibujo²⁰ y otros autores (Tubau, Brown) nos sugieren que “*el cartel es un formato de comunicación gráfica muy conocido y muy utilizado por su eficacia en la comunicación de consignas, de orientaciones generales, de denuncias, etc.*”²¹.

En resumen, podemos decir que el *cartel* es una especie de herramienta de comunicación gráfica elaborada, con distintos fines, pero más que todo con motivos publicitarios.

Y en efecto, los carteles de la Cinemateca hacen eso, publicitan, dan a conocer el estreno o exhibición de una determinada película, o la realización de alguna actividad relacionada a ella, pero con el tiempo los mismos se convierten en parte importante de toda esa historia que el cine encierra.

En principio, “*el objetivo de los carteles consiste en transmitir información con vivacidad, atractivo y economía*”²². Tomando en cuenta esta aseveración vamos a describir algunas características que los carteles en general tienen.

FUNCIONES DEL CARTEL

Para comenzar, debemos señalar que el *cartel* interviene en nuestra “realidad” con dos propósitos: para transformarla o para perpetuarla en una configuración ya dada. Por lo tanto cuando hablamos de funciones del *cartel* estas descansan en una doble vertiente: reproductora o transformadora.

Tal y como ocurría en la sociedad capitalista todos los carteles eran esencialmente comerciales, cuya misión era la de aumentar las ventas, pero al mismo tiempo procuraban que las estructuras sociales permanezcan inalterables. Sólo los partidos revolucionarios emitían carteles en protesta al sistema, incitando a la población a transformar sus condiciones de vida.

Pero ahora hablamos no de carteles comerciales sino de carteles de cine como un medio de comunicación de masas, que lo que hacen es reproducir el mensaje a la población para difundir un film o una actividad en el medio del audiovisual, con lo cual aumentamos el número de espectadores que se deleitan con la producción nacional que de alguna manera muestra la realidad e identidad boliviana.

Lo mismo ocurre con la función transformadora, ya que una cultura sin pasado no puede hablar de un presente, ni mucho menos de un futuro. Tal y como ocurre en el cine boliviano, cada film ha estado acompañado desde su inicio de un cartel que ha sido parte de su trayectoria y difusión, al igual que de su trascendencia al pasar el tiempo y hoy es parte de ese patrimonio filmico que, por medio de imágenes, nos cuenta una historia silenciosa de directores, creadores y amantes del cine que han buscado desde hace años darle una identidad al cine nacional.

Cada uno de estos carteles, desde el primero, se han convertido en testimonio de esta historia, dándole elementos que construyen hoy por hoy

una realidad y vislumbran un futuro ya que si aún muchos de los films de los que se habla en ellos ya no existieran quedarían algunas de sus escenas, imágenes de sus protagonistas, que no dejarían ignorar dichas producciones.

EL CARTEL DE CINE EN BOLIVIA

Para establecer los antecedentes más importantes en cuanto a la evolución y trascendencia del *cartel* en el cine boliviano, realizamos una revisión en forma cronológica tal y como lo establece Gumucio Dagrón en su libro *Historia del cine en Bolivia*, donde se hace una división en cuanto a los hechos y personalidades más importantes para hablar de un cine de ayer y hoy.

Es así que empezamos a hablar de un 1º periodo tal y como lo denominan la etapa de los pioneros que abarca desde 1904 hasta 1952, uno de los sucesos más trascendentes que prácticamente da inicio no sólo a este período de tiempo sino a la historia misma del cine en nuestro país, que es la aparición del biógrafo en 1904 junto al gran empresario don José del Castillo²³. Una de las primeras filmaciones fue “Retratos de Personajes Históricos y de actualidad de 1904”²⁴ que se limita a mostrar a las autoridades gubernamentales y otras personalidades de la época.

En este proceso “...probablemente la figura más importante es José María Velasco Maidana con el largometraje ‘La Profecía del Lago’, primero, y después ‘Wara Wara’...”²⁵. La primera fue presa de una fuerte censura a causa de su argumento, se decía que “era una película prohibida por razones morales, a causa de un pasaje que insinuaba que una señora estaba enamorada de un indio”²⁶, historia que al parecer Maidana había tomado de la realidad, que además implicaba a un “marido” que en ese entonces trabajaba en altas esferas de gobierno.

En cuanto a la difusión previa del estreno del film *Wara Wara* se puede advertir la elaboración de “Tarjetas”, donde figuraban los actores principales como Emmo Reyes, Guillermo Viscarra Fabre y Arturo Borda. Dicha tarjeta, además del diseño de “los afiches”, estuvo a cargo de José Jiménez Uría. “En la tarjeta impresa sobre cartón amarillo, donde aparecen los rostros de los principales personajes en medio de una enredadera de kantutas se anuncia la película, ‘obra de la cinematografía nacional’, señalando que la adaptación musical iba a ser de César Garcés B.”²⁷.

Este film fue estrenado el 9 de enero de 1930 y recibió una crítica favorable no sólo por el gran esfuerzo que representó para el cine nacional, sino que hoy por hoy demuestra que el proyecto



contempló la importancia y trascendencia del rodaje, además de demostrar profesionalismo e ingenio en cada una de las etapas, a pesar de las grandes limitaciones técnicas con las que se tropezaba en esta época, así lo señala Urioste cuando dice: “...aquí el afiche, a principios del cine, lo que se ha hecho era realmente con enormes limitaciones tecnológicas de las imprentas, y era básicamente la ficha técnica; y los actores era una cosa con poca elaboración estética o comunicacional...”.

En la segunda etapa del cine boliviano, “...que es la etapa del Instituto Cinematográfico Boliviano que abarca desde 1952 hasta 1964...”²⁸, por iniciativa de Waldo Cerruto -quien al ver que meses después de la Revolución el Departamento Cinematográfico, que en ese entonces dependía del Ministerio de Prensa y Propaganda, se reduciría a un simple puñado de personas y una pequeña oficina- consigue que Paz Estenssoro por Decreto Supremo del 20 de marzo de 1953, se haga realidad la creación del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB)²⁹.

En este período, donde se trabaja en estos dos tipos de productos (noticieros y documentales) no se hace uso del cartel (al parecer), así también lo considera Urioste cuando añade “...no se utiliza el afiche de una manera profusiva por que el documental se exhibe de forma obligatoria y no hay ninguna razón por la cual se lo deba particularmente promocionar...”. Pero curiosamente encontramos un dato muy importante, en este ciclo de noticieros que no esta

acorde del todo con la anterior aseveración. “Cada noticiero venía acompañado de una afiche realizado por el dibujante Ciclón”³⁰. Al parecer este hecho y como lo corroboran todas las fuentes consultadas, o no significó un antecedente importante, o no fue dado a conocer en su respectivo tiempo. Ahora es diferente, puesto que contamos con fuentes escritas, testimonios y las mismas películas que nos hablan de su existencia y así enriquecen nuestra (re)construcción de nuevos insumos para seguir escribiendo una historia del cine boliviano.

Dos fueron los largometrajes donde efectivamente ya se puede verificar la existencia y empleo del cartel, *La Vertiente* de Jorge Ruiz y *Ukaman* de Jorge Sanjinés (este último es parte de la colección que resguarda la Cinemateca Boliviana).

Tal vez esta denominada revolución tecnológica en un punto llegue a reemplazar o desplazar esta expresión artística y cultural, que esperemos no sea así, y aunque así ocurriese, en ese momento estos testimonios del cine boliviano y toda la actividad audiovisual en general tendrán que mostrarnos y enseñarnos. Es más, creo que a medida que el tiempo transcurre esas múltiples muestras tomarán aún más valor y serán reconocidas por su capacidad de revivir las etapas máspreciadas del cine en nuestro país.

Pero aquello también dependerá de gran manera de nuestro empeño e interés como profesionales, puesto que no podemos hablar de perdurabilidad cuando estas colecciones no cuentan con una organización que contemple todas sus características, ni estén en espacios que cumplan con todas las normas en cuanto a conservación se refiere.

PROPUESTA

Hasta aquí hemos realizado un análisis de las características pormenorizado de los carteles y sobre todo su relación e importancia dentro del cine nacional. En estas condiciones estamos listos para poder elaborar una propuesta única en su género que innove las técnicas ya conocidas para la organización de archivos.

Para ello nuestra propuesta contempla un plan de clasificación, un plan de descripción para cada pieza documental que conserva el Archivo de Carteles de la Fundación Cinemateca Boliviana.



PLAN DE CLASIFICACIÓN

El principal instrumento dentro de este plan es el Cuadro de Clasificación, que se lo podría considerar como su máxima expresión, producto de una amplia reflexión en base a uno de los principios rectores dentro de la archivística, el Principio de Procedencia “*que señala que los documentos producidos por una misma institución deben ser agrupados como un fondo documental. En otras palabras, consiste en mantener agrupados, sin mezclarlos con otros, los documentos (de cualquier naturaleza) provenientes de una administración, de un establecimiento, de una persona natural o moral determinada*”³¹.

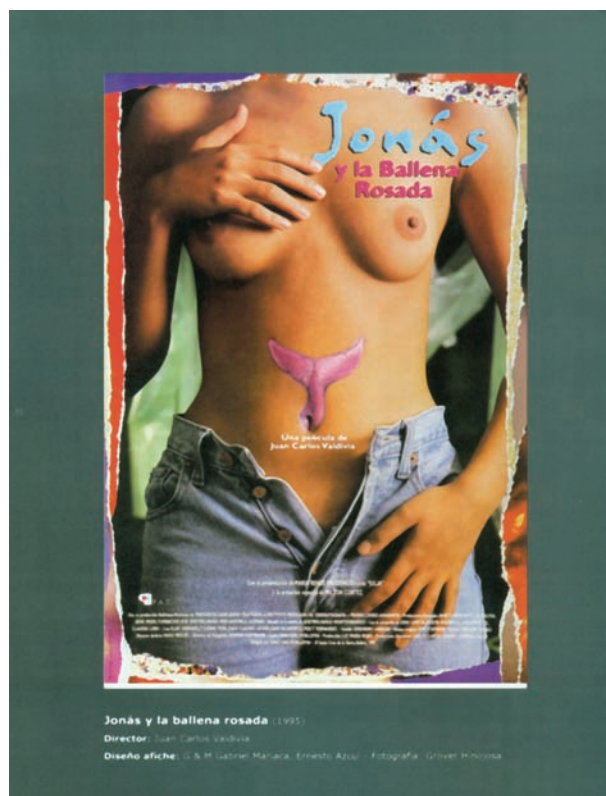
Este instrumento nos permitirá darle una estructura lógica a la colección, agrupando a los carteles dentro de clases o tipologías que al mismo tiempo permitan identificar su origen, carteles nacionales o extranjeros.

El conocimiento previo, tanto de la institución, en este caso la Cinemateca, como de los carteles, es vital para la construcción de este Cuadro que refleja en parte la naturaleza de nuestro ente matriz. Al mismo tiempo esta etapa dentro de todo el proceso de organización es importante para la Cinemateca, porque le garantiza dar acceso a toda esta colección conociendo a cabalidad qué tipologías de carteles posee, en número, ubicación, procedencia, etc.

Es también importante mencionar que el diseño del Cuadro es totalmente flexible, lo que significa que de crecer la colección, las tipologías también crecerían, aspecto que se debe tomar en cuenta al diseñar el Cuadro de Clasificación, cuyas categorías permiten poder incluir otras, además de las ya existentes. Lo que significa que esta herramienta no pretende ser una “camisa de fuerza” para esta colección, sino más bien adecuarse a sus necesidades crecientes.

PLAN DE DESCRIPCIÓN

Otra de las tareas, igual de importante dentro del proceso de organización, es la descripción, que en este caso se convierte en una tarea un tanto compleja porque hablamos de reunir bajo un formato normalizado todas las características más importantes y significativas que



identifiquen a cada uno de los carteles y sean capaces de reflejar al máximo su valor artístico y sobre todo su valor histórico.

ARCHIVO GRÁFICO	FUNDACIÓN CINEMATECA BOLIVIANA HOJA DE TRABAJO HDT	SECCIÓN CARTELES
01 Código de Localización	02 Tipo de Evento FCB ☐ C ☐ V ☐ CC ☐ FES ☐ JOR ☐ SEM ☐ ENC ☐ IE ☐ VS ☐	03 N° de Inventario
04 Título		
05 Institución Organizadora		
06 Fecha de Realización desde:		hasta:
07 Director		08 fecha
G 09 País de Impresión		
E 10 País de Origen		
N 11 Diseñador		
E 12 Color	13 Soporte Material	
R Full Color ☐ Tres Colores ☐ Dos Colores ☐		
A 14 Técnica de diseño	15 Dimensiones Alto Ancho	16 Imagen
17 Análisis		
18 Estado de Conservación Bueno ☐ Regular ☐ Requiere Restauración ☐		
19 Procedencia Compra ☐ Donación ☐ Depósito ☐ Canje ☐		
20 Valor (en Bs.)	21 Tipo de Valor Real ☐ Estimado ☐	22 N° de Ejemplares
23 Descripciones		
24 Notas		

Ref.: FCB (Carteles de la Fundación Cinemateca Boliviana), C (Cine), V (Video), CC (Ciclos de Cine), FES (Festivales), JOR (Jornadas), SEM (Seminarios), ENC (Encuentros), IE (Institución Afin), VS (Otras Actividades)

Es por esta razón que después de realizar un amplio análisis y reflexión en base a todas las fuentes consultadas se ha elaborado un plan de descripción, cuyo principal instrumento es la HOJA DE TRABAJO (HDT) basada en el Manual de Referencia de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Dicho manual desarrolla el formato normalizado para procesamiento de información bibliográfica plasmada en la hoja de trabajo conocida como Tarjeta de Registro Bibliográfico (TRB), la cual se emplean en el campo de la bibliotecología.

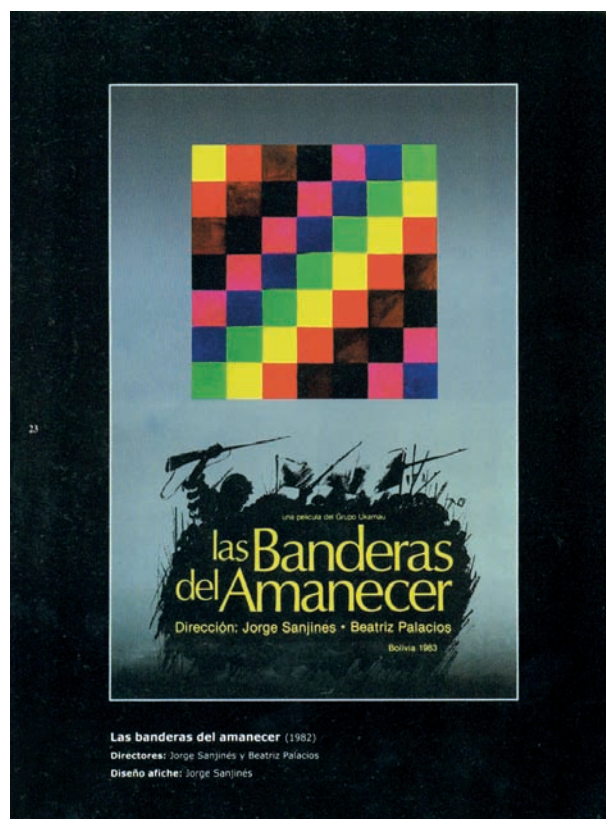
La HDT tiene como objetivo facilitar el trabajo descriptivo, ya que esta herramienta nos permite reunir en un solo formulario toda la información necesaria para la identificación de los carteles nacionales como internacionales, además sirve de ayuda para evitar la manipulación física constante, que daña el material, puesto que el formulario posee un campo correspondiente a la imagen digitalizada del cartel. Lo que se pretende es que en base a todo nuestro trabajo de investigación sumado a todo el trabajo de campo desarrollado, poder hacer una nueva propuesta por lo menos en lo que se refiere al campo audiovisual; es la primera vez que se propone algo semejante, razón por la cual pretendemos ser uno de los principales referentes cuando se hable del tratamiento que se le debe dar a este tipo de material.

Así por lo menos lo será para la Cinemateca, puesto que la HDT desde un inicio fue pensada para ser trabajada en esta colección con todas sus características y necesidades. Con sus 24 campos esta herramienta pretende en cada uno de ellos registrar con la mayor responsabilidad el más mínimo detalle que componen a cada una de estas muestras.

Creemos que no es un diseño final, ni mucho menos estático, al igual que en el Cuadro de Clasificación pretendemos realizar un trabajo dinámico con esta Hoja como con las otras herramientas, pero lo más importante ahora es contar con este significativo aporte no sólo a la investigación sino también a la técnica en sí.

CONCLUSIONES

Después de realizar este “recorrido visual” y hacer un exhaustivo análisis de los más importantes hechos en torno al cartel como una forma de comunicación de masas, más aún en torno al cartel del cine boliviano, estos elementos nos han facultado para poder realizar una propuesta que



tiene como único fin rescatar, registrar y darle el valor que merecen este tipo de documentos; fuentes de investigación que relatan una historia contada en base a imágenes, en base a texturas, color, etc.

Un archivo que guarda entre sus colecciones uno de los más importantes testimonios de la memoria fílmica de nuestro país; una institución que busca conservar, resguardar y difundir esta valiosísima información, pero que no podrá hacerlo mientras que la comunidad audiovisual en general no le otorgue la importancia y el valor histórico que poseen estas expresiones artísticas como son los carteles.

Para lograrlo, debemos dejar de pensar en el cine como un producto de mero consumo, como “un chicle que abro, destapo, masco y voto”, en palabras de Armando Urioste. Sino mas bien como una alta expresión artística que es capaz de condensar el pensamiento humano de una determinada época.

Es nuestra responsabilidad como documentalistas, cientistas de la información, investigadores, desarrollar teorías, herramientas que nos permitan rescatar, registrar, conservar toda la información que contienen este tipo de soportes.

Por último debo puntualizar que el presente artículo es sólo los principios, algunos apuntes en base a la investigación y propuestas desarrolladas que, por supuesto, está abierta a recibir críticas constructivas o a enriquecer aun más su contenido.

NOTAS

1. Mesa Gisbert, Carlos D. *La Aventura del cine boliviano 1952-1985*. La Paz: Gisbert, 1985
2. Cruz Mundet, José Ramón. *Manual de Archivística*. Madrid: Pirámide, 1994. p. 91
3. Ramírez, Juan Antonio. *Medios de Masa e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1988. p. 127
4. Tubau, Iván. *Dibujando Carteles*. Barcelona: CEAC, 1991. p. 33
5. Albrecht Altdorfer (c. 1480-1538), pintor, arquitecto y grabador alemán, considerado el primer paisajista del arte occidental. El lugar de su nacimiento es desconocido, aunque se sabe que Altdorfer pasó la mayor parte de su vida en Ratisbona, Alemania, donde fue miembro vitalicio del Consejo municipal y arquitecto oficial.
6. Tubau, Op. Cit., p. 34
7. Ibidem.
8. Jules Chéret (31 de mayo de 1836-23 de septiembre de 1932). Pintor y litógrafo francés que se convertiría en un maestro del cartel. Nació en París, Francia en una familia de artesanos pobres pero creativos, una carencia económica que significó que Jules Chéret tuviese una educación muy limitada. A los trece años, comenzó un aprendizaje de tres años con un litógrafo y entonces su interés por la pintura lo llevó a tomar un curso de arte en la École Nationale de Dessin.
9. Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos. 05/03/08
10. Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec (1864-1901), pintor, grabador y dibujante francés, fue uno de los artistas que mejor representó la vida nocturna parisense de finales del siglo XIX. Nació en Albi el 24 de noviembre de 1864, en el seno de una de las familias aristocráticas más importantes de Francia. Siendo adolescente se rompió las dos piernas y, a causa de una enfermedad congénita por la cuál no asimilaba el calcio, durante el resto de su vida conservó un torso normal pero las piernas no le crecieron. Su habilidad para el dibujo fue en principio estimulada por su tío, el conde Charles de Toulouse-Lautrec, así como también por René Princeteau y John Lewis Brown, artistas aficionados amigos de la familia. Más tarde estudió pintura con los academicistas franceses Joseph Florentin Léon Bonnat y Fernand Cormon.
Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos
11. Tubau, Op. Cit., p. 36
12. Ibidem.
13. Tubau, Op. Cit., p. 52
14. Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931), pintor y escritor español, introductor de las nuevas tendencias artísticas francesas en Cataluña. Junto con Hermen Anglada Camarasa y Ramón Casas constituyen el trío de pintores modernistas catalanes.
Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.
15. Ramón Casas (1866-1932), pintor y dibujante español nacido en Barcelona. Comienza a estudiar con Joan Vicens en la Lonja de las Artes y más tarde, en 1881, se convierte en el dibujante e ilustrador de la revista *L'Avenç*, donde trabaja como corresponsal en París, mientras estudia en la Academia de Durand junto a Eugène Carrière y Pierre Puvis de Chavannes. Allí participa en el Salón des Champs Elysées (1883) para trasladarse después a Barcelona. Como tertulio del café Els Quatre Gats tuvo la oportunidad de trabar amistad con el millonario americano William Deering, quien se convirtió en su mecenas y le encargó obras de arte. Impermeable a las vanguardias, su estilo se consolida en el postimpresionismo. Excelente retratista, define diferentes tipos de mujeres, como la gitana,

la manola, entre otras, así como una serie de retratos al carbón de importantes intelectuales de la época; músicos como Albéniz o Granados, escritores como Unamuno o Azorín, pintores como Zuloaga o Sorolla.

16. Rafael de Penagos (1889-1954), dibujante y diseñador gráfico español, máximo representante del estilo Art Déco en su país. Nació en Madrid, y tras cursar estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, viajó a París y Londres (1912-1914). A su regreso consiguió importantes galardones, en numerosos concursos de carteles. Fiel a los gustos de la época, se inclinó en un primer momento por la corriente orientalista, aunque ya entonces comenzó a introducir ciertos elementos compositivos del cubismo que él mismo conoció desde los inicios en sus viajes a París. En 1915 comenzó a trabajar como ilustrador en la revista *La Esfera* y poco después en *Blanco y Negro*. Además desarrolló una ingente labor como diseñador gráfico con anuncios publicitarios, como el del jabón *Heno de Pravia*.

No obstante, la obra de Penagos alcanzó todo su esplendor a partir del año 1917 y a lo largo de toda la década de 1920. Se convirtió entonces en el dibujante de la Belle Époque, creando para ello unos personajes plenamente contemporáneos, estilizados, hieráticos, partícipes de la estética Art Déco. Sus conocidísimas figuras femeninas, maquilladas, modernas y coquetas, se convirtieron en el modelo de los ‘felices años veinte’ madrileños.

Microsoft ® Encarta ® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

17. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
18. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Guía de Organización del Centro de Documentación y Biblioteca*. Bogotá, 2006. p. 20
19. Tubau, Op. Cit., p. 16
20. Comisión Evangélica Latinoamericana de Educación Cristiana. *Breve Guía Técnica del Dibujo Popular*. Lima, 1981.
- 21 Op. Cit., p. 42
22. Brown, James. *Instrucción Audiovisual*. México: Trillas, 1977. p. 92
23. Gumucio Dagrón, Alfonso. *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1982. p. 32
24. Flores, Patricia; et al. *Plano detalle del Cine Boliviano*. La Paz: Escuela Internacional de Cine La Fábrica, 2005. p. 15
25. Armando Urioste. Director de fotografía, tiene una maestría en Artes, realización cinematográfica y Televisión en la Universidad Estatal de Polonia. Ha realizado 6 largometrajes y 11 documentales y un sinnúmero de spots publicitarios y clips. Entre algunos de sus trabajos tenemos: *Abriendo Brecha*, *Amargo Mar*, *Jonás y la Ballena Rosada*. Entrevista personal realizada el 28 de mayo del 2008.
26. Gumucio Dagrón, Op. Cit., p. 76
27. Gumucio Dagrón, Op. Cit., p. 124
28. Armando Urioste. Entrevista personal realizada el 28 de junio del 2008.
29. Gumucio Dagrón, Op. Cit., p. 188
30. Gumucio Dagrón, Op. Cit., p. 191
31. Oporto Ordoñez, Luis. *Gestión Documental y Organización de Archivos Administrativos*. La Paz: Bussines Consulting Group & Management, 2005. p. 42