

- José Luis Castro de Paz  
Vigo

# La encrucijada de la historia del cine español

## Crossroads of Spanish Film History

La, en general, lamentable situación de la enseñanza del cine español en la universidad, desperdigada por las más variadas titulaciones, maltratada en los planes de estudio, considerada una materia de segunda categoría... contrasta, sin embargo, con un periodo de profunda renovación historiográfica de frutos ya bien solventes, incluidos manuales universitarios que ofrecen diversas síntesis de un nuevo trayecto que, dejando al margen tópicos de todo tipo, se aproxima a nuestro cine con rigor analítico y metodológico, despertando un creciente interés por parte del alumnado.

The overall regrettable situation of Spanish cinema education in our universities, scattered throughout the most varied degrees, mistreated in the syllabuses and different programs, contrasts with a period of deep historiographical renovation. Several recent manuals and other serious works offer syntheses of a new intellectual path, one that approaches our cinema with methodological and analytical accuracy, leaving aside old prejudices regarding Spanish cinema and raising new interests in our students.

### DESCRIPTORES/KEY WORDS

Docencia, historia del cine, análisis textual, disidencia cinematográfica, memoria.  
Academic teaching, Spanish film history, textual analysis, cinematographic dissidence, historiographical renewal.

Quizás a mi tarea profesional y vocacional cómo investigador y docente universitario de la historia del cine español

se haya sumado, a la hora de ser tan gentilmente invitado por los coordinadores de este número de «Comunicar» para hacerme cargo del artículo que ahora comienza, la particular situación de haberlo sido en las dos áreas de conocimiento en las que, tradicionalmente, ha (mal)vivido en España nuestra materia de estudio en las últimas décadas: la de Historia del Arte, a la que pertencí entre 1991 y 2004, y la de Comunicación Audiovisual y Publicidad, de la que formo parte en la actualidad. Asimismo –y dada mi relativamente frecuente presencia en foros, seminarios y cursos refe-

- ❖ Dr. José Luis Castro de Paz es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad del Departamento de Derecho Público Especial, Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad de Vigo (depaz@uvigo.es).

ridos a la enseñanza de la historia del cine en España (UIMP Valencia, 1996; UIMP Santander, 1999; UPV Bilbao, 2002; UIMIR Menorca, 2006, entre otros)– me he visto en la necesidad de reflexionar sobre la situación académica y docente de nuestra disciplina casi desde el comienzo de mi actividad profesional, lo cual no ha dejado de proporcionarme una progresiva, curiosa, contradictoria y ambivalente sensación simultánea de optimismo y pesimismo, de voluntarioso convencimiento del valor científico y cultural del trabajo –docente e investigador– realizado en España en estas casi dos décadas y del sistemático menosprecio del mismo desde los ámbitos de poder académicos y los, respectivamente, fuertemente anquilosados o demasiado supuestamente modernos criterios de ciertos sectores de historiadores del arte por un lado y comunicólogos por otro.

La situación, ambigua y compleja, no puede dejar de sorprender al profano. Mientras desde los Departamentos de Historia del Arte de apenas algunas universidades –con la de Santiago de Compostela a la cabeza, cuya área de Historia del Cine dirige desde hace décadas el catedrático Ángel Luis Hueso Montón– se dedica cierta atención en sus planes de estudio a la historia del cine en general y del español en particular, no sin dejar de ser consideradas incluso allí estas materias como de segunda categoría por algunos historiadores del arte «tradicionales» –y cuyo éxito de matriculación, en el caso de ser optativas o de libre elección, como es frecuente, ven éstos en ocasiones con demasiado visible envidia–, en las licenciaturas de Comunicación Audiovisual y Publicidad su peso curricular es en general –aunque no siempre– muy relativo e, incluso así, discutido por un apresurado y, a la postre, radicalmente errado juicio de eficacia y rentabilidad que, en ciertos casos, hace tristemente difícil diferenciar los planes de estudio de dichas titulaciones de los de las de «Imagen y Sonido» pertenecientes a la formación profesional.

La historia del cine español es, dada la situación tan sucintamente descrita para el conjunto de la historiografía cinematográfica como disciplina académica, la gran perjudicada de una situación de por sí sintomáticamente lastimosa. Lastrado el cine hispano por multitud de tópicos que lo asedian casi desde su origen, todavía y pese a todo mal conocido, convertido demasiado rápida y equívocamente en fácil cabeza de turco popular del abominable régimen franquista («el cine de Franco, de copla y pandereta», «la española», «las películas de curas...»), limitado hoy por lo políticamente incorrecto que puede resultar en algunas naciones, nacionalidades, regiones o comunidades

autónomas el calificativo que acompaña a su mismo nombre<sup>1</sup>, su historia es generalmente una fugaz invitada a las aulas, apenas entrevista, por unos alumnos que –Santiago Segura y alguna otra contemporánea excepción al margen– lo desconocen todo de su desarrollo histórico y estilístico y, consecuentemente, de la trascendental importancia de su reflexión y estudio no sólo para una comprensión profunda y renovada de la cultura española del siglo XX (y XXI), sino, incluso y fundamentalmente si se quiere, para integrarse con solvencia antropológica y cultural, y no sólo técnica, al cambiante mercado audiovisual, sin duda casi siempre televisivo, en el que han de integrarse en el futuro, y que no es otro, en buena medida y todavía hoy, que el heredado y transformado a partir de ciertas tradiciones culturales de extraordinario calado en la cultura y también el cine popular.

1. Empero, y mientras esto sucedía y sucede todavía, los más rigurosos historiadores y analistas del cine español, permanecen más o menos estrechamente vinculados, también desde hace casi dos décadas, en un proyecto común que aprovecha cualquier resquicio (léase proyecto de investigación, subvención autonómica, etc., universitarios o no) para ir construyendo una nueva historiografía –una auténtica «nueva memoria», como se titula la más reciente y puesta al día de las publicaciones sobre la historia de nuestro cine, concebido como un manual universitario que compendia los resultados de este sugestivo trayecto (Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui, 2005)– ya no preocupada de la impresionista y siempre supuesta bondad o maldad de tal o cual película –«el cine español, como cualquier otro, no es bueno ni malo, es, simplemente, particular, concreto, específico» (Pérez Perucha, 1992)–, sino de analizar sus procedimientos formales, sus complejos procesos de reelaboración de las tradiciones culturales y populares de las que parte para seducir a sus potenciales espectadores asegurándose su lealtad y, en definitiva, la respuesta textual que opone a las predeterminaciones con las que ha de enfrentarse en cada momento histórico.

Esta preocupación surge, en principio, del denso caldo de cultivo que supone en España la conversión a los estudios diacrónicos, historiográficos, de buena parte de los analistas y semiólogos reunidos en torno a la célebre revista «Contracampo» que, en su mayoría, encontrarán en los nacientes y «variables» departamentos universitarios de estudios cinematográficos un lugar apropiado para desarrollar sus investigaciones y formar equipos, y en las revistas de historia y teoría del cine que se publican actualmente en nuestro país<sup>2</sup>. Como es lógico –dada la pesadísima losa que constre-

ña y, en ciertos sectores, aún constriñe al cine español, convirtiéndolo en mal objeto y la consiguiente ausencia de una tradición historiográfica que hubiese ido afinando convenientemente su útiles teóricos y metodológicos a dicho campo de estudio—, los primeros trabajos surgidos de ese productivo reciclaje de analistas textuales hacia el discurso historiográfico habían centrado su atención, ya desde los años ochenta, en diversos autores o periodos de cinematografías extranjeras. Un periodo de engrase y «puesta a punto» necesario para que las particularidades de unos posibles modos de representación del cine español (Talens y Zunzunegui, 1995) tomarán cuerpo pausadamente en investigaciones que habrían de acabar ofreciendo, como veremos, un mapa topográfico más operativo de dicho cinema que, superando tópicos y descalificaciones, iba a acudir para su elaboración a la materia misma de los textos, a la puesta en forma de los filmes para buscar en ellos, a través de su análisis histórico y estilístico, las rugosidades, contradicciones y ambigüedades, y las sin duda profundas huellas de su tiempo que toda obra artística ha de encerrar forzosamente. Un mapa en el que, en definitiva y como reivindicaba Julio Pérez Perucha en otro texto esencial, el lugar de cada film deberá ser analizado y definido en función del estudio y posterior cruce de todas las circunstancias que de un modo u otro intervienen en su producción, «de cómo el realizador (o el productor, guionista, etc.) sepa elaborarlas en su favor, de cómo maneja las circunstancias que lo rodean; o sea, qué estrategias organizativas de la producción y del relato y que respuestas textuales en el film se arbitrarán para eludir, transformar o asumir creativamente las determinaciones administrativas, económicas, culturales, políticas, industriales, tecnológicas que atravesaba el concreto momento histórico» (Pérez Perucha, 1995).

Como es lógico suponer, al hacer mención de un, en cualquier caso, difuso y contradictorio período de «puesta a punto», nos referimos a unos años de intensa actividad en los que al trabajo de historiadores ya consagrados se une la aparición de una nueva generación de investigadores que incorporan en sus trabajos tendencias teóricas y metodológicas que han surgido y demostrado su productividad más allá de nuestras fronteras; trabajos en los que se trata de ir cubriendo

paulatinamente los innumerables vacíos de una historiografía hasta hace poco, como señalábamos, todavía en mantillas. Progresivamente, y en un proceso en pleno desarrollo en la actualidad, las diversas facetas imbricadas en ese complejo objeto que denominamos cine (manifestación artística, institución económica, producto cultural y tecnología) comienzan a ser historiadadas sin escapar al progresivo rigor y a la evolución de los planteamientos teóricos sobre los que dichas investigaciones se apoyaban. Sin duda sólo esa permanente labor de investigación iba a permitir encarar la posterior y constante reescritura y enseñanza de unas nuevas historias globales del cine español en las que el protagonismo del análisis textual habría de convivir necesariamente, además de con la arqueología y filología fílmicas, con la historia cultural, económica y tecnológica del cine, en constante interacción, sin olvidar tampoco las preocupaciones y los planteamientos teó-

**Algunos intelectuales y cineastas, de una forma u otra, con acierto o sin él, lucharon por ofrecer al público en muchos casos productos culturales propios y dignos, manteniendo, pese a todo, vínculos profundísimos con la cultura española anterior en general y con el período republicano en particular. Quizás sea importante que las nuevas generaciones conozcan y valoren este complejo, pero decisivo proceso. Necesitamos, pues, tiempo y medios.**

ricos e historiográficos de los historiadores del arte y de los historiadores generalistas.

En el caso del cine español bajo el franquismo, sin embargo, la tarea era especialmente difícil. Persistía, y aún persiste en parte, sólidamente asentado en la historiografía tradicional (Varios, 1995), y más llamativamente de lo que incluso algunos de los autores hubiesen querido, un complejo de inferioridad que excede la mayor o menor pereza o torpeza de tal o cual cronista, para centrarse en el posicionamiento teórico que con respecto a los filmes objeto de estudio adopta/ba el historiador. Un posicionamiento que, pasando por alto la descripción y el análisis de los procesos enunciativos, formales, del film —aquéllos en los cuales si en efecto el contexto histórico es fundamental, su presencia ha de aparecer inscrita ineludiblemente— limita sus sentidos a mero reflejo de la realidad de la época y, en

palabras de Juan Miguel Company, adjudica pues a todo texto filmico realizado durante la dictadura un único y vicarial sentido que vendría a posarse sobre todas las películas como destino inexorable: «el de ser fétida y letal emanación de una supuesta ideología franquista» (Company, 1997) o, en un minoritario caso contrario –sólo a partir de los años cincuenta y en general de forma no menos confusa e incluso errónea–, el de reflejar, más o menos dificultosamente, la disidencia con respecto a la misma.

A abrir posibles vías a la pregunta nodal planteada de manera acuciante por la historiografía más rigurosa y próxima a las metodologías del análisis textual (¿cómo definir y analizar unos posibles modos de representación del cine español?, ¿de qué manera profundizar en el estudio de su peculiar y diferenciada textura?) viene en 1997 la monumental «Antología crítica del cine español: 1906-1995» (Pérez Perucha, 1997) sin duda el texto más importante de la década y, en

a film en la «Antología», dicho sustrato alcanza hasta ahora su más fértil teorización vertebradora en Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español de Santos Zunzunegui (2002). De acuerdo con el autor, y al contrario de lo que cierta crítica e historiografía mantiene todavía –a saber, que el cine español sólo adquiere relevancia estética cuando la influencia neorrealista y la disidencia vinculada al Partido Comunista impregnen y enriquezcan, desde principios de los años cincuenta, las manidas formas culturales propias–, consideramos que «la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española» y que una cabal comprensión histórica del mismo habría de continuar avanzando por esos cada vez mejor abonados territorios analíticos.

**Sólo esa permanente labor de investigación iba a permitir encarar la posterior y constante reescritura y enseñanza de unas nuevas historias globales del cine español en las que el protagonismo del análisis textual habría de convivir necesariamente, además de con la arqueología y filología filmicas, con la historia cultural, económica y tecnológica del cine, en constante interacción.**

general, de la historiografía cinematográfica española. De larguísima gestación, rigurosa selección de títulos y dificultosa labor de edición capaz de lograr convertir los 305 análisis de filmes de 44 autores en un todo unificado que deja no obstante margen para la diversidad en el interior del homogéneo marco, la obra supone un auténtico giro epistémico en nuestro campo (Alonso García, 2001). De trascendencia y relevancia todavía no suficientemente valoradas, la «Antología» se convierte en ineludible texto de referencia, a la vez culminación de trayecto y punto de partida, desde el que la docencia e investigación en historia del cine español esta/ba felizmente condenada a transformarse.

2. Y poco se hacen esperar –como pragmática demostración de lo dicho– importantes trabajos que se aproximan al análisis de esa «savia nutricia» que, a través de la historia, habría dado a nuestro cinema su peculiar cuerpo, estilizado y popular. Trazada ya casi film

Así las cosas, algunas investigaciones parciales prosiguen con paso seguro el trabajo iniciado, a fin de profundizar, replanteándose su trayectoria, en la comprensión del devenir histórico de nuestro cine (para los años cuarenta, por ejemplo, puede verse nuestro Castro de Paz (2002); para los sesenta, Zunzunegui (2005); sobre la muy relevante productora Suevia Films-Cesáreo González, activa entre 1941 y 1968, Castro de Paz y Cerdán (2005);

acerca de la célebre y siempre conflictiva UNINCI, Salvador Marañón (2006) y surgen asimismo tesis doctorales que, como la de Asier Aranzubía, «Carlos Serrano de Osma: historia de una pasión» (2004), van colaborando a transitar las sendas históricas de nuestro cinema con objetivos más cortos y, necesariamente, mirada más minuciosa.

Y este nuevo dibujo, sin duda progresivamente más ajustado, de nuestro patrimonio audiovisual, interesa sin duda al alumno universitario cuando, una vez llegado a las aulas y ofrecido ya en manuales de divulgación a su alcance (Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui, 2005; Castro de Paz y Pena Pérez, 2005), se ve sorprendido por la complejidad y riqueza de una filmografía tan desigual como poblada de filmes de incontestable altura estética y cultural, por la ausencia del cansino y falso maniqueísmo tan presente hasta entonces en la historiografía cinematográfica española

–italianizante disidencia «comunista» y folklore y costumbrismo franquista...–, por el descubrimiento de que también en el cine –como había ocurrido en arquitectura, pintura o literatura y nos anunciaban desde mucho tiempo atrás nuestros colegas historiadores de dichos campos artísticos– existían no sólo «excepciones», sino tendencias, corrientes y «generaciones» que, desde la misma posguerra española, se esforzaban por continuar un trabajo cultural tan dificultoso como meritorio que había dado ya sus primeros, escasos y sabrosos resultados filmicos durante el trágicamente breve periodo republicano.

3. Tres breves ejemplos, extraídos de mi experiencia docente en la asignatura «Historia del cine»<sup>3</sup> me permitirán señalar, para finalizar, algunos de los aspectos sobre el cine español de los años cuarenta y cincuenta que más sorprenden, interesan y hacen reflexionar al alumno, absoluto desconocedor hasta entonces de las películas y en general de la cultura españolas de esas décadas<sup>4</sup>.

a) En principio, una simple mirada a la nómina de adaptaciones literarias realizadas en España en el primer decenio posbélico echa por tierra el inamovible tópico de que en dicho periodo el español fue un cine académico de adaptación literaria de autores conservadores como Pedro Antonio de Alarcón, Armando Palacio Valdés, el padre Coloma, José María Pemán, Concha Espina o Wenceslao Fernández Flórez... Las enumeraciones de este tipo olvidan casi siempre, sin embargo, no sólo las en ocasiones decisivas diferencias entre las distintas etapas y obras de dichos autores, sino también citar a otros, adaptados asimismo en la oscura primera década posbélica, como Benito Pérez Galdós (Marianela, Benito Perojo, 1940), Enrique Jardiel Poncela (Eloísa está debajo de un almendro, Rafael Gil, 1943), Emilia Pardo Bazán (La sirena negra, Carlos Serrano de Osma, 1947), Carmen Laforet (Nada, Edgar Neville, 1947) o Antonio Buero Vallejo (Historia de una escalera, Ignacio F. Iquino, 1950), escritores que no gozaban de excesivo aprecio oficial, ni para los filmes surgidos de sus obras podía esperarse apoyo demasiado entusiástico por parte de las instituciones correspondientes. Pero es que además, una afirmación así, ajena a un detenido análisis histórico y formal de los textos filmicos resultantes, constituye una fragante simplificación que ha dado lugar a apreciaciones apresuradas y con frecuencia radicalmente erradas, pero pese a ello fijadas a fuego por una historiografía perezosa y acomodaticia. Uno de los casos más significativos en este sentido –y que es muy útil en el aula como clarificador ejemplo– es el creado en torno al escritor Wenceslao Fernández Flórez (1885-

1964) y al director Rafael Gil (1913-1986). El primero, uno de los intelectuales más queridos por el Régimen y por el propio general Franco, ha visto por ello reducida a lo meramente coyuntural su muy relevante aportación al cine español; el segundo ha sido y es todavía considerado en exclusiva como uno de los máximos exponentes de un frecuentemente denominado cine oficialista y académico. Pese a ello, quizás las comedias más características de los primeros cuarenta –junto a otras que con mayor o menor fortuna tratan de mixturar elementos hollywoodienses con un cierto casticismo hispano (Un marido a precio fijo, Gonzalo Delgrás, 1942, Ella, él y sus millones, Juan de Orduña, 1943)– sean las llamadas «comedias humanas» producidas por Cifesa, interpretadas por el casi debutante Antonio Casal, procedente del teatro popular, y dirigidas en 1942 por el joven e inquieto Gil a partir de muy críticos relatos escritos por Fernández Flórez durante la dictadura primorriverista: «El hombre que se quiso matar» y «Huella de luz». Profundamente críticos con la situación de una España injusta, atrasada y cursi, hondamente desesperanzados, impregnados de un particularísimo realismo fatalista y de un humor tierno pero desencantado, nada más lógico que el interés de Gil –profundo admirador del cine social de King Vidor– por debutar comercialmente en el largometraje a partir de dichos relatos, sólidamente apoyado así sobre el «humus» de unas formales culturales propias enraizadas en la tradición nacional; no en vano –como escribió en sus memorias Fernando Fernán-Gómez, gran admirador del escritor gallego– el olor a cocido «debía ser el olor natural de nuestro cine, como era también el olor de algunas de sus novelas, que yo admiraba». Pero es que, además, la trascendencia pública que el Régimen concedió a Fernández Flórez iba a permitir a ciertos jóvenes cineastas (Gil, pero también Antonio Román, e incluso algunos títulos de Sáenz de Heredia...) realizar un tipo de cine alejado del postulado por algunas de las fuerzas mayoritarias que apoyaban al Régimen y referirse casi siempre en clave metafórica, pero también de forma inconsciente, legible a su pesar en las fracturas y las hondas heridas que parecen surgir de entre los bordes de los textos, a la dura posguerra española.

b) Pero todavía sorprende más al alumno, si cabe, la constatación de la particularísima reflexividad de nuestro cine posbélico, generalmente considerado, como señaló en su día un masoquista Diego Galán en un texto que «conmemoraba» el centenario del cine español, el más «atrasado y torpe» de todo Occidente. De nuevo, dicha reflexividad está sin duda y en parte vinculada a la escritura de Fernández Flórez y constituye

uno de los más sorprendentes y relevantes rasgos formales de la producción española de la época: su decidida voluntad autoconsciente y metacinematográfica. En efecto, la constante presencia de efectos deconstructores que desvelan de algún modo al carácter artificioso de la representación, si bien tiene mucho que ver con algunos de los populares espectáculos matrices de nuestro cine, y de los que lógicamente había bebido el propio Fernández Flórez, puede rastrearse en los más variados films del periodo, desde en las tempranas, alocadas y eficaces comedias arrevistadas de Iquino (*¿Quién me compra un lío?*, 1940; *El difunto es un vivo*, 1941) o las sorprendentemente anarquizantes parodias metafílmicas de Ramón Barreiro (*El sobrino de don Búfalo Bill*, 1944; *El Pirata Bocanegra*, 1946) hasta en la concepción narrativa de algunas otras de las más características comedias de la década (p. ej. la crítica y corrosiva *Dos cuentos para dos*, Luis Lucia, 1947), pasando –entre muchas y muy diversas manifestaciones que podrían ponerse– por el demiúrgico y asfixiante sistema textual del denso melodrama de ambientación histórica «*Locura de amor*» (Juan de Orduña, 1948), célebre producción de la compañía valenciana Cifesa. Dicho fenómeno, que se anticipa a un proceso similar que sólo se produce en el cine hollywoodiense después de la II Guerra Mundial, viene a cuestionar, una vez más y al menos en algunos aspectos, el supuesto retraso de la cinematografía española en relación con la evolución internacional de la estética fílmica.

c) La falsedad de la panfletaria, y útil desde ese punto de vista, proclama bardemiana en las célebres «*Conversaciones Salamanca*» (1955) –que contribuye a sepultar el cine de la década anterior, pero que acabará a la larga por tragarse el del propio J. Antonio Bardem– y la revalorización de otras disidencias absolutamente al margen de la influencia del Partido Comunista –y por ello tradicionalmente maltratadas o despreciadas– se convierten en mayúscula sorpresa para el alumnado cuando descubre la figura del cineasta falangista-hedillista J. Antonio Nieves Conde y, además de «*Surcos*» (1951), visiona la no menos excepcional, desconocida y desechada por «blanda y timorata» por una historiografía cargada de prejuicios, «*El inquilino*» (1957). Auténtica obra maestra, pieza clave de un proceso de elevación y crispación de la mirada y progresiva esperpentización que no siempre necesitó a Rafael Azcona, la adscripción política de su autor la ha mantenido sepultada bajo toda suerte de inexactitudes y falacias críticas. Y es que uno de los exabruptos más salvajes lanzado nunca contra el Régimen provenía (pero... ¿cómo era posible?) del entorno de

Falange, de la que, por cierto, tampoco anduvo lejos en algún periodo de su vida Luis García Berlanga, quien –ahora lo sabemos– fue, precisamente, uno de los productores de «*El inquilino*» (Castro de Paz y Pérez Perucha, 2003; 2005).

Finalizamos. No falta, pues, trabajo para hacer y alumnos a los que descubrir que no todos los españoles se sometieron dócilmente, ni siquiera inmediatamente después de la Guerra, a la estupidez franquista. Algunos intelectuales y cineastas, de una forma u otra, con acierto o sin él, lucharon por ofrecer al público en muchos casos productos culturales propios y dignos, manteniendo, pese a todo, vínculos profundísimos con la cultura española anterior en general y con el periodo republicano en particular. Quizás sea importante que las nuevas generaciones conozcan y valoren este complejo, pero decisivo proceso. Necesitamos, pues, tiempo y medios.

#### Notas

<sup>1</sup> Recuerdo que invitado a impartir una asignatura optativa titulada «Historia del cine español bajo el franquismo» en una universidad catalana, el término fue eliminado para evitar posibles problemas...

<sup>2</sup> Archivos de la Filmoteca (IVAC-La Filmoteca, Valencia, que inicia su andadura en 1989 y hereda durante algún tiempo y de alguna forma, bajo la sabia dirección de Vicente Ponce, los postulados de *Contracampo*); *Secuencias*, editada por la Universidad Autónoma de Madrid o la más reciente *Trama y Fondo*, en el entorno del relevante trabajo teórico de Jesús González Requena, de fuerte raíz lacaniana.

<sup>3</sup> A la que yo mismo coloco el apellido «español», ante la ausencia oficial (!) de la materia en el plan de estudios de la titulación «Comunicación Audiovisual», firmemente convencido de su necesidad y de que una panorámica histórica general de otras cinematografías, mal que bien, puede obtenerla el alumno/a durante la licenciatura a partir de otras materias como *Narrativa audiovisual*, que yo mismo imparto desde una perspectiva histórica, o *Historia y Teoría de los géneros cinematográficos, televisivos y radiofónicos*, entre otras.

<sup>4</sup> Les suena, como mucho, la palabra «españolada» que les dedicaban despectivamente sus abuelos; piensan, en todo caso y por desgracia, que todas las películas «antiguas» pertenecen a un único «modelo» representado por las emitidas en el rancio, cursi y lamentable programa televisivo «Cine de barrio».

#### Referencias

- ALONSO GARCÍA, L. (2001): «Anomalías históricas y perversiones historiográficas. De 'La malquerida' a 'La niña de tus ojos'», en VARIOS: *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta*. Madrid, Cuadernos de la Academia, Actas del VIII Congreso de la AEHC.
- CASTRO DE PAZ, J.L. (2002): *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-50)*. Barcelona, Paidós.
- CASTRO DE PAZ, J.L. y PÉREZ PERUCHA, J. (Dir.) (2003): *Tragedia e ironía: el cine de José Antonio Nieves Conde*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente.
- CASTRO DE PAZ, J.L.; PÉREZ PERUCHA, J. y ZUNZUNEGUI, S. (Dir.) (2005): *La nueva memoria. Historia(s) del cine es-*

pañol. A Coruña, Vía Láctea.

CASTRO DE PAZ, J.L. y PENA, J. (2005): *Otro trayecto histórico para el cine español. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*. Valencia, IVAC-La Filmoteca.

CASTRO DE PAZ, J.L. y PÉREZ PERUCHA, J. (Dir.) (2005): *La atalaya en la tormenta. El cine de Luis García Berlanga*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente.

CASTRO DE PAZ, J.L. y CERDÁN, J. (Coords.) (2005): *Suevia Films-Cesáreo González. 30 años de cine español*. A Coruña, CGAI/IVAC/AEHC/Filmoteca Española.

COMPANY, J.M. (1997): *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta*. Valencia, Episteme (Eutopías).

PÉREZ PERUCHA, J. (1992): *Cine español. Algunos jalones significativos*. Madrid, Films 210.

PÉREZ PERUCHA, J. (1995): «Hacia un reconsideración del cine

español», en PÉREZ PERUCHA, J. (Comp.): *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid, Diorama/Asociación Cien años de Cine; 13-20.

PÉREZ PERUCHA, J. (Ed.) (1997): *Antología crítica del cine español (1906-95)*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

SALVADOR, A. (2006): *De '¡Bienvenido, Mister Marshall!' a 'Viridiana'*. *Historia de UNINCI: una productora cinematográfica bajo el franquismo*. Madrid, Egeda.

TALENS, J. & ZUNZUNEGUI, S. (1995): *Rethinking film history. History as narration*. Valencia, Episteme.

VARIOS (1995): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra.

ZUNZUNEGUI, S. (2002): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia, IVAC-La Filmoteca.

ZUNZUNEGUI, S. (2005): *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-71)*. Barcelona, Paidós.



Enrique Martínez-Salanova 2007 para Comunicar