

**DEL PRIMER PLANO AL PLANO GENERAL:
ACTIVIDADES Y PUBLICACIONES SOBRE
EL PANORAMA ESPAÑOL**

RAFAEL UTRERA MACÍAS

Director del

Equipo de Investigación en Historia del Cine Español
y sus Relaciones con Otras Artes (Eihceroa)



Actividades en primer plano

El *Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus Relaciones con Otras Artes* (EIH CEROA) fue creado en 1995. Obedeciendo a su denominación, los estatutos que formulan sus fines y funcionamiento aluden tanto al desarrollo de actividades investigadoras en el ámbito de la evolución histórica del Cine Español como a las múltiples relaciones con cuantas artes y oficios intervienen en el proceso creador del filme (literatura, decoración, música, etc.) y con otros medios audiovisuales (fotografía, radio, televisión, vídeo, etc). Y ello en planificaciones específicas o recogidas dentro de los programas del Plan Andaluz de Investigación (PAI), de otros Planes nacionales o europeos, o a través de posibles trabajos concertados con otras universidades o empresas diversas.

Del mismo modo, son pretensiones de EIH CEROA establecer la cooperación, en el marco oportuno, con otros equipos que, dentro o fuera del distrito universitario de Sevilla, se dediquen a la investigación comunicativa en el ámbito institucional y empresarial y a realizar actividades públicas que sirvan de proyección y divulgación de los estudios del Equipo, sea en acciones personalizadas o colectivas. Llegado el momento, se editan las investigaciones realizadas colectivamente por sus miembros.

Tales investigaciones se han presentado, en primer lugar, en foros públicos (Congresos, Facultades, Obra Cultural de

El Monte, Fundación Aparejadores, etc) para llevar a cabo una concreta divulgación científica entre sectores interesados pertenecientes o no a la población universitaria. A ello unimos la organización de actividades que han supuesto faceta complementaria a los fines primordiales del Equipo: presentaciones de títulos y directores significativos, coloquios, mesas redondas, etc. La presencia de Carlos Saura y de José Luis Borau como colaboradores de excepción en algunas de nuestras tareas, han justificado sobradamente la organización de las mismas. El homenaje al actor Francisco Rabal, conformado por un ciclo de conferencias y proyecciones, agotó en pocas horas el amplio listado de inscripciones y confirmó su oportunidad docente aun lamentando su obligado carácter de *in memoriam*.

De otra parte, EIH CEROA ha participado en diversos congresos celebrados tanto en España como en el extranjero, bien colectivamente bien mediante representación de alguno de sus miembros. Del mismo modo, ha promovido la colaboración con otros Equipos tanto para llevar a cabo investigaciones comunes como el desarrollo de tareas académicas en el ámbito universitario. Son ejemplo de ello las relaciones establecidas con el Grupo de Investigación *Sociología de la Literatura Andaluza de los siglos XIX y XX y sus relaciones con Hispanoamérica* (SOLARHA), vinculado a la Universidad de Córdoba y dirigido por la Dra. María José Porro Herrera, que culminaron con la celebración en la ciudad de Pozoblanco (1998) del *Congreso Internacional Otros 98: Literatura y Cine*. La proyección de diversas películas basadas en obras de autores noventayochistas, seleccionadas por los organizadores, permitió, más allá de su presentación, contribuir a su conocimiento con otras tantas comunicaciones en las que se ofrecieron los más significativos rasgos filmicos en relación con la obra de origen. Las intervenciones de los Dres. Javier Tusell, José Romera Castillo, Borja de Riquer, Brigitte Magniem, entre otros, aportaron significativas orientaciones sobre las artes

plásticas, el catalanismo en la política española, las nuevas concepciones y planteamientos en la novelística, etc. Como clausura del encuentro, el director de este Equipo fue invitado a desarrollar el tema *La Generación del 98 y otros 98 ante el Cinematógrafo*. Las diversas intervenciones como las conclusiones generales han quedado reflejadas en sus correspondientes *Actas* (Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2000).

Del mismo modo, el Congreso *Reflexión sobre un Centenario*, dirigido por la Dra. Angelina Costa, de la Universidad de Córdoba, y patrocinado por la Diputación cordobesa, reunió, en diciembre de 1998, a los Dres. Antonio Gallego Morell, Ricardo Senabre, Paul Estrade, Geoffrey Ribbans, Adolfo Sotelo, Luis Alonso Álvarez, Enrique Rubio Cremades, Ignacio Henares Cuellar, Carmen Pena, Teodosio Fernández, M^a Fernanda García de los Arcos y Luis Iglesias Feijoo. Los temas literarios, sobre la diversa obra de Unamuno, Machado, Azorín, Baroja, Valle Inclán, Ganivet, alternaron con los relativos a la guerra hispano-americana, la coyuntura económica de Filipinas, etc. Quien esto firma presentó la ponencia *Cinefilia y cinefobia en escritores del 98*.

Todavía, antes de finalizar el año, en la ciudad alemana de Regensburg (Ratisbona), se celebró, entre el 9 y el 12 de diciembre de 1998, el Simposio Internacional *Los discursos del 98: España y Europa*, dirigido por el catedrático Jochen Mecke; participaron en los diversos bloques los doctores Inman Fox, José Luis Abellán, Jorge Urrutia, Richard Cardwell, Vittoria Borsó, Gonzalo Navajas, Serge Salaün, Germán Gullón, José Rafael Hernández Arias y Francisco José Martín, entre otros. Atendiendo a la invitación de su director, desarrollamos la ponencia *Los discursos cinematográficos del 98: del europeísmo a la modernidad*. También en la ciudad alemana de Münster, la *Asociación Internacional Siglo de Oro* (AISO) celebró su V Congreso (1999), coordinado y dirigido por el Dr. Christoph Strosetzki. A propuesta del mismo, fue

un honor poder presentar el texto titulado *Don Quijote, Don Juan y La Celestina vistos por el Cine Español*; como el resto de las numerosas intervenciones puede consultarse en la edición de las *Actas* (Iberoamericana Vervuert, Frankfurt am Maine, 2001).

Publicaciones: tríptico elemental

Las investigaciones llevadas a cabo por el *Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus Relaciones con Otras Artes* han visto la luz como publicación en libro, primero, y como documento electrónico de Internet, posteriormente.

En el primer volumen publicado, *Imágenes cinematográficas de Sevilla* (Padilla Libros, Serie Comunicación, Sevilla, 1997. Internet: [www: Cervantesvirtual.com](http://www.Cervantesvirtual.com)) ocho autores analizaron otras tantas películas para entresacar de ellas el modo de presentación o representación de la ciudad andaluza, de sus costumbres y tradiciones, de sus personajes y sus gentes. Como en una encuesta cualquiera, la selección de los filmes comentados se hizo de forma aleatoria; la elección del título no estuvo condicionada por apriorismos específicos salvo lo explícito a la referencia sevillana. En aras de una mínima semejanza metodológica, cada trabajo se iniciaba con un resumen argumental del filme al que seguía el comentario pertinente; en éste se contrastan aspectos temáticos y estilísticos, históricos y contextuales, a fin de integrar en ellos la presencia de Sevilla, verdadera o fingida, realista o ficcionalizada, y el enfoque ofrecido por el cineasta sobre la misma. El Cine mudo y sonoro, el nacional y el extranjero, el autóctono y el foráneo se daban cita en estas ocho muestras que, desde los años veinte a los noventa, seleccionaban etapas de la vida sevillana, de su pueblo y de sus gentes. En definitiva, se trató de analizar la presencia de la ciudad, arquitectura y folklore, y de sus

habitantes, comportamientos y actitudes, efectuándolo sobre unas específicas calas seleccionadas de entre una heterogénea filmografía. El cine, en general, parece haber tenido siempre tendencia a presentar una visión de Sevilla vinculada al exclusivismo del tópico folklórico, esquematizada en sus monumentos-símbolos y representada por personajes tipificados. La mirada de conjunto que puede efectuarse sobre esta específica filmografía parece ofrecer resultados escasamente satisfactorios; por ello, se ha podido afirmar que «la desgracia de Sevilla no es la de ser mostrada falsamente, sino serlo casi siempre en forma ramplona, superficial y sin originalidad». Estos modos de resolución resultaron generalizados tanto en realizadores foráneos como en nativos; no parece haber diferencia entre autores consagrados, de obra rotunda y maestra, y otros, artesanos, cuyos trabajos se han orientado hacia la rabiosa comercialidad.

8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98 fue el siguiente título publicado por EIH CEROA (Padilla Libros, Serie Comunicación, Sevilla, 1999. Internet: [www: Cervantesvirtual.com](http://www.Cervantesvirtual.com)). Un balance general de los escritores del 98 en su peculiar relación con el cine, permitiéndole comprobar que, en conjunto, actuaron como *cinematófobos* y *cinematófilos* a la hora de enjuiciar y pronunciarse sobre un nuevo espectáculo que buscaba legitimidad artística. A pesar de ser la del 98 una generación, que, según Julián Marías, no dispuso de un sistema perceptivo procinematográfico, el cine fecundó como referente su literatura, incorporó a ciertas obras las técnicas narrativas y expresivas y, tardíamente, aportó un personal ensayo literario-cinematográfico representado por los títulos azorinianos *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955). A su vez, la cinematografía española demostró bastante pereza a la hora de convertir las obras de los modernistas/noventayochistas en piezas cinematográficas; con la excepción de Pío Baroja, la mayoría de los autores no tuvieron oportunidad de ver sus criaturas literarias en el “lienzo

de plata". Los escritores y películas estudiados en esta monografía son los siguientes: Azorín: *La guerrilla* (1973, Rafael Gil); Pío Baroja: *Zalacaín el aventurero* (1954, Juan de Orduña) y *La busca* (1964, Angelino Fons); Ricardo Baroja: *La nao capitana* (1947, Florián Rey); hermanos Machado: *La duquesa de Benamejí* (1949, Luis Lucia); Miguel de Unamuno: *La tía Tula* (1964, Miguel Picazo) y Ramón M^a del Valle Inclán: *Beátriz* (1976, Gonzalo Suárez) y *Luces de bohemia* (1985, Miguel Ángel Trujillo). Por otra parte, los procedimientos propios de la novelística y de la dramaturgia, caracterizadores de la modernidad literaria, no parecen haber tenido su adecuado correlato filmico; en conjunto, la filmografía noventayochista no puede codearse con la bibliografía homónima; sin embargo, ello no impide evidenciar rasgos significativos de una expresión genuinamente cinematográfica a la hora de estructurar un guión o de efectuar una muy adecuada puesta en escena.

El volumen *Cine, Arte y artilugios, en el panorama español* responde, una vez más, a la propuesta colectiva de investigar las relaciones del cinematógrafo (y cuantas artes y oficios intervienen en el proceso creador del filme: literatura, decoración, música, etc.) con otros medios audiovisuales (fotografía, radio, televisión, vídeo, etc); y ello, encuadrado dentro del contexto histórico peculiar del cine español.

El arte de Borau en el panorama español

La invitación formulada por la Fundación Aparejadores de ofrecer un curso de semejante temática en el ámbito universitario, cristalizó en las jornadas que bajo el título mencionado se llevaron a cabo en octubre de 2001. Más allá de los contenidos específicos seleccionados por cada miembro del grupo EIH CEROA en función de su formación y experiencia, se creyó oportuno partir, en todos los casos, de unos planteamientos amplios que ofrecieran al alumnado

puntos de vista generales sobre el arte específico estudiado (literatura, pintura, publicidad, etc.) y su relación con el cine, ejemplificando seguidamente sobre situaciones concretas de la cinematografía española tanto en su modalidad diacrónica como sincrónica. Por otra parte, entendimos que era adecuado incorporar al curso una personalidad poseedora de sólida formación artística y humanística unida a amplia experiencia profesional *en el panorama español*; en tal sentido, la invitación formulada a D. José Luis Borau daría como resultado la entusiasta apertura de un programa donde los dos factores antes mencionados se cumplieron, al decir del público asistente, de forma tan brillante como satisfactoria.

Su apasionada disertación –imposible de esquematizar en un lugar como éste– permitía comprobar que estábamos ante un cineasta al que le cuadraban tanto los calificativos de “clásico” como de “maldito”, un cineasta cuyo quehacer no ha estado guiado por corrientes al uso ni por repetir el éxito conseguido en su obra precedente. Su independencia artística y de criterio le ha obligado siempre a filmar sólo aquello que en cada momento le ha apetecido hacer; tras el éxito de *Furtivos*, se le obligaba a una continuación, temática o artística, de tal película.

Ser productor de su propia obra le ha permitido actuar siempre con la adecuada y apetecida libertad de creación asumiendo los enormes riesgos y dificultades que ello conlleva; ser productor de otros le ha supuesto satisfacciones de títulos tan significativos como *Mi querida señorita* y *Camada negra*, dirigidas por Jaime de Armiñán y Manuel Gutiérrez Aragón respectivamente. Una faceta más del profesor-realizador se ha puesto de manifiesto como investigador: el título *El caballero d' Arrast*, publicado por el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, supuso una rigurosa investigación en la que ofreció gran cantidad de datos significativos sobre Henri d'Abbadie d'Arrast, amigo y ayudante de Charles Chaplin así como director de *La travesía molinera*.

Otros aspectos llaman la atención en la obra del aragonés. Su filmografía evidencia variadas argumentaciones que suelen incidir sobre temáticas únicas; distancia cronológica entre una y otra obra, frente al cineasta "de oficio" que rueda lo primero que le viene a las manos; criterio radical opuesto a no hacer ni adaptaciones literarias ni a variantes del género histórico. El director de *La Sabina* y *Celia*, de *Hay que matar a B* y *Leo* ha sido catalogado por Mario Vargas Llosa «entre ese puñado de cineastas que, superando las dificultades del medio y poniéndolas de lado, han producido una obra que, por la inteligencia de su forma y la profundidad de su materia, habla a espectadores de cualquier lugar sobre una problemática más honda y permanente que la contingente actualidad española —aunque partiendo siempre de ella— de una manera nueva».

En efecto, alguna de sus películas nos han servido de ejemplo a la hora de comprobar las singularidades de su filmografía. Cuando en la España de las incipientes autonomías, éstas buscaban sus señas de identidad, negadas desde la dictadura, y acababan haciendo un cine autóctono pero marginal, Borau se orientó con *La Sabina* hacia un cine de marcado carácter internacional donde la aparente faceta localista estaba sublimada por un real universalismo, tal como Vargas Llosa ha apuntado. La propuesta ofrecida por el cineasta aragonés nos enseñaba a dudar de un cine estrictamente andaluz si comparábamos los resultados de su personal trabajo con otros productos autóctonos. Al plantear el tema de las relaciones entre escritores extranjeros afincados en Andalucía y mujeres nativas, el cineasta se situaba contra los tópicos habituales mantenidos por el cine español y que él denunció desde su etapa de crítico en *Heraldo de Aragón*; es decir, el realizador ponía en su filme aquello que era habitualmente negado por nuestro cine y que no parecía haber sido descubierto por un recién nacido y etiquetado "cine andaluz". Un gran esfuerzo de producción reunía a actores y técnicos suecos junto a los

españoles para promocionar un producto que, desde su génesis, estaba llamado a concentrar localismo y universalidad unánimemente. Este tema de la Sabina, la draguna que devora a los hombres una vez que los ha gozado sexualmente, se instala como un curioso mito andaluz que parece tener sus antecedentes literarios en las serranas del Arcipreste de Hita y en su variante de "la serrana de la cueva".

La película de Borau se ofreció así en el comienzo de los ochenta como un proyecto ejemplar que tomaba rutas bien distintas a las buscadas por los cineastas autóctonos empeñados en hacer un cine forzosamente de "aquí y de ahora". El cineasta aragonés había sabido conjuntar una historia de amores imposibles, la propia historia de amor del pasado gravitando y repitiéndose sobre el presente, junto a aspectos muy específicos de las relaciones entre el hombre y sus mitos; todo ello con un telón de fondo andaluz que se orientaba en sentido contrario a los tópicos habituales de la charanga y la pandereeta y colocaba como objeto de análisis a los intelectuales y escritores que fascinados por esta tierra hicieron de ella su propio motivo de investigación. El tema de la necesidad de salvar las fronteras reales así como las idiomáticas y culturales enlazaba esta obra con otras como *Hay que matar a B* o *Tata mía*.

La sabiduría del autor de *Furtivos*, su dilatada experiencia en el campo del guión, la dirección, la producción, alternaba con las mejores dotes del conferenciante, profesor y maestro en tantas aulas universitarias o escuelas de cinematografía; quien había presidido la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, preparaba dos discursos de ingreso en sendas Academias, la edición de libros selectos para la publicación en su editorial, varias conferencias para ser dictadas en foros europeos o norteamericanos, un nuevo guión de cine, etc.

Cine, arte y artilugios...

Como puede comprobar el lector, hemos preferido glosar personalmente la brillante intervención del profesor y cineasta José Luis Borau en el ciclo de conferencias sintetizando y apostillando aspectos de su filmografía según criterio propio. Pero a la hora de editar este volumen, nos resistíamos a que la firma del insigne cineasta no estuviera presente, más acá o más allá del carácter inédito de su colaboración, en la publicación de EIH CEROA. Por ello, el propio autor seleccionó su artículo "La larga marcha del cine español sobre sí mismo" por entender que sus planteamientos venían bien a un volumen donde el cine, y su relación con otras artes, quedaba contextualizado, precisamente, en el heterogéneo devenir de la cinematografía española. Como bien pone de manifiesto el cineasta, una serie de condicionamientos, desde los propiamente culturales a los específicamente políticos, han ido impidiendo una efectiva entrega de nuestros espectadores a las películas españolas. Nuevas generaciones se hacían imprescindibles para un nuevo enjuiciamiento de los cambios producidos ya que los viejos espectadores estaban sometidos voluntariamente a la tiranía de la televisión. El buen momento que viene atravesando nuestra cinematografía lo es ante todo desde un punto de vista creativo, es decir, en opinión de Borau, "de autor".

Por su parte, el artículo "Cine y Literatura", de Rafael Utrera, tiene como arranque la aportación que los nuevos artilugios de finales del XIX efectuaron sobre el mejor conocimiento de "cualquier tipo de realidad" y la conformación de un universo cuyo carácter marcadamente antropocéntrico amplió los enfoques seculares; al tiempo, la Literatura, encontró en alguno de ellos, como el cinematógrafo, un poderoso vehículo de comunicación portador de nuevas armas y bagaje que modificó las coordenadas espacio-temporales del nuevo ciudadano del siglo XX. Cuando "realismo" y "naturalismo" fueron descartados por la literatura (en su modalidad

novelística y dramaturgica) y por la pintura, al considerarlos obsoletos, el cine hizo acto de presencia en la sociedad recogiendo la mencionada herencia artística y configurándola, desde los primeros años del siglo, según las peculiaridades de una industria donde el pionerismo tanto obligaba a la invención del artilugio necesario como al extremo reduccionismo de los antecedentes artísticos en los que se apoyaba. A partir de aquí, el artículo establece la historia, tan convergente como divergente, de las relaciones entre los más conspicuos representantes de nuestra literatura y los cineastas coetáneos, mostrando tanto el distanciamiento intelectual de unos como el pragmático intervencionismo de otros.

Mónica Barrientos en "Cine y Pintura", establece pertinentes teorizaciones sobre la esencia de dos artes cuyas representaciones se ofrecen en unas condiciones semejantes, el lienzo pictórico y el lienzo de plata, así como la herencia que el primero recibe de la segunda; a los apartados de similitudes y diferencias, sigue una descripción de los principales valores y formas utilizados, desde la composición al encuadre, sin olvidarse de los valores cromáticos y el plural juego artístico a que da lugar. Los postulados y teorizaciones de Eisenstein o Bazin alternan con la referencia a los estilemas, entre otros, propios de Rembrandt o Caravaggio y cómo estos se dejan sentir en las concepciones cinematográfico-pictóricas de Dreyer, Minnelli o Greenaway. La presencia de los *tableaux vivant* en cualquier época del cine permite alterar (o no) el discurrir de la narración y, por ello, es capaz de sorprender al espectador a causa de la suspensión de la temporalidad o por situarse fuera del espacio. Las biografías de pintores, tan verdaderas como falsas, son recurso habitual en el cine de todas las épocas. Por su parte, la cinematografía española ha utilizado tanto los recursos pictóricos en algunos títulos como la biografía ilustrada de nuestros maestros más universales. Sin duda, la obra de Erice *El sol del membrillo*, representa un hito en la historia de las relaciones entre pintura y cine españoles.

El texto de Virginia Guarinos, "Cine y radio", nos advierte que la radio aprendió a hablar cuando el cine era mudo; a pesar de sus aparentes radicales diferencias, como medios, han procurado relacionarse de muy diversos modos; la peculiar tipificación puede hacerse al menos desde cuatro perspectivas diferentes. La autora desarrolla cada uno de los apartados estableciendo pertinentes subdivisiones que nos adentran de forma minuciosa en el entramado de lo cinematográfico radiofónico y en la radiofonía de lo cinematográfico, desglosando la función de la radio como elemento narrativo, mundo representado y material adaptado. Estas teorizaciones encuentran abundante pragmática en determinadas películas españolas cuyo particular estudio se centra en *Calabuch*, de Berlanga, *Historias de la radio*, de Sáenz de Heredia, *Solos en la madrugada*, de Garcí, y *Ama Rosa*, de Klimowsky; a su vez, cada una de ellas se analiza en la oportuna contextualización social, en la estrictamente cinematográfica y en la específicamente lingüística. Estas adaptaciones, de ayer y de hoy, al igual que las venideras, seguirán teniendo, en opinión de la autora, como *Ama rosa*, dos madres: la radio y la pantalla.

Inmaculada Gordillo en su artículo "Cine y televisión", toma como punto de partida un temprano texto de Arnheim en el que ya se pronosticaron ciertos aspectos de la teoría televisiva. En los comienzos de tal investigación, el encuentro de un medio con otro supuso la conversión del cine en modelo de referencia para «la configuración narrativa» de la futura programación. La aceptación de esta herencia, recurso narrativo consagrado, no impidió que el nuevo modelo de representación sufriera semejante rechazo intelectual al tenido por el cine cincuenta años antes y, de modo paralelo, una acogida popular de innegable éxito. Por otra parte, la progresiva universalización de los mercados y el inigualable poder social y político del medio, han ido convirtiendo el audiovisual televisivo en fuerza mediática sin parangón capaz de absorber

y reciclar cuanto se le ponga por delante. Los últimos años han supuesto una evidente merma en la tradicional oposición cine-televisión y, por el contrario, una clara tendencia a la convergencia más productiva. El caso español se ejemplifica tanto en películas clásicas como contemporáneas; en ellas, el discurso televisivo, actuando en el medio cinematográfico, adquiere los más variados recursos y procedimientos, lleve la firma de José Luis Sáenz de Heredia, Pedro Almodóvar o Fernando Huertas. El estudio monográfico sobre *La seducción del caos*, de Martín Patino, cierra el discurso sobre unas relaciones menos pródigas de lo esperado.

En "Cine y publicidad", Antonio Checa describe una pluralidad de situaciones en torno al título elegido y a la par una generosa ejemplificación donde la pragmática y la teórica se dan amistosamente la mano; "Gente loca, ambiciosa e infeliz", subtitula el autor su trabajo; y es que, en efecto, son rasgos muy generalmente utilizados por los guionistas y realizadores a la hora de presentarnos a los personajes, prototípicos o arquetípicos, del mundo publicitario, símbolos, por otra parte, de la sociedad capitalista; contexto social donde la lucha de sexos, con todas sus implicaciones sociolaborales y de competencias diversas, puede dar excelentes resultados generalmente cómicos y ocasionalmente dramáticos. Y dado que la publicidad tiene «peligroso poder y peligrosa atracción» no es infrecuente verla utilizada, de modo subliminal, para fines perversos desde el uso fraudulento de la actividad política hasta propiciar modalidades próximas al asesinato; muy al contrario, también el cine de ayer y de hoy ha dado mucho juego con las peripecias de los publicitarios que han buscado ideas salvadoras en las aguas movedizas de la voraz sociedad de consumo. Una pluralidad de ejemplos, con considerable número de modalidades, es analizada por el autor deteniéndose tanto en cortometrajes como en telefilmes. El caso español queda referenciado en títulos de Lazaga, Lorente, Ozores, Giménez Rico, Colomo, etc.

José Luis Navarrete, en "Cine y cine", afirma que el carácter autorreferencial puede ya comprobarse en el cine primitivo más ingenuo y se pregunta qué ha podido mover a este arte a volverse sobre sí mismo y a convertir tal cuestión en recurso institucionalizado. Una frase hecha como "cine dentro del cine", debe ser algo más, acaso mucho más, que una etiqueta generalizadora; en efecto, el articulista establece una taxonomía cuyos valores están lejos de la univocidad y engloba factores tan diversos como la construcción espectacular y artificiosa (mostración), la relación entre unos discursos con otros (citación), la mirada sobre su propio relato (reflexión) y el trasfondo argumental o mero decorado (atrezo). Pero más allá de la elucubración teórica, aplicada en primera instancia al cine norteamericano, el autor lleva a término un personal y exhaustivo repaso a una filmografía española que abarca desde finales del mudo al último cine contemporáneo. Sobrevila, Elías, Neville, García Maroto y Llobet Gracia presentan un repertorio abundante de secuencias que tendrán su continuación, según este particular estudio, en Berlanga, Erice, Zulueta y Almodóvar, enjuiciado todo ello sobre la consideración de que una película, como una novela, supone un discurso social en estrecha relación con el proceso creativo del director o autor.

En "Cine y nuevas tecnologías", Enrique Sánchez Oliveira investiga la relación entre un arte centenario y los novísimos elementos que conforman el amplio mundo de la comunicación audiovisual. Haciendo selección de específicos artilugios, algunos de ellos recién nacidos, se analizan en el artículo tres modalidades relativas al cine digital con paralela correspondencia en el cine tradicional: producción, filmación y distribución-exhibición. La década de los ochenta es el momento histórico en el que aparecen las primeras innovaciones donde el carácter científico y técnico se aplicó preferentemente al género de la ciencia-ficción. A partir de aquí, la avanzada cinematografía americana adaptó los nuevos recursos a la expresión de cualquier tema y género; aún más, como explica el

autor, si en las postrimerías del xx, las herramientas informáticas se utilizaron para crear mundos cinematográficos repletos de efectos especiales y crear dibujos animados en tres dimensiones, el xxi parece apostar por la creación de actores digitales. Las nuevas técnicas han sido ya capaz de presentarnos a Bogart o Astaire revividos y formando grupo con otros famosos de carne y hueso. Junto a ello, el celuloide, materia físico-química sobre la que se ha impresionado la Historia del Cine, parece tener los días contados; la distribución y la exhibición modificarán sus modos de funcionamiento y otros recursos, otras pantallas, ofrecerán nuevas modalidades artísticas o espectaculares. El caso, tan aparentemente alejado de la novedosa sofisticación americana, puede ofrecer algunos ejemplos interesantes entre los que se encuentran las diversas piezas de "cine comprimido" con títulos firmados por Javier Fesser, Raúl Mesa, Jorge Izquierdo, Julio Medem y Pablo Llorca.

Sevilla, marzo 2001