

## PRESENTACIÓN. ALBERTO ELENA Y LAS MIRADAS A LOS CINES PERIFÉRICOS

MINERVA CAMPOS<sup>a</sup>

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.001>

*«Llegará un día en que el cine habrá cambiado el mundo más que la invención de la pólvora, la electricidad o el descubrimiento de nuevos continentes. El cine permitirá a la gente repartida por los más remotos confines de la Tierra conocerse y apreciarse mejor. El cine reconciliará las diferencias de opinión y contribuirá de forma decisiva a la realización de los ideales de la Humanidad. Es fundamental que concedamos al cine la importancia que merece».*

Mustafa Kemal Atatürk (1937)<sup>1</sup>

En 1994 apareció el primer número de *Secuencias. Revista de historia del cine*. El equipo que puso en marcha este proyecto estaba dirigido por Alberto Elena quien, tras una década como director de la publicación, entre 2005 y 2013, siguió participando en la revista como miembro del Comité Asesor de Dirección. Además de su vinculación formal, durante veinte años escribió notas, reseñas y artículos de investigación para *Secuencias* que dan buena cuenta de su infatigable trabajo en este contexto.

En estas más de dos décadas ha habido cambios en la plantilla que conforma la redacción y en las tareas desempeñadas por cada uno de nosotros. El vínculo que Alberto Elena mantuvo con *Secuencias* es también el que compartimos quienes integramos ahora el equipo: entre nosotros, pero además con muchos de quienes antes ocuparon nuestros puestos. Compartimos también el haber sido alumnos y compañeros suyos y, ante todo, el considerar a Alberto un amigo y un maestro con el que de un modo u otro estamos en deuda. La *laudatio* podría y merecería ser más amplia, pero los motivos principales que nos han traído a elaborar este número creemos que quedan ya suficientemente justificados.

Teníamos claro que queríamos realizar un número de *Secuencias* homenaje a Alberto Elena. A partir de este punto, debíamos idear cómo llevar a cabo la tarea. El primer paso lo dimos rápido: queríamos un homenaje en el que se mostraran las líneas de trabajo de Alberto así como las continuidades, actualizaciones, revisiones y derivas de las que estas habían sido objeto en

[1] Esta cita precede al artículo «Panorama desde el Puente (de Gálata), o las encrucijadas del cine turco» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º. 44, junio de 2003), pp. 99-114 (Reedición: *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad* [Valencia, Generalitat Valenciana, 2007], pp. 139-150).

[a] Minerva Campos es investigadora posdoctoral en la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del equipo de redacción de *Secuencias. Revista de historia del cine*. Es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y ha desarrollado estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Ámsterdam (UvA). Sus trabajos sobre festivales y cine contemporáneo de América Latina han sido publicados en *CinémAction*, *Secuencias*, *Archivos de la Filmoteca*, *Cinemas d'Amérique Latine* y *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad en el cine hispánico* (Leiden y Boston, Brill / Rodopi, 2016).

manos de otros especialistas. Esta idea nos permitía además ampliar el contexto en el que se integra la producción científica de Alberto y mostrar la vigencia de sus objetos y perspectivas en el campo de los estudios fílmicos hoy en día. Fue aquí cuando tuvimos que enfrentarnos con la mayor dificultad que conllevaba nuestro propósito. La trayectoria como investigador de Alberto Elena presenta dos líneas de fuerza: la historia de la ciencia y los estudios fílmicos<sup>2</sup>. En cada una de ellas abordó problemáticas y objetos diversos y, también en ambas áreas, sus trabajos fueron de referencia. La necesaria economía del espacio y el deseo de establecer un eje determinado que nos permitiera abordar en profundidad el trabajo de Alberto nos obligaron a tomar decisiones que no han sido del todo fáciles.



Hyderabad, India.  
© Alberto Elena

Considerando la especial relevancia en la trayectoria de Alberto y la repercusión que han alcanzado en el ámbito académico sus estudios sobre cines periféricos, nos decantamos por esta línea. Tomamos la decisión siendo conscientes de que así, inevitablemente, quedarían al margen otras líneas de investigación que fueron fundamentales para Alberto y que habrían llevado a otras posibles colaboraciones. Pensamos en temas y objetos, en regiones cinematográficas, en aproximaciones teóricas diversas, lo repensamos todo al derecho y al revés; y lo que recogen las siguientes páginas es el resultado de nuestras cavilaciones durante dos años. Agradecemos enormemente la disposición, el trabajo y el interés por este número de los autores que han accedido a participar en él elaborando los artículos y las reseñas: especialistas en cada una de sus áreas que además tienen en común el haber conocido bien a Alberto. Igualmente, agradecemos la colaboración de otros colegas cuyos nombres, por distintos motivos, finalmente no aparecen en este número. En este sentido, es obligado mencionar también las cálidas respuestas a los e-mails y llamadas relacionadas con este monográfico y la atención con la que muchos compañeros han seguido su desarrollo.

Las imágenes del otro y los «otros» territorios cinematográficos articularon el trabajo que Alberto Elena desarrolló en el campo de los estudios fílmicos. Abordar su producción intelectual en el área e introducir este número monográfico de *Secuencias* nos lleva, inevitablemente, a (re)pensar la periferia.

Así, el «cine periférico» resulta un marco adecuado para abordar el conjunto de las «investigaciones» de Alberto Elena. A pesar de las revisiones

[2] La «Bibliografía» que cierra este número da buena cuenta de ello.

[3] Ver: Johan Galtung, «A Structural Theory of Imperialism» (*Journal of Peace Research*, vol. 8, nº. 2, 1971) e Immanuel Wallerstein, «Dependence in an Interdependent World: The Limited Possibilities of Transformation within the Capitalist World Economy» (*African Studies Review*, vol. 17, nº. 1, 1974).

que dedicó al «concepto» de periferia y considerando que en ocasiones prefirió sustituirlo por el de Sur, esta idea recorre el monográfico-homenaje que sigue. Primero, como un marco teórico y geopolítico que parece oportuno revisar; y, por otro lado, como un campo susceptible de múltiples perspectivas y objetos de estudio particulares. De ello quieren dar cuenta estas páginas introductorias y los artículos inéditos que componen este número doble de *Secuencias*.

### (Una) revisión crítica del concepto

La idea de un cine periférico ha sido ampliamente referida durante las dos últimas décadas para aludir a la producción cinematográfica de África, Asia y América Latina. El término parece haber cristalizado en torno a este bloque tricontinental, relegando así a un segundo plano la problemática de base: la relación compleja, tensa y desigual que existe entre estos territorios y los que se erigen como centros de la cinematografía mundial. Podemos sintetizar ese espacio cinematográfico central como un eje euro-norteamericano en el que nos situamos nosotros y donde se elaboran buena parte de los estudios filmicos. Así, al constituirnos como espacio de debate y legitimación del cine del mundo, pensamos la producción del citado bloque tricontinental como «otra», como «periférica». Lo interesante y oportuno del término «periferia» es precisamente que destaca las sinergias entre los diferentes territorios de producción y pone el acento en los relatos del citado bloque tricontinental y su relación (casi siempre desventajosa) con el resto del mundo.

En un mundo polarizado, el concepto de «periferia» puede entenderse como un sinónimo de aquellos otros que como «Sur» o «Tercer Mundo» se



© Alberto Elena

constituyen por oposición a los de «centro», «Norte» o «Primer Mundo». Sin embargo, la clave de «lo periférico» es precisamente que solo puede existir con respecto a un centro en torno al cual se articula y que lo acota. La acepción de cine de la periferia a la que nos hemos habituado fue puesta en circulación en el ámbito hispanico por Alberto Elena en 1999, en su libro *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*, en el que recuperaba esta terminología de las teorías del sistema mundo de la década de 1970<sup>3</sup>. En dicho campo, el concepto precisamente subraya la existencia de unos territorios que, con diferentes



Hyderabad, India.  
© Alberto Elena

recursos y potestades, se relacionan con otros en términos de desigualdad. Es un concepto que se había utilizado ya en las teorías de la dependencia y los estudios postcoloniales precisamente como parte de una serie de opuestos más extensa: centro / periferia, colonizador / colonizado, desarrollado / subdesarrollado, industrial / pobre, avanzado / atrasado<sup>4</sup>. El hecho de que investigadores y críticos hayan (hayamos) asumido estos conceptos enfrentados, ha provocado que la historia del cine se siga escribiendo y pensando desde el centro euro-norteamericano, desde una posición privilegiada que permite (desde la que nos permitimos) valorar y juzgar con criterios propios el resto de cinematografías del mundo. Estas dicotomías, al tiempo, nos autorizan a seguir pensando el cine del mundo como perteneciente a espacios diferenciados: a una periferia que constituyen Asia, África y América Latina, y a un centro que se correspondería con las industrias e instituciones euro-norteamericanas. Europa y Estados Unidos se autoerigen como intermediadores del cine del mundo que regulan los trayectos y los mecanismos que hacen visibles y legitiman unos cines en detrimento de otros. Europa y Estados Unidos constituyen los engranajes que regulan las tendencias y procesos cinematográficos a nivel global.

Recuperar para el contexto cinematográfico los parámetros de las teorías económico-políticas del sistema mundo es adecuado para ocuparnos de los cines que en el contexto internacional son nombrados indistintamente como «periféricos», del «Sur», «en vías de desarrollo» o «tercermundistas». Esta revisión resulta oportuna fundamentalmente porque los términos que se utilizan como sinónimos de cine periférico, como son también «cine del Tercer Mundo» o «*World Cinema*», tienen delimitaciones y orígenes distintos. Esta tendencia puede ser comprensible en el sentido en que es muy similar la región geopolítica que abarcan todos ellos. Sin embargo, cada uno acota un territorio determinado y atiende

[4] Osvaldo Sunkel, «Capitalismo transnacional y desintegración nacional» (*Estudios Internacionales*, n.º. 16, 1971, p. 9).

a cuestiones geopolíticas diferentes para establecer sus límites.

Podemos considerar como punto de partida la idea de Tercer Mundo que presentó en 1952 Alfred Sauvy y con la cual estructuró el planeta en un primer mundo capitalista, un segundo mundo socialista y un tercer mundo subdesarrollado<sup>5</sup>. Al aplicar este concepto de Tercer Mundo al contexto cinematográfico, Roy Armes estableció como límites de su cartografía los países de Asia, África y América Latina que «fueron colonias en los siglos XVIII y/o XIX y no eligieron un camino socialista de desarrollo»<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, en las décadas de 1960 y 1970, en los territorios que conforman este Tercer Mundo se celebraron encuentros en los que estas regiones tomaron consi-

ciencia de su pertenencia a dicho bloque. Se trató de proyectos diplomáticos a nivel regional y tricontinental que se repitieron en el contexto cinematográfico.

La particularidad del Tercer Cine es que se corresponde con un modo crítico, político y militante de producir, exhibir y ver cine en lugar de atender en primera instancia a criterios geopolíticos y económicos. Puesto en circulación en 1969 por Octavio Getino y Fernando Solanas en el manifiesto «Hacia un tercer cine»<sup>7</sup>, este término se confunde en ocasiones con el de Cine del Tercer Mundo dado que en los años 70 buena parte del cine adscrito a esta línea se produjo en las regiones pertenecientes al citado bloque tricontinental. Como sus autores hicieron explícito en el manifiesto fundacional, el Tercer Cine se enfrenta en sus formas y sus modos de producción a un Primer Cine que se corresponde con el modelo industrial norteamericano y a un Segundo Cine que presenta cierta independencia de Hollywood pero igualmente persigue circuitos en los que institucionalizarse. Es posible, sin embargo, considerar Tercer Cine determinadas producciones realizadas en países pertenecientes al Primer y Segundo Mundo. Por poner un caso que desarrollará uno de los artículos de este número, *Ici et Ailleurs* (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1969-1974) y el trabajo del Grupo DzigaVertov puede adscribirse a esta categoría si la entendemos como una fórmula que va más allá de la experiencia argentina de finales de los años 60 y primeros 70, que fue el contexto al que Getino y Solanas desarrollaron su idea de un «Tercer Cine». Ellos mismos señalaron también a directores, como Jean-Luc Godard o Chris Marker, que estaban abriendo en Europa en aquel momento «perspectivas inéditas y una



Rabat, Marruecos (2000). © Alberto Elena

[5] Alfred Sauvy, «Trois mondes, une planète» (*L'observateur*, 25 de agosto de 1952), p. 14.

[6] Roy Armes, *Third World Film Making and the West*, (Berkeley, University of California Press, 1987).

[7] Octavio Getino y Fernando Solanas, «Hacia un tercer cine», en *10 años de hacia un tercer cine (1979)*, (1969 [2010]) / *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1966-68).

nueva concepción del hecho cinematográfico y del significado del arte en nuestro tiempo»<sup>8</sup>.

«*World Cinema*», por su parte, es una fórmula que con mucha frecuencia se utiliza para referirse a películas que no son producciones norteamericanas ni de Europa Occidental. El término resulta especialmente laxo cuando el único criterio para establecer sus límites parece ser la distancia cultural o geográfica que existe entre las películas de un territorio y la región desde la que se piensan dichas producciones. El uso indistinto de «*World Cinema*» para designar películas «exóticas» o de países en vías de desarrollo o películas hechas en cualquier parte del mundo (como sinónimo de «*Cinema of the World*») complican el desarrollo de un debate que nos permita analizar en qué consisten las particularidades de este *World Cinema* y las regiones cinematográficas que le dan entidad.

Por otro lado, «Cine del Sur» es un concepto poco desarrollado en los estudios fílmicos. Es citado habitualmente como un territorio distinto del Norte (que funciona como sinónimo del eje euro-norteamericano que ya hemos señalado). Alberto Elena definía como cinematografías «del Sur» las delimitadas por ese «parámetro geopolítico que enfrenta las producciones culturales de los países septentrionales, el corazón del actual mundo globalizado, con las que quedan en la periferia misma del sistema»<sup>9</sup>. «Sur Global» es un término que también proviene de los estudios poscoloniales y los dedicados al neocolonialismo y la violencia. En este contexto, la idea de Sur Global subraya la cuestión geopolítica y las desiguales fuerzas en las relaciones internacionales, pero, además, lleva incorporada en su propia definición las nociones de resistencia y protesta<sup>10</sup>. En las cinematografías que nos ocupan en este número y a las que con mayor frecuencia dirigió su atención Alberto Elena resultan también de interés una serie de producciones acriticas y ajenas a las tensiones geoculturales y geopolíticas existentes en el contexto

[8] Glauber Rocha entendía la idea de un cine «tricontinental» como un cine político y crítico en sus discursos y formas que no se limitaba al producido únicamente por realizadores de Asia, África y América Latina. En su artículo publicado en 1967 en *Cahiers du Cinéma* exponía precisamente el caso de Jean-Luc Godard: «Cuando hablo de cine tricontinental y considero a Godard un cineasta tricontinental es porque, al abrir un frente de guerrilla al interior del cine francés y atacar repetida e inesperadamente con películas impiadosas y agresivas, Godard se convirtió en un cineasta político, con una estrategia y una táctica ejemplares en cualquier parte del mundo». Glauber Rocha, «Tricontinental», *La revolución es una eztytyka* (Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011 [1967]), p. 77.

[9] Alberto Elena, «sin título», *Catálogo VIII Edición del Festival de Granada Cines del Sur*, (Granada, Junta de Andalucía, 2005 [2014]), p. 10.

[10] En su tesis doctoral, Elena Rosauro elabora una síntesis teórica del Sur Global. Ver Elena Rosauro Ruiz, *Historia y violencia en el Sur americano: prácticas artísticas, 1992-2012* (Universidad Autónoma de Madrid, 2016, tesis inédita); según esta aproximación, para la idea de «protesta» ver Vijay Prashad *The Poorer Nations: A Possible History of the Global South* (Londres y Nueva York, Verso, 2012), p. 9; para la de «resistencia» ver Cuauhtémoc Medina (ed.), *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo* (México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2010), p. 12. Podemos apuntar cómo en el campo del arte contemporáneo sí ha cobrado fuerza recientemente y se ha desarrollado de manera más extensa la idea de un Sur Global.

Macao, China.  
© Alberto Elena





Manila, Filipinas.  
© Alberto Elena

internacional. Nos referimos a buena parte de un cine popular o comercial que, si bien permite lecturas políticas, no presenta evidencias explícitas de «protesta» o «resistencia» contra nada. Así, la operatividad del concepto «Sur Global» resulta limitada al estudiar la producción total de cualquier cinematografía nacional o regional de los territorios periféricos.

Cada uno de estos términos destaca o invisibiliza de un modo diferente la relación desigual de unas

regiones con respecto a otras. Lo que todos ellos comparten es una referencia implícita al «otro» cine como exótico y/o lejano, subrayando la distancia entre los imaginarios y relatos propuestos desde la periferia con respecto a los espacios centrales. Poniendo el acento en las relaciones desiguales que tienen lugar en el binomio centro-periferia, podemos atender a cuestiones cinematográficas que van más allá de las propias películas. Tal dicotomía nos permite también analizar desde una perspectiva crítica las relaciones que se establecen entre las industrias y/o las instituciones (cinematográficas, culturales, académicas, museísticas, etc.) de unos y otros territorios<sup>11</sup>. Así, la noción de «cine periférico» es una herramienta para pensar las filmografías que lo constituyen, pero, al mismo tiempo, también los procesos que lo identifican como tal y que, en última instancia, articulan el contexto cinematográfico mundial.

### Una forma de homenaje: revisiones y nuevos estudios de caso

Alberto Elena se ocupó de objetos y territorios cinematográficos diversos. Esto lo llevó a estar en contacto y a trabajar estrechamente con especialistas provenientes de diferentes disciplinas y geografías. Es el caso de los autores que participan en este número: en el marco de instituciones culturales o en la universidad, originarios de distintas partes del mundo, unos compañeros y otros discípulos, casi todos ellos conocieron bien a Alberto y trabajaron con él al hilo de preocupaciones compartidas. Esto es extensivo al anterior monográfico de la revista: el n.º 41, titulado «Pantallas contemporáneas de África y su diáspora», co-editado por Fernando González y Beatriz Leal. Visto en perspectiva, ese número puede entenderse como una suerte de prólogo al número de homenaje que ahora publicamos.

«Colonialismo, «Tercer Cine», «cineastas/autores», «*star system*» y «audiovisual transnacional» bien pueden ser las palabras clave de los artículos que componen este número de *Secuencias* que dedicamos a Alberto Elena y en

[11] Stephen Crofts, «Reconceptualising National Cinema/s», (Londres, British Film Institute, 1993 [2006]), p. 54; Alberto Elena, *Los cines periféricos*, p. 173; Liz Czach, «Film Festivals, Programming, and the Building of National Cinema» (*The Moving Image*, vol. 4, issue 1, 2004), p. 78.

los que participan Zahedi, Sánchez-Biosca, Mestman, Emmelhainz, Marina Díaz, Palacio, Romero, Guardiola y Albertos. Dichas cuestiones han resultado también centrales en la trayectoria de Alberto Elena: en su faceta de investigador y profesor de cine, pero también en la de programador de multitud de ciclos, muestras y del Festival de Granada Cines del Sur.

Abre este monográfico un trabajo inédito de Alberto Elena: «Bollywood en Quismondo: versiones del cine indio para la exportación, 1953-1962». Tenemos la certeza de que nada es más adecuado que un texto suyo para dar cuenta de su «amplitud de miras, curiosidad infinita, pasión por el objeto de estudio y escrupuloso rigor científico»<sup>12</sup>. «Bollywood en Quismondo» resulta especialmente oportuno en este caso. El objeto de estudio lejano que suponen dos películas indias de la década de 1950 animó a Alberto Elena a incorporar al texto de este trabajo las dificultades de acceso y los problemas de conservación de las mismas, motivos que le impidieron llevar a cabo la investigación prevista inicialmente. Por ello, además de un aporte relevante, este texto es también un buen ejemplo del proceder riguroso y coherente de su autor.

Como no podía ser de otro modo, forma parte de este monográfico la investigación ganadora de la I Edición del «Premio Alberto Elena de Investigación sobre Cines Periféricos», convocado conjuntamente en 2015 por el grupo de investigación TECMERIN (Televisión y Cine: Memoria, Representación e Industria) de la Universidad Carlos III de Madrid y *Secuencias. Revista de historia del cine*. «Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal» es el trabajo que firma Irmgar Emmelhainz. La autora toma como eje de su estudio la película *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1969-1974) para analizar la construcción del relato cuando se trata de presentar procesos políticos ajenos. Se ocupa también en su investigación de las fórmulas desarrolladas por los realizadores en términos de militancia y activismo cinematográficos. *Ici et ailleurs* señala al espectador occidental como observador pasivo de la barbarie (y de la propia película), al tiempo que subraya el «aquí» y el «otro lugar» que articulan las relaciones geopolíticas a nivel mundial. En esto insiste el trabajo de Emmelhainz, siendo el «aquí» el Norte y Centro desde los que pensamos y vemos el cine, los conflictos y las luchas «de los otros».

En «Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español» Juan Guardiola aborda la cuestión del colonialismo y las relaciones hispano-americanas. En su trabajo establece conexiones entre propuestas cinematográficas ya conocidas y nuevos aportes de artistas visuales contemporáneos que desde España plantean un discurso crítico-reflexivo en torno a la relación (colonial) con América Latina y que, al mismo tiempo, atienden al propio dispositivo audiovisual. El texto presenta una cartografía cronológica de películas y vídeos en la línea señalada, ocupándose también de propuestas contemporáneas que van más allá del *monocanal* cinematográfico. Este resulta un aporte acorde con la línea central del monográfico si pensamos en las dicotomías y tensiones geopolíticas como el eje de los estudios desarrollados por Alberto Elena y en la

[12] Ver: La redacción de *Secuencias*, «Alberto Elena» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, 2013, nº. 38), p. 7.



[13] Glauber Rocha, «Estética del hambre», en *La revolución es una eztytyka* (Buenos Aires, Caja Negra, 1965); Julio García Espinosa, «Por un cine imperfecto» (*Hablemos de cine*, n.º 55, 56, 1970).

(des)colonización como una causa / un síntoma de las mismas.

Es inevitable volver a los debates sobre Tercer Cine y cine militante al abordar las relaciones (neo/post)coloniales en el terreno cinematográfico. El origen del bloque tricontinental que hoy constituye *grosso modo* la periferia cinematográfica y los primeros debates en torno a las fórmulas militantes propias de los países subdesarrollados tuvieron lugar a mediados de la década de 1970 en varios encuentros y foros que examina en su trabajo Mariano Mestman. Estos y otros espacios fueron de capital importancia para poner en órbita y legitimar estéticas como las de la violencia, el hambre y el cine imperfecto en el contexto del cine mundial<sup>13</sup>. Así, en «Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)» Mestman se ocupa de los procesos, encuentros e imágenes que pusieron de manifiesto la problemática (des)colonizadora a todos los niveles a principios de los años 70.

El trabajo de Vicente Sánchez-Biosca reflexiona acerca de la (auto)representación desde el horror, la pérdida y la distancia de varias décadas con las herramientas, materiales y códigos del medio cinematográfico. «El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: en torno a *La imagen perdida* (R. Panh, 2013)» aborda la penúltima película de Rithy Pahn atendiendo a los recursos del cineasta para dar testimonio de la barbarie cometida por los jemes rojos en el país entre 1975 y 1979 (de la que su familia y él mismo fueron víctimas). A diferencia de *Ici et ailleurs*, que planteaba las dificultades para relatar la historia y los conflictos del «otro», el problema que aborda Sánchez-Biosca es el de elaborar un discurso propio cuando, además de testigo, el responsable del relato es también protagonista y víctima.

En «Más allá del camino en zigzag. ¿Dónde está la casa de mi amigo? (A. Kiarostami, 1987), treinta años después» Farshad Zahedi vuelve a la primera película de la trilogía de Koker. Retoma en su investigación al cineasta iraní



Pekín, China. © Alberto Elena

Abbas Kiarostami, que protagonizó una de las líneas de trabajo de Alberto Elena que más interés despertó desde un primer momento. Zahedi analiza detalles de las localizaciones, el urbanismo y el paisaje para proponer un cambio de eje en los estudios que hasta ahora han tenido como objeto central esta y otras películas de Kiarostami.

El legado de Alberto Elena es el resultado de un trabajo desprejuiciado. Además de las líneas que hemos citado más arriba, su interés por el cine del mundo se tradujo también en aproximaciones a unos cines populares que con frecuencia son eclipsados en los programas de los festivales, en las muestras de cines nacionales o regionales y en los propios estudios filmicos en favor de propuestas más independientes, experimentales o autorales acordes con el cine o la cinefilia (en un sentido amplio) dominante en cada momento. Sigue vigente un apunte de Alberto de 2010: la tensión entre producción comercial y cine de autor «en el caso de algunos países del Sur adquiere características específicas. Nuestra mirada septentrional ha tendido a recuperar por lo común tan sólo (una parte de) las propuestas autorales emanadas de este Sur geopolítico, pero hoy fenómenos como Bollywood o Nollywood difícilmente pueden soslayar nuestra atención si es que realmente queremos entender algo de la geopolítica del audiovisual, pasada y presente». En este sentido, sigue siendo necesaria la «reevaluación de la memoria filmica del Sur» que subraya pertinentemente en el mismo artículo<sup>14</sup>.

Podemos decir que Marina Díaz López sigue esta propuesta al ocuparse de la emblemática figura de Mario Moreno «Cantinflas» en «La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero». En este trabajo, la autora analiza el tránsito de Cantinflas de la comedia pre-revolucionaria al cine industrial de la Época de Oro de la cinematografía mexicana. Marina Díaz López se ocupa en lo particular de las dos únicas comedias rancheras en las que participó Cantinflas: *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937) y *El Siete Machos* (Miguel M. Delgado, 1950). Según la autora, la incursión del actor en este género resulta la mejor herramienta para analizar la configuración y operatividad de su figura de estrella en el cine comercial mexicano.

En sus últimos trabajos Alberto Elena prestó especial atención a dos fenómenos directamente relacionados con la práctica transnacional en el ámbito cinematográfico: por un lado, la clásica problemática de la coproducción internacional; por otro lado, la de los festivales como espacio relacional transfronterizo. Es en el primero de los marcos citados en el que se inscribe el trabajo de Manuel Palacio y Rubén Romero: «El espacio cultural transnacional en la post-Transición. El caso de las series televisivas *Amores difíciles* y *La Reina del Sur*». Los autores se ocupan de la visibilidad y permanencia de marcas culturales de los países productores en dos series con participación española: la primera de ellas, producida por Televisión Española a finales de la década de 1980; la segunda, por la cadena privada Antena 3 en la segunda década de los 2000. El estudio de ambos casos permite a los autores analizar los procesos financieros, de diseño, producción y distribución de productos concebidos para traspasar las fronteras y las dificultades que, a priori, pueden tener este tipo de obras para públicos de territorios diversos.

[14] Alberto Elena, «Memorias del Sur» (*40 años de cine filipino [1970-2010]*, *Cahiers du Cinéma España*, n.º 12, junio de 2010), pp. 30-31. Debemos recordar la atención que el propio Alberto dedicó a formatos «populares» como las series de televisión, industrias de consumo como Nollywood y Bollywood (en varias ocasiones) y figuras emblemáticas y de calado popular que trasciende generaciones como el monstruo japonés Godzilla. En el ámbito del cine en español se ocupó también de intérpretes «estrella» como Joselito y Cantinflas. Ver: Alberto Elena (ed.), «Nollywood: panorama audiovisual en Nigeria» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 62, dossier, 2009); Alberto Elena y Helio San Miguel (eds.), «El Nuevo Bollywood» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 36, dossier, 2012); Aruna Vasudev y Alberto Elena, *El sueño de Bollywood: cine contemporáneo de la India* (Las Palmas, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2003); Alberto Elena, «La parada de los monstruos: "King Kong", "Godzilla" y nosotros», en Antonio Lafuente y Javier Moscoso (eds.), *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional* (Madrid, Biblioteca Nacional, 2000), pp. 237-249; «Cantinflas censurado, o de cómo la censura franquista trató al cine latinoamericano», en David Oubiña y Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispano-americano* (Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, 2005), pp. 31-39; «El cantor del Cine Rex: una revisión del cine de Joselito» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 38, 2001), pp. 48-61 (reedición: *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad* [Valencia, Ediciones de la Filmoteca], 2007, pp. 125-137).

## Pasión por el objeto de estudio

En estos últimos años se han llevado a cabo oportunas revisiones del trabajo de Alberto Elena en las que recurrentemente aparecen sus investigaciones de referencia en el campo de los estudios fílmicos. En nuestro caso, nos ha parecido que elaborar una bibliografía completa de sus publicaciones era la mejor manera de continuar con el reconocimiento a su labor investigadora. El lector podrá encontrar esta sección al final de la revista.

Las publicaciones de Alberto Elena en conjunto ofrecen un mosaico tan amplio como disperso si consideramos la cantidad de breves reseñas, notas o presentaciones que también escribió pero que, por una necesidad de síntesis, hemos dejado fuera de la bibliografía. Ciñéndonos a los formatos más estándares (volúmenes monográficos, capítulos de libros, artículos académicos, actas de congresos y revistas especializadas), podemos observar las diferentes líneas de interés y perspectivas de análisis que Alberto fue incorporando a su trabajo a lo largo de los años. La bibliografía recoge, por supuesto, sus aportaciones a los estudios fílmicos, los que le han otorgado un lugar de referencia en el campo. Pero también incluye sus primeros trabajos en el área de la historia de la ciencia y, los que quizá resultan más curiosos vistos hoy, aquellos en los que conjugó su trayectoria académica inicial con una inquietud por el cine que más tarde convirtió en la línea de fuerza de su trabajo intelectual.

El diseño para la sección de reseñas de este número vino dado por las propias circunstancias. Desde 2014 han sido muchas las publicaciones y trabajos dedicados a la memoria de Alberto Elena. Nuestra sorpresa fue comprobar que algunos de ellos incluían entre sus capítulos contribuciones suyas y, por este motivo, nos pareció justo dedicar la habitual sección de reseñas a estos títulos. Incluimos por

tanto en este número un comentario crítico a los últimos trabajos de Alberto Elena, unos estudios en los que desarrolla líneas anunciadas en investigaciones previas y que, como cada uno de los escritos que componen su bibliografía, no se limitan a lo ya dicho.

Las imágenes presentes en esta «Presentación» y entre los artículos que componen el monográfico también forman parte del homenaje. La curiosidad infatigable de Alberto Elena por los cines del mundo le llevó a recorrer todo tipo de espacios y territorios cinematográficos: filmotecas, festivales, museos, archivos, colecciones; pero también espacios de cinefilia más inusuales. Fotografió y coleccionó algunos de los



Medan, Indonesia.  
© Alberto Elena

lugares más alejados dando forma a un breve archivo de diapositivas en el que, con su meticulosidad habitual, señaló las fechas y los lugares en los que fueron tomadas las imágenes. Sabíamos de estos recorridos a través de sus textos y de algunas anécdotas y ahora, con las imágenes intercaladas entre los diferentes textos de este monográfico, podemos mostrar algunos de los lugares que propiciaron una mirada tan particular hacia el otro. Agradecemos a Paloma Garvía su generosidad por permitirnos utilizar estas imágenes y publicar el artículo de Alberto «Bollywood en Quismondo: versiones del cine indio para la exportación, 1953-1962». Igualmente, queremos expresar nuestro agradecimiento por la ayuda prestada en diferentes terrenos a Valeria Camporesi, Fernando Guerrero —de la editorial Abada/Maia—, David Moriente y Jaime Pena.

Quienes conocieron a Alberto Elena estarán de acuerdo en destacar también su labor pedagógica. Es difícil lograr la atención de los alumnos, hacer que los intereses propios resulten atractivos para ellos y transmitirles una curiosidad que los anime a seguir una senda parecida. Es difícil, pero Alberto lo consiguió: primero, en la Universidad Autónoma de Madrid y más tarde, en la Carlos III, así como en tantos otros lugares en los que dictó clases. En esta dirección, siempre se preocupó de crear espacios que permitieran estrechar vínculos y establecer diálogos con colegas y discípulos. Uno de ellos fue/es *Secuencias*.

El recuerdo y el reconocimiento a Alberto son ahora dos constantes adicionales para el equipo de *Secuencias* que, por motivos evidentes, han resultado centrales en el desarrollo de este número. Esperamos que este sea un justo homenaje a Alberto Elena: por transmitirnos inquietudes y curiosidades; por compartir generosamente preguntas y saberes; por el trato sencillo, la amistad y los años de escuela.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARMES, ROY, *Third World Film Making and the West* (Berkeley, University of California Press, 1987).
- CROFTS, STEPHEN, «Reconceptualising National Cinema/s», en Valentina Vitali y Paul Willemsen (Eds.), *Theorising National Cinema* (Londres, British Film Institute, 1993 [2006]), pp. 44-58.
- CZACH, LIZ, «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema» (*The Moving Image*, 2004, vol. 4, núm. 1), pp. 76-88.
- ELENA, ALBERTO, «La parada de los monstruos: "King Kong", "Godzilla" y nosotros», en Antonio Lafuente y Javier Moscoso (eds.), *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional* (Madrid, Biblioteca Nacional, 2000), pp. 237-249.
- , «El cantor del Cine Rex: una revisión del cine de Joselito» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 38, 2001), pp. 48-61 (reedición: *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad* [Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2007], pp. 125-137).
- , «Cantinflas censurado, o de cómo la censura franquista trató al cine latinoamericano», en David Oubiña y Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispanoamericano* (Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, 2005), pp. 31-39.

- , «sin título», *Catálogo VIII Edición del Festival de Granada Cines del Sur*, (Granada, Junta de Andalucía, 2005 [2014]), pp. 10-11. Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/cinesurgranada/wp-content/uploads/2015/02/CATALOGO2014-web-ok.pdf>.
- , «Panorama desde el Puente (de Gálata), o las encrucijadas del cine turco» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 44, junio de 2003), pp. 99-114 (reedición: *La invención del subdesarrollo: cine, tecnología y modernidad*, [Valencia, Generalitat Valenciana, 2007], pp. 139-150).
- (ed.), «Nollywood: panorama audiovisual en Nigeria» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 62, dossier, 2009).
- , «Memorias del Sur» (*40 años de cine filipino [1970-2010]. Cahiers du Cinéma España*, n.º 12, junio de 2010), pp. 30-31.
- ELENA, ALBERTO y SAN MIGUEL, HELIO (eds.), «El Nuevo Bollywood» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 36, dossier, 2012).
- GALTUNG, JOHAN, «A Structural Theory of Imperialism» (*Journal of Peace Research*, vol. 8, n.º 2, 1971), pp. 81-117.
- GARCÍA ESPINOSA, JULIO, «Por un cine imperfecto» (*Hablemos de cine*, 1970, n.º 55/56), pp. 37-42.
- GETINO, OCTAVIO y SOLANAS, FERNANDO. «Hacia un tercer cine», en *10 años de hacia un tercer cine (1979)*. Consulta en el blog de Octavio Getino *Octavio Getino Cine (1969 [2010])* <http://octaviogetinocine.blogspot.com.es/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html>
- MEDINA, CUAUHTÉMOC, *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo* (México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2010).
- PRASHAD, VIJAY, *The Poorer Nations: A Possible History of the Global South* (Londres y Nueva York, Verso, 2012).
- REDACCIÓN DE SECUENCIAS. Revista de historia del cine, «Alberto Elena» en (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º. 38, 2013), p. 7.
- ROCHA, GLAUBER, «Estética del hambre», en *La revolución es una eztyka* (Buenos Aires, Caja Negra, 1965 [2011]), pp. 29-35.
- , «Tricontinental», *La revolución es una eztyka* (Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2011 [1967]).
- ROSAURO RUIZ, ELENA, *Historia y violencia en el Sur americano: prácticas artísticas, 1992-2012* (Universidad Autónoma de Madrid, 2016, Tesis inédita). Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671399>.
- SAUVY, ALFRED, «Trois mondes, une planète» (*L'observateur*, 25 de agosto de 1952), p. 14.
- SUNKEL, OSVALDO, «Capitalismo transnacional y desintegración nacional» (*Estudios Internacionales*, n.º 16, 1971), pp. 3-61. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/41390713> [12 enero 2016].
- VASUDEV, ARUNA y ELENA, ALBERTO, *El sueño de Bollywood: cine contemporáneo de la India* (Las Palmas, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, 2003).
- WALLERSTEIN, IMMANUEL, «Dependence in an Interdependent World: The Limited Possibilities of Transformation within the Capitalist World Economy» (*African Studies Review*, vol. 17, n.º 1, 1974), pp. 1-26.

Jaisalmer, India (1990).  
© Alberto Elena



रमेश दा की जयें रमेश दा शो रो वा रे

<p>चंदनी</p>	<p>चंदनी</p>	<p>चंदनी</p>	<p>चंदनी</p>
--------------	--------------	--------------	--------------

वृत्ति सावरण - २४  
अपट - ३०  
- कृपया नीचे बैठने हेकार दोकरासो.  
आजोवे रमेश दा शो रो वा रे  
रमेश दा शो रो वा रे