

con la clara intención de beneficiarse del *anime media mix* y del poder mediático del personaje a nivel global. Asimismo, hubiera sido grato encontrar un apartado en el que el autor hubiera extendido más pormenorizadamente algo de los ejemplos actuales de esta práctica, ya fuera el Haruri Suzumiya que él menciona u otro como Evangelion, Patlabor, Ghost in the Shell o Gundam.

Con todo, su propuesta teórica supera con creces sus pequeñas imperfecciones; Steinberg no solo dialoga y actualiza el debate sobre el *media mix* que lleva años abordándose en Japón sino que propone un nuevo modelo de estudio estimulante y necesario sobre el personaje y, por ende, sobre el *anime* y sus alrededores.

Laura Montero Plata

POR UN CINE PATRIO. CULTURA CINEMATOGRAFICA Y NACIONALISMO ESPAÑOL (1926-1936)

Marta García Carrión

Valencia

Publicacions de la Universitat de València, 2013

348 páginas

23,50 €



El libro de Marta García Carrión *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* convoca, desde su mismo

título, dos de las líneas de investigación más persistentes de los últimos tiempos en el ámbito de los estudios sobre cine en nuestro país. Por una parte, el trabajo de la autora interpela indirectamente a los estudios sobre cine español y, más concretamente, aquellos que, desde diversas ópticas, se han esforzado por analizar, comprender y discutir la esencia o la contingencia de aquello que ha dado en llamarse «cine español» sin obviar la que, en apariencia, fue su más inmediata expresión durante buena parte del siglo xx: la españolada. En segundo lugar, el trabajo de García Carrión se inscribe en el marco del creciente interés por el estudio de los factores culturales que enmarcan, definen y sancionan la producción cinematográfica, esto es: la apreciación y la crítica entendidas como aparatos discursivos que contribuyen tanto a los procesos de recepción como a la construcción de discursos públicos sobre el cine.

Por lo demás, García Carrión realiza un interesante desplazamiento (que tal vez pueda ser considerado como resultado de su formación en el campo de la historia) en virtud del cual establece su marco teórico en el seno de los estudios sobre los conceptos de nación e identidad nacional, entendidos como discursos de la modernidad y considerados desde la óptica de la historia cultural. Desde ese punto de vista, *Por un cine patrio* viene a reivindicar «el estudio del cine en el marco de la construcción nacional española»; algo que, según defiende la autora, durante «las tres primeras décadas del siglo xx había sido relativamente poco abordado en los estudios fílmicos y nada en los trabajos específicamente dedicados al estudio de la construcción nacional española desde la disciplina histórica» (p. 337), que se convirtieron en «objeto de estudio por derecho propio» (p. 15) en la década de los 90 del pasado siglo.

Como posición de partida, García Carrión cuestiona dos acercamientos a la idea de nación: por una parte, la tesis de la «nacionalización débil», pauta interpretativa marcada por Borja de Riquer a principios de los 90 según la cual

«la escasa eficiencia del proceso de nacionalización del siglo XIX (...) habría provocado una débil conciencia de identidad española» (p. 16); por otra parte, la autora relativiza también la postura opuesta a la tesis de De Riquer, criticando las nociones esencialistas del concepto de nación y entendiéndolo como proceso, como algo en constante reelaboración y como evolución histórica. Entre esas dos posiciones, la propuesta de García Carrión se adhiere a la tendencia que cuestiona el paradigma del éxito o el fracaso para buscar una interpretación alternativa en la que la eficiencia del proceso de nacionalización no solo recae en el Estado, a través de aparatos como la escuela o el ejército, sino que incluye mecanismos no formalizados de nacionalización como la «consideración de una esfera pública y cultural nacional integrada» (p. 19). Y es ahí donde el estudio la cultura cinematográfica viene a jugar un papel preponderante en tanto que dispositivo de representación que pone en juego imaginarios y estereotipos identitarios desde una estructura de producción de tipo industrial en la que, necesariamente, no solo se implican fuerzas creativas, sino también capital económico y cultural.

El corte temporal elegido para este estudio abarca dos lustros: 1926-1936. Durante esos años se sucedieron en España la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1931) y la II República (1931-1936), dos periodos históricos distantes en lo que respecta a los modelos de estado vigentes, pero en los que conviven, según García Carrión, «argumentos económicos y culturales en defensa de un cine nacional» (p. 338). Por lo tanto, se trata de un periodo que no se corresponde con los límites de ninguna etapa de la historia política española, pero sí, de acuerdo con Manuel Villegas López, con el surgimiento y consolidación «de las revistas de mayor autoexigencia en la consideración cultural del cine, (...) cuando la crítica cinematográfica se profesionalizó en España, abandonando servidumbres publicitarias anteriores» (p. 19). Por lo demás, es un momento clave en lo

que respecta a los discursos identitarios vinculados al cine en el contexto internacional, europeo y, más específicamente, español, espoleados por la aparición del cine sonoro y las versiones múltiples. A este respecto, la autora obvia los desarrollos de otras culturas cinematográficas con los que el caso español guarda, ciertamente, algunas concomitancias, para centrarse en la coyuntura hispánica. *Por un cine patrio* da cuenta de la forma que tomaron en España los procelosos debates surgidos en el contexto hispanohablante en torno a cuestiones como la lengua en que debían rodarse las películas, el acento que debía imperar en las producciones internacionales habladas en español o, en definitiva, qué era y cómo podía definirse dicho cine español. En esos debates, cuyos ecos siguen resonando hoy en día, jugaron un papel fundamental publicaciones cinematográficas como *Popular Film*, *Cinegramas* o *La pantalla*, así como el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (CHC) celebrado en 1931, «el proyecto de cooperación cinematográfica más ambicioso entre España y las repúblicas sudamericanas» (p. 227).

Precisamente, el libro aquí reseñado se ocupa de dar cuenta de la pluralidad de los discursos, espacios y propuestas desde las que una serie de periodistas cinematográficos y críticos de diversa adscripción ideológica (Juan Piqueras, Mateo Santos o Florentino Hernández Giral, entre otros muchos) se esforzaron no solo por definir el cine español, sino por promover determinadas concepciones del mismo en el terreno de la práctica filmica. Desde este punto de vista, hay que destacar el pormenorizado trabajo de investigación y análisis hemerográfico realizado por García Carrión, aunque en ocasiones llega a resultar excesivamente prolija, e incluso redundante, la reproducción *in extenso* de textos procedentes de las revistas estudiadas. Si bien se echa en falta el análisis formal y temático de algunas de las películas a las que se refieren los textos citados (algo necesario para determinar el calado de los discursos críticos en la

práctica filmica), es muy reseñable la inclusión del cine en la reflexión sobre la influencia de la cultura masiva en los discursos de la modernidad (en este caso, los que atañen a los procesos de construcción identitaria). En este sentido, por poner un ejemplo, algunos de los fragmentos reproducidos por la autora dan cuenta del intento, por parte de muchos de los ponentes del CHC, de consensuar las representaciones negativas de los países suscritos al congreso (p. 245). Dichos intentos revelan, ya por entonces, una conciencia clara de la capacidad del cine para vehicular mensajes ideológicos y culturales sobre los pueblos.

Por otra parte, y más allá de la importancia del periodo estudiado para la comprensión de la evolución histórica de la cultura cinematográfica en España, uno de los valores principales de este libro es su aproximación a la crítica cinematográfica entendida como espacio discursivo. El afán por trascender el estudio de la crítica en su vertiente analítica y valorativa para destacar su función prescriptiva e integrarla, junto a las películas, en el campo de la cultura cinematográfica, permite conectar el pasado del que se ocupa la autora con nuestro presente, invitando a reflexionar sobre cómo se piensa el cine en la actualidad. Desde este punto de vista, la comprensión del cine como resultado de un cruce de discursos de distinta naturaleza (oficiales, institucionales, culturales, industriales, tecnológicos, etc.) contribuye a desautomatizar la reflexión sobre qué es un cine nacional, un sano ejercicio en tiempos en que los discursos públicos se esfuerzan por aplicar a las industrias culturales nociones, como la de *branded content*, que se toman prestadas del discurso publicitario. Una maniobra cuyo efecto más inmediato en nuestro país apunta a la *marca España* y a la instrumentalización (y, por consiguiente, la devaluación) de la producción cultural y, en concreto, del cine, al servicio de la publicidad institucional y el turismo.

Sonia García López

***THE RISE OF SPANISH-LANGUAGE
FILMMAKING. OUT FROM
HOLLYWOOD'S SHADOW, 1929-1939.***

Lisa Jarvinen

New Brunswick, New Jersey y London

Rutgers University Press, 2012

211 páginas

26,95 \$



En la década de los 90, dentro de la historiografía sobre cine español, se tuvo conocimiento de las llamadas «versiones lingüísticas» rodadas por Hollywood a la llegada del sonoro. El excelente trabajo de investigación *The Rise of Spanish-Language Filmmaking* viene ahora a dar su auténtica dimensión a un fenómeno que, para ser juzgado de manera adecuada, debe comprenderse desde su naturaleza transnacional, vinculado a considerables dimensiones de producción, una extensión en el tiempo que ronda la década, y consecuencias a medio y largo plazo tanto para Hollywood como para la constitución de diversas cinematografías nacionales.

En la actualidad, en un contexto mundial dominado desde hace un tiempo que parece inmemorial por estrategias como el doblaje y la versión original subtitulada, todavía suele causar extrañeza al público interesado la existencia de este episodio en el que, durante los años 30, los estudios de Hollywood rodaban simultáneamente distintas versiones de un mismo film en diferentes idiomas. Tanto la lógica de esta política de