

CAPÍTULO 22

**La composición del espacio y el *raccord*
en el cine alemán a mediados de los años veinte**

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

Los años veinte o, aún mejor, el período comprendido entre el final de la Primera Guerra Mundial y la consolidación del sonoro, representan un momento privilegiado en el que toman cuerpo, quizá por vez primera, los más sólidos y divergentes proyectos de puesta en escena. Sin pretender incurrir en simplificaciones reductoras, los primeros quince años de cine conocen tanta más dispersión y heterogeneidad como reducidas son las diferencias nacionales, así como el comienzo de los años treinta se caracteriza por la sólida imposición e influencia sobre la mayor parte de las cinematografías de aquello que se ha dado en denominar *cine clásico* o Modo de Representación Institucional, bajo la égida del modelo hollywoodense. El período que media entre ambos conoce la estruendosa consolidación de varios modelos de montaje. Los más reconocidos, aunque desde luego no los únicos, estarían representados por la cinematografía norteamericana, la alemana y la soviética, tres de las tradicionales «escuelas» del mudo. La magnitud de las diferencias, jamás tan grandes al menos hasta la emergencia de las escrituras modernas y la irrupción de los cines nacionales, abarca desde el método mismo de producción hasta su relación con el espíritu vanguardista, desde el régimen intertextual que proponen cada uno de ellos entre distintas artes hasta la actitud de independencia con que se comportan respecto a modelos venidos del exterior. Y, sin embargo, tales cinematografías estaban llamadas a entrar en fructífera interacción muy pronto, a protagonizar una serie de intercambios en los que unas y otras quedarían profundamente modificadas. Es curioso, por tanto, comprobar cómo hacia la estabilización del sonoro el cine norteamericano habría conquistado, por su capacidad de absorción y su poderío simbólico, un protagonismo en todo el cine mundial, logrado pre-

cisamente merced a su propia y constante transformación. Tal fenómeno, por muy contradictorio que sea, no resulta nada perceptible apenas unos años antes, a saber, en los tempranos años veinte.

La situación que acabamos de describir presenta una singular faz en la Alemania de Weimar por su especial aislamiento y las repercusiones estéticas que de él se desprenden. Detengámonos en una situación que ha sido mitificada por la historiografía y que podemos extender hasta aproximadamente 1924, año en que buena parte de la historiografía registra el comienzo del declinar de la llamada «escuela alemana» o «escuela expresionista». Un peso inusitado de la vanguardia artística, si bien no en la totalidad de la producción, sí al menos en un porcentaje muy elevado de la misma, llamativo en todo caso tratándose de un medio de masas como es el cine ¹; un sistema de producción relativamente socializado, y no organizado al modo de una fábrica moderna, como ya se estaba generalizando en Hollywood; el aislamiento general respecto a otros modelos narrativos con fuentes en la novela verosímil del siglo XIX, resultado al menos en parte del cierre de fronteras, y una preferencia por fuentes autóctonas, tales como el *Kammerspiel* teatral, el caligarismo, el *Kostümfilm* y la imaginaria romántica alemana. Es esta extraña situación lo que los historiadores denominaron frecuentemente con el apelativo equívoco de «expresionismo».

Demos un salto a otro momento posterior a fin de establecer la comparación. Cualquiera que revise la misma cinematografía germana apenas unos años más tarde, hacia 1927, un par de años antes de los albores del sonoro, la situación parece radicalmente distinta, como si repentinamente nos viésemos transportados a un país diferente y nos hallásemos frente a unos modelos de montaje diametralmente opuestos. Los entrecruzamientos entre cine alemán y cine hollywoodense son frecuentísimos, la entrada de capital norteamericano en Alemania es un hecho requerido incluso por el precario estado del cine germano a partir de 1924 y los *Kontingentfilme* son un fenómeno que sirve para anunciar films alemanes que jamás se realizarán. Y, *last but not least*, los estrenos de films alemanes en Nueva York y norteamericanos en Berlín se tornan cada vez más puntuales ². Lo cierto es que en Alemania el sistema de producción se asemeja

¹ El equívoco término *expresionismo*, pese a su absoluta imprecisión, da cuenta de hasta qué punto el espíritu vanguardista estaba presente en la mente de los historiadores y aun de la época.

² Un repaso de los estrenos neoyorkinos de los clásicos del cine alemán revela esta tendencia creciente desde la nada (*Madame Du Barry* fue el primer film que sorteó el bloqueo) hasta el apoteosis. Es claro, no obstante, que había una relectura en todo film alemán. Algunos títulos sensiblemente variados dan buena cuenta de esto. Así, *Madame Du Barry* fue titulado para su estreno en 1921, *Passion*, mientras *Anna Boleyn* recibió el de *Deception*. Lo significativo es la relectura que estos títulos producían en la obra de uno de sus primeros cooptados por la industria norteamericana: Ernst Lubitsch.

cada vez más y, aun sin incurrir en simplismos, la estandarización de la producción se torna más y más palpable, aun si la producción independiente y de las organizaciones obreras merecen ser anotadas.

¿Cómo se ha dado cuenta de este cambio o, al menos, de esta llamativa situación? Para explicarla han surgido razonamientos sociológicos o de producción que hacen depender esta transformación del poderoso y creciente influjo norteamericano. Sin que esto sea necesariamente falso, en lugar de explicar certifica la existencia de dicha transformación y muestra su incapacidad para analizarla como un proceso histórico. Nosotros proponemos, sintéticamente, la reflexión en torno a la transformación del peso específico dominante entre dos modelos teóricos de la puesta en escena, a saber: lo que hemos denominado en otro lugar el modelo *hermético-metafórico* y el modelo *narrativo-transparente*³. Pero a fin de dar respuesta satisfactoria al problema planteado, debemos caracterizar previamente estos dos polos indicados con mayor precisión.

¿Qué es el cine alemán desde un punto de vista textual hacia 1924?⁴ Lo que hemos denominado *modelo hermético-metafórico* se caracteriza por la tendencia a una identificación entre la plástica del plano y la plástica del espacio representado, lo cual va unido a una opacidad figurativa, basada tanto en congelaciones del espacio de signo teatral como pictórico o arquitectónico. El resultado es una clausura figurativa de los encuadres que concentran hipertróficamente la significación en su interior en detrimento de la articulación de los planos. Tal hipertrofia afecta a los significantes plásticos especialmente, repletos de sentido y rara vez dotados de transparencia plástica. De ahí el general apelativo empírico de «pictoricismo» que se aplicó a buena parte de este cine. En consecuencia, la sucesión de los planos se presenta bajo la forma de una continuidad de espacios plenos. A ello se añaden los continuos desdoblamientos especulares de la narración, la inestabilidad de la clausura narrativa, el efecto de cajas chinas y el ámbito metafórico en el que se mueven.

Vaya por delante que tal modelo de representación, jamás detectable en estado puro, se advierte en forma de contradicción a lo largo de los siguientes años con otra concepción del espacio, caracterizada por la construcción de un espacio de referencia basado en la articulación de los distintos planos. Se trata de lo que hemos denominado *modelo narrativo-transparente*. Para que la misma su-

³ Véase nuestro libro *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*, Ediciones Verdoux, Madrid, 1990, especialmente los capítulos 3, 4 y 5.

⁴ La caracterización de estos modelos es puramente teórica. Por tanto, como abstracción del historiador, jamás pueden encontrarse en estado puro en la práctica textual de los films. Antes bien, es necesario comprenderla en la historia bajo la forma de la contradicción con otros modelos de representación.

perficie del plano permanezca invisible, será necesario una transparencia fotográfica inicial y una homogeneidad icónica entre los distintos componentes del plano. El *raccord*, como sucedería con el modelo reinante en Hollywood, ocuparía un lugar prioritario, en la medida en que contribuye a construir la ilusión de un espacio transparente. La unidad es la acción, puesto que la clausura figurativa del encuadre no existe. Pues bien, el trayecto de los primeros años veinte en Alemania se presenta bajo la forma de una contradicción entre hipertrofia hermética de los encuadres y tendencia a la flexibilidad de los planos, hasta el punto de que los años comprendidos entre 1924 y 1927 representan el rápido triunfo del segundo modelo sobre el primero. Es claro que este progreso no es en absoluto lineal ni exento de pervivencias, pero lo llamativo consiste en la velocidad vertiginosa con que se impone.

EL INDICE DEL KAMMERSPIELFILM

Uno de los instantes más notables, aunque sin duda no es el único, en este proceso de transformación es el que acontece entre el llamado *Kammerspiel-film*, suerte de género de principios de los años veinte, y el melodrama, en sus distintas versiones, generalizado hacia 1926. Si el *Kammerspiel-film* se caracterizaba por la abstracción de su trama, de vocación metafísica, por sus símbolos de carácter eterno y, por tanto, inmutables en el curso de la historia, el melodrama, apenas unos años más tarde, instituiría un símbolo anclado al punto de vista diegético y marcado por la carencia de un personaje, a saber: un fetiche. Y entre ambas actitudes, un film ocupa el preciso instante de concreción del *Kammerspiel-film*, aun manteniendo intactos algunos de sus trazos. Se trata de un film equidistante del melodrama y del *Kammerspiel-film*: *Der letzte Mann* (1924), de F. W. Murnau. Y no parece casual que este film se encuentre estructurado por un insólito despliegue del sistema de *raccords*.

En efecto, considerado uno de los films más célebres de todos los tiempos, su fama se hace depender de dos memorables hallazgos, legados a la posteridad del séptimo arte: la ausencia de carteles, esto es, la maestría de su continuidad visual y el uso de aquello que los alemanes denominaron *entfesselte Kamera* o «cámara móvil». En realidad, la simplificación que supone esta selección de trazos es más que notoria: por una parte, la tradición del *Kammerspiel-film* ya había suprimido la práctica totalidad de los carteles, de modo que, aun si el film de Murnau da un paso hacia adelante a este respecto, tampoco parece esto un motivo tan original para ascenderlo al rango que hoy posee⁵. En lo que respecta

⁵ Es sabido que el propio Griffith había avistado la posibilidad de eliminar los carteles dese-

a la segunda cuestión, aun reconociendo que Karl Freund hace un uso novedoso de la cámara, suspendiéndola ora en un raíl, ora llevándola atada a su pecho durante algunas secuencias, y admitiendo incluso que este aparato, antaño fijo, no cesa de moverse mediante panorámicas y *travellings*, también parece exagerado suponer que la contribución de *Der letzte Mann* se reduce a estos rasgos. Y es que, en efecto, es la cámara la que está en juego en el film, como también lo está esta capacidad visual universalizante. Ello queda revelado por el éxito comercial del film en Estados Unidos. No obstante, estos factores representan una actitud ante el principio del montaje. Y es que *Der letzte Mann* se presenta como un lugar privilegiado donde estudiar aquella fractura que se produjo en el cine alemán hacia mediados de la década y, por esto, resulta útil referirlo tanto al modelo teórico que comienza a entrar en decadencia como a los procedimientos que muy pronto serían, poco importan ahora sus diferencias sustanciales, códigos comúnmente aceptados en la «gramática» del montaje dominante.

LA ATMOSFERA DEL KAMMERSPIELFILM EN MOVIMIENTO

En cierto modo, podría decirse que *Der letzte Mann* prosigue la tradición del *Kammerspielfilm*: su propia trama evoca dramas intemporales, sus personajes poseen algo de esa pesadez propia de conflictos eternos; los primeros planos de sus rostros (en número de 24, a los que cabe añadir 36 planos medios cortos) nos sumergen en un tiempo apenas mensurable. Y su protagonista, Emil Jannings, es desde luego un buen ejemplo de esta suspensión del gesto. Por demás, el lugar en donde esto se desarrolla es tan indefinido como el tiempo en que transcurre: una gran ciudad, un hotel lujoso, un barrio «humilde» más que obrero (tal es la incertidumbre social), unos personajes sin nombre, designados escuetamente por sus funciones, y todo el resto sujeto, asimismo, a la estilización. Todo ello contribuye activamente a hacer de *Der letzte Mann* un *Kammerspielfilm* al completo.

Y, sin embargo, en este universo previsible, de pocas acciones muy densas, Murnau dinamiza sorprendentemente su imagen: allí donde Lupu Pick —*Scherben*— o Karl Grüne —*Die Strasse*— optaban por una atmósfera en-

chándola por considerarla inútil. No es nada extraño que, dada su concepción narrativa, de signo novelístico, y la importancia de las catálisis, la caracterización de los personajes, etcétera, los carteles fueran un requisito literariamente necesario. Como tampoco es extraño que la procedencia tipificada del *Kammerspielfilm*, su abstracción teatral, llevara aparejada la escasa utilidad de los mismos. Pese a todo, no es menos llamativo el desconcierto que se apoderó del público a la salida de un filme de trama en apariencia tan sencilla como *Scherben* (1921), de Lupu Pick.

volvente, Murnau construye un espacio en continuo movimiento. Los segundos planos, los fondos, se animan, las calles aparecen, mediante un trucaje que se sirve de maquetas, en constante hormigueo, atravesada por vehículos y viandantes, las luces se multiplican, la lluvia refleja la calzada, la profundidad de campo domina la mayor parte de los planos y las acciones, además, se encadenan con un sentido nuevo de la verosimilitud temporal en lugar de congelarse en una eterna vocación teatral. Y esa dinamización a la que aludimos es la que tiene también que ver con los movimientos de la cámara y con el montaje. La cámara panoramiza y se desplaza acompañando a los personajes y, por este mismo efecto, se naturaliza en sus movimientos, se convierte en un gesto de transparencia. Pero también, cuando la situación parece exigirlo, abandona esta transparencia para moverse con agilidad en el espacio, «desencadenada», como la llamaron los alemanes. En pocas palabras: si ritmo, gesticulación, ambiente apuntan el *Kammerspiel*film, la movilidad de la cámara y el montaje desmienten la correspondencia anterior. Es esta condición el conflicto en el que se mueve *Der letzte Mann*.

EL RACCORD EN EL MOVIMIENTO

Der letzte Mann presenta un complejo y exhaustivo catálogo de todo tipo de *raccords*, dado su sistemático uso de la fragmentación en el interior del mismo espacio. Sin embargo, por cuestiones de brevedad, concentraremos nuestra reflexión en el más sofisticado y, con posterioridad, más generalizado de estos mecanismos en engarce, a saber: el «*raccord* en el movimiento». Así, el llamado en terminología americana *match-on-action* presenta un caso especial de dinamiación espacial. Su objetivo consiste en dividir una misma acción (unidad de la instancia representada) en dos unidades técnicas (diversidad de la instancia de la representación). El efecto que se logra por la lectura uniforme es la indivisibilidad del corte. Este ejemplo es un caso ideal entre todos los *raccords*: en primer lugar por lo tardío de su aparición y uso sistemático y, en segundo lugar, porque el cine alemán parece ponerse, con su uso, a la vanguardia de la dinamización del montaje. La situación no ofrece duda: sin el apoyo de carteles que permiten variar la posición relativa de los personajes, el engarce entre los planos está en juego en todos y cada uno de los saltos del film. Y ante este reto, el *raccord* en el movimiento ocupa un lugar prioritario en la medida en que es el más arriesgado a la hora de producir el corte. Tal y como teorizarían infinidad de profesores y montadores (Edward Dmytryk, Karel Reisz, Antonio del Amo, Rafael C. Sánchez, Roger Crittenden, etc.), este *raccord* es fundamental para flexibilizar el montaje. Es curioso, entonces, que *Der letzte Mann* lo utilice sis-

temáticamente. Pero más significativo es que tal *raccord*, ajeno casi por completo al montaje no sólo alemán, sino también casi norteamericano al filo de 1924, se generalice en los laboratorios alemanes hasta ser moneda corriente alrededor de 1926, sistemático y nada llamativo por constituir el saber común del estudio.

Y, aún así, *Der letzte Mann* se comporta como un pionero, pero usando el *raccord* en el movimiento bajo una forma algo retardataria, a saber: bajo la forma del llamado «*raccord* apoyado». Así pues, en lugar de beneficiarse del efecto de borrado que permite el *raccord* en el movimiento, gracias al cual pueden suprimirse algunos fotogramas y lograr una aceleración imperceptible, *Der letzte Mann* hace uso de una repetición llamativa de fotogramas que produce un pequeño encabalgamiento. El resultado es una detención en lugar de una aceleración. Y bajo esta paradójica forma se manifiesta el *raccord* en el movimiento en el film de Murnau.

UNA PRUEBA A CONTRARIO

Decíamos, pues, que el sistema de aceleración del montaje se generaliza como la pólvora en los films alemanes en el período que media entre 1924 y 1927. ¿Qué es, entonces, del modelo con que se inauguraron los estudios weimarianos? Una extraña prueba nos demuestra que, lejos de desaparecer, tiende a encajarse en el interior de esta dinámica, ora como signo que remite al pasado, ora combinándose, siempre contradictoriamente, con la sucesión narrativa⁶. Hay, no obstante, un ejemplo histórico que reviste el máximo interés. Se trata de lo que se dio en llamar el «Gran Estilo UFA». Hacia 1926, el cine alemán ha empezado a sentir la influencia creciente de la competencia norteamericana. No sólo sus pantallas ha sido asaltadas por films hollywoodenses, sino que también algunas de sus estrellas y artífices técnicos han sido reclamados por la industria californiana. Pues bien, en este momento los estudios más poderosos de la Alemania weimariana recurren, como contrapartida de su abandono parcial en manos norteamericanas, a promulgar un modelo de film destinado a la exportación, una suerte de *summa* de las glorias pasadas del cine alemán, hasta el punto de ser bautizado con el nombre de «gran estilo». Films como *Faust* o *Metropolis*, pero también *Spione* dan prueba de ello. Se trata de un estilo ampuloso y, sobre todo, basado en la esclerotización y amplificación de todo aque-

⁶ Incluso esta tendencia se incrustó años más tarde en Hollywood, hasta el punto de denominar con el titulillo «expresionismo» cualquier construcción densa del espacio o iluminación fuertemente contrastada.

llo que hizo el cine clásico alemán. Es curioso, entonces, observar que aquello que rescata de la pantalla clásica alemana este estilo tiene que ver con composiciones herméticas, cerradas, basadas ora en la arquitectura (futurista, mítica, gótica), o en la pintura (barroca, tenebrista, romántica). En cualquiera de los casos, este cine parece hallarse de espaldas al dominante en aquellos años en las mismas pantallas alemanas. Y, pese a que la crítica lo ha presentado a menudo como la expresión genuina de estos años, su «genialidad» no es menos índice de su extrañeza.

Por esta misma razón es sumamente sorprendente que un film como *Faust*, basado en una hipertrofia pictórica apenas creíble, represente en determinados momentos un fluir del *raccord* que parece surgir naturalmente de las entrañas de tan pictórica muestra. En ello se advierte con claridad qué representaba el saber común respecto al montaje en este instante y qué obedecía a la estrategia de representar lo genuino. Por ello, éste u otros films no son ajenos a la flexibilidad del montaje, aunque éste sea su rasgo menos subrayado y espectacular.

EL NACIMIENTO DE OTRO MODELO

Así pues, el cine alemán ve desaparecer la coherencia del modelo *hermético-metafórico* a mediados de los años veinte, sucedido por el cada vez más importante influjo del modelo *narrativo-transparente*, al tiempo que del primero se fijan algunos rasgos esclerotizados o decorativos o una función cada vez más formalista en la distribución de luces y sombras. Pues bien, paralelamente al retroceso de esta contradicción que hemos intentado describir en sus momentos más tensos, hace aparición un modelo de montaje que hemos descrito como *analítico-constructivo*⁷. Ligado a la concepción del montaje-*shock*, no sólo característica del cine soviético, sino de todo una estética pictórica o fotográfica vanguardista, esta tendencia penetra a través de las exposiciones berlinesas del arte soviético y se incrusta incluso en los modelos melodramáticos bajo la forma del melodrama obrero. Sin embargo, esta contradicción ya es harina de otro costal y analizarla no podría ser tarea de este breve texto.

⁷ Véase *Sombras de Weimar...*, cit., cap. 6.

El paso del mudo al sonoro en el cine español

Actas del IV Congreso
de la A.E.H.C.



Editorial Complutense

INDICE

PRESENTACION	IX
--------------------	----

PRIMERA PARTE: CONFERENCIAS

Capítulo 1. LA TRAUMATICA TRANSICION DEL CINE ESPAÑOL DEL MUDO AL SONORO. <i>Román Gubern</i>	3
Capítulo 2. EL TRANCURSO DEL CINE MUDO AL SONORO COMO MOTIVO GENERADOR DE CONTRADICCIONES. <i>Juan B. Heinink</i>	25

SEGUNDA PARTE: TEMA CONGRESO

Capítulo 3. LA NUEVA TORRE DE BABEL. <i>Luciño Berriatúa</i>	49
Capítulo 4. LA «CONSCIENCIA» DEL SONORO EN ESPAÑA (TRES REFLEJOS SOBRE EL ASUNTO). <i>Joan M. Minguet</i>	61
Capítulo 5. EL ESPECTACULO CINEMATOGRAFICO EN AVILA. <i>Emilio Carlos García Fernández</i>	71
Capítulo 6. LA IMPLANTACION DEL CINE SONORO EN GALICIA. <i>Luis Miguel Quiroga Valcárcel</i>	83
Capítulo 7. LA TRANSFORMACION DEL CINE SONORO EN ESPAÑA (1929-1931). LOS COSTES ECONOMICOS. <i>Ramiro Gómez Bermúdez de Castro</i>	97
Capítulo 8. EL CONTROL CINEMATOGRAFICO EN LA EVOLUCION DEL MUDO AL SONORO. <i>Juan Antonio Martínez-Bretón</i>	109
Capítulo 9. NOTAS EN TORNO A LA INTRODUCCION DEL SONORO EN VALENCIA. <i>Juan Ignacio Lahoz</i>	129
Capítulo 10. CUANDO EL CINE EMPEZO A HABLAR EN CATALAN. <i>Joaquim Romaguera i Ramió</i>	139
Capítulo 11. INTRODUCCION DEL CINE SONORO EN GUADALAJARA. <i>José Antonio Ruiz Rojo</i>	155
Capítulo 12. LOS COMIENZOS DEL CINE SONORO, CARTAGENA HABLA. <i>Alfonso Pagán Pérez</i>	165
Capítulo 13. LOS COMIENZOS DEL CINE SONORO EN MURCIA. <i>Pascual Vera Nicolás</i>	175
Capítulo 14. UN ANTECEDENTE EN MADRID DEL COLOR Y DEL SONIDO: EL SALON DE ACTUALIDADES. <i>Josefina Martínez</i>	185
Capítulo 15. LOS ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS EN EL TRANSITO DEL CINE MUDO AL SONORO. <i>Jorge Gorostiza</i>	193

TERCERA PARTE: TEMA LIBRE

Capítulo 16. EL CUERPO Y LA MASCARA (PARA UNA TIPOLOGIA DEL ACTOR ESPAÑOL: EL CASO DE ALFREDO LANDA). <i>Santos Zunzunegui</i>	207
Capítulo 17. LA PREOCUPACION POR LA MORALIDAD CINEMATOGRAFICA: EL CASO «FILMOR» (1935-1936). <i>Angel Luis Hueso Montón</i> .	215
Capítulo 18. EL REFLEJO INFINITO: DIVAGACION ICONOLOGICA SOBRE UN PLANO DE «CIUDADANO KANE». <i>Francisco Javier de la Plaza Santiago</i>	227
Capítulo 19. ¿QUE ES EL VIDEO? <i>José Manuel Palacio</i>	237
Capítulo 20. A PROPOSITO DE UN REDESCUBRIMIENTO: «MARIA AURELIA CAPMANY PARLA D'UN LLOC ENTRE ELS MORTS» Y EL COMIENZO DE LA DIASPORA DE LA ESCUELA DE BARCELONA. <i>Casimiro Torreiro/Esteve Rimbau</i>	245
Capítulo 21. MAS ALLA DEL DILUVIO. EL CINE AFRICANO DE JACINTO ESTEVA. <i>Esteve Rimbau/Casimiro Torreiro</i>	257
Capítulo 22. LA COMPOSICION DEL ESPACIO Y EL RACCORD EN EL CINE ALEMAN A MEDIADOS DE LOS AÑOS VEINTE. <i>Vicente Sánchez-Biosca</i>	267
Capítulo 23. A TRAVES DEL ESPEJO (METAMORFOSIS Y DESPLAZAMIENTOS DEL GENERO FANTASTICO EN «THE CURSE OF THE CAT PEOPLE»). <i>Juan Miguel Company Ramón</i>	277
Capítulo 24. RAMON TORRADO, UN ASALARIADO BAJO EL REGIMEN DE FRANCO. <i>José Luis Castro de Paz</i>	289
Capítulo 25. NOTAS SOBRE UN ESTILO CINEMATOGRAFICO: VICTOR ERICE. <i>Jaime J. Pena Pérez</i>	299
Capítulo 26. UN UNIVERSO PROTEICO Y MULTIFORME: LA COMEDIA COSTUMBRISTA DEL DESARROLLISMO. <i>Javier Hernández Ruiz/Pablo Pérez Rubio</i>	311
Capítulo 27. LOS PERSONAJES RURALES EN EL CINE ESPAÑOL (HISTORIA Y SOCIOLOGIA DE UN ARQUETIPO RURAL: LA FIGURA DEL PALETO). <i>María Antonia García de León</i>	321
Capítulo 28. EN BUSCA DE UNA POLITICA CINEMATOGRAFICA. LA «ESPAÑOLIDAD» DEL CINE ESPAÑOL EN EL CONTEXTO EUROPEO (1940-1946). <i>Valeria Camporesi</i>	333
Capítulo 29. EL «BENSHÍ» (UNA REMARCABLE EXPERIENCIA DE CINE SONORO). <i>Juan Gabriel Tharrats</i>	345
Capítulo 30. NAGUIB MAHFUZ Y EL DESARROLLO DEL CINE EGIPCIO. <i>Alberto Elena</i>	353
Capítulo 31. VAL LEWTON: ENTRE DOS SOMBRAS. <i>Ramón Moreno Cantero</i>	361