



I NUEVAS PUBLICACIONES DE HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

I NEW PUBLICATIONS ON THE HISTORY OF SPANISH CINEMA

RALF JUNKERJÜRGEN

Universität Regensburg, Alemania

Ralf.Junkerjuergen@sprachlit.uni-regensburg.de

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-6575-7026>

Esta nueva serie de estudios sobre la historia del cine español no solo apunta a la alta calidad, sino también a la viva actividad de la investigación en estudios cinematográficos en España. Comencemos cronológicamente con *Fisuras en el firmamento*, una tesis doctoral presentada en la Universidad de Valencia por Álvaro Álvarez Rodrigo del ámbito de los *star studies* sobre el primer franquismo, en concreto entre 1939 y 1957. A partir de los ejemplos de Amparo Rivelles, Sara Montiel y Conchita Montes, se pone en relación el modelado sociocultural de los papeles femeninos de las estrellas con las coordenadas ideológicas del régimen franquista. Una de las muchas conclusiones del estudio es que las figuras estelares no pueden ser controladas sin más, a pesar de la censura y del alineamiento de los medios de comunicación, y que el cine popular también tiene modelos alternativos que ofrecer, aunque de forma limitada. Metodológicamente, esta ampliación de la mirada se debe a que el autor desarrolla la construcción del personaje estrella no solo a través del texto cinematográfico, sino también teniendo en cuenta las revistas de cine, los diarios, la literatura de memorias y los noticieros.

Particularmente interesante a este respecto es el caso de Sara Montiel, que fue probablemente una de las mujeres españolas más populares del siglo xx y está considerada el primer mito erótico del periodo franquista. Aunque su representante, Enrique Herreros, la convirtió en una muñeca rubia en una primera fase, la tensión entre tradición y modernidad estuvo acompañada desde el principio por una cosificación sexual. En una segunda fase (ca. 1946-1950), el rasgo naíf de sus figuras desaparece y da paso a personalidades femeninas conscientes de su atractivo que se acercan al modelo de la *femme fatale* (como en *Mariona Rebull*, *Locura de amor* o *Pequeñeces*). Entre 1950 y 1957, Montiel trabajó en México y Estados Unidos, convirtiéndose en una de las primeras estrellas españolas internacionales y apareciendo en conocidos wésterns como *Veracruz* junto a superestrellas masculinas como Burt Lancaster y Gary Cooper. En esta fase, la antigua rubia se ha convertido en una belleza morena y apasionada que encarna el tipo étnico latino y actúa como contrapartida exótica de los personajes femeninos estadounidenses.

Si, por un lado, su carrera fue celebrada por la prensa patria como una victoria nacional, por otro, este tono triunfalista le dio la libertad de una cierta intocabilidad (cf. p. 194). En 1957, el sorprendente éxito de la película musical *El último cuplé* la convirtió en una superestrella en su país y lanzó su carrera de cantante. Sin embargo, esta película en particular estuvo acompañada de un notable empoderamiento sexual, en primer lugar a través de las letras tradicionalmente sugerentes del género del cuplé, que habían desaparecido en gran medida de las películas después de 1939, y en segundo, a través de la puesta en escena erótica de Montiel. En el plano privado, también estaba la escandalosa noticia de que se había casado con el director estadounidense divorciado Anthony Mann y, por tanto, vivía en pecado desde el punto de vista nacional-católico. Aunque la prensa ocultó estos hechos en la medida de lo posible, pronto se convirtieron en un secreto a voces y le valieron el irrespetuoso apodo de “la amante del americano”. El personaje estrella de Montiel había adquirido así rasgos subversivos y representaba el cosmopolitismo, el erotismo y la libertad. Esto la convirtió en un símbolo atractivo para una posterior recodificación de su persona como icono del movimiento homosexual a principios del siglo XXI.

Pero, ¿fueron estas provocaciones lo suficientemente fuertes para hacer tambalear los valores del régimen? Tal vez no, pero la popularidad de estas mujeres estrellas ha dejado su huella, aunque sea difícil medir hasta qué punto ha sido profunda. El trabajo de Álvarez demuestra de forma contundente que los estudios sobre las estrellas constituyen una importante interfaz entre el cine, los medios de comunicación, los estudios culturales y la crítica ideológica, además de aportar una esclarecedora contribución a la comprensión del complejo sistema simbólico del cine gracias a esta multiperspectividad.

También merece una mención especial la sólida y erudita monografía de Hugo Pascual Bordón sobre el cine de Jorge (Jordi) Grau (1930-2018). Grau, que realizó una veintena de largometrajes y se autocalificó irónicamente como “un director de cine descatalogado” en el título de su autobiografía de 2014, merece sin duda tal atención, dado que se le prestó injustamente poca atención como director “inclasificable” de una obra con muchas transformaciones. Como caso especial, se movió tanto en el ámbito del cine de Barcelona como en el de Madrid y creó obras neorrealistas en los años sesenta, así como posteriores películas de terror o comedias sexis en los setenta. Pascual Bordón repasa de manera completa la obra de Grau y la reubica en el canon del cine español mostrando que el valor estético de sus películas le sitúa como uno de los más importantes directores de su generación.

Tras un repaso biográfico, se enfocan las respectivas películas en capítulos individuales bien escritos y detallados, en los que se explican pormenorizadamente los contextos sociopolíticos e histórico-cinematográficos que enmarcan e influyen en sus periodos creativos. Si la ópera prima *Noche de verano* (1962) se menciona sin duda en las historias del cine, no ocurre lo mismo con la espléndida *El espontáneo* (1964), sobre las trágicas tribulaciones de un joven pícaro llamado Paco, que finalmente muere bajo las astas de un toro en Las Ventas. Rodada en Madrid, la película es también el retrato

de un joven sin perspectivas que deambula por la gran ciudad y se ve arrastrado a una dinámica fatal por las promesas vacías de la sociedad de consumo. *El espontáneo* es una de las películas críticas clave del desarrollismo, en el que el dinero y los medios de comunicación desempeñan un papel central. Por diversas razones, la película recibió poca atención en su momento y es uno de los tesoros poco conocidos del cine español. Grau es más recordado por *La trastienda* (1976), que “inaugura de manera oficial el llamado destape precisamente porque el desnudo integral de la actriz María José Cantudo llegó en un momento propicio para convertirse en un fenómeno de masas” (p. 229). Su éxito se suele explicar únicamente por la atención que supuso el escándalo del primer desnudo frontal en una película española comercial (aunque dura apenas un segundo). Pero más allá del erotismo y del tema del adulterio en una España que persiguió la infidelidad como delito hasta 1978, la película también aborda la influencia del Opus Dei y sus valores ultraconservadores y muestra la función de desahogo de las fiestas populares, en este caso los Sanfermines, en las que, como suele ocurrir con Grau, explota la libertad.

Si la editorial Shangrila confirma con este título su gran reputación en los estudios cinematográficos, lo mismo ocurre con dos nuevos estudios de la colección Kaplan (de la editorial barcelonesa Laertes), próximos en el tiempo y en el contenido, pero muy diferentes en sus objetivos. El libro *Comedia popular española. La tragedia del tiempo* de Ernesto Pérez Morán desarrolla la evolución del género desde 1966 hasta 2020, mientras que la tesis doctoral *La Tercera Vía del cine español: espejo de un país en transición* de Ana Asión Suñer se centra en un periodo más corto y en un corpus más reducido.

Pérez Morán ofrece una lectura crítica de la comedia popular, que considera un vehículo ideológico de primer orden, pero que al mismo tiempo goza de escasa reputación, por lo que probablemente haya sido poco analizada académicamente. Esta monografía pretende remediarlo y recorrer “la historia reciente del cine español para establecer una lectura cronológica con el fin de destapar diferencias y similitudes en su evolución” (p. 14). El autor distingue cinco fases, orientadas inicialmente a las condiciones del marco político y después, a los éxitos de público, a saber, el tardofranquismo (1966-1975), la Transición (1975-1982), la primera etapa socialista (1982-1996), las comedias de la era *Torrente* (1996-2011) y, por último, *Ocho apellidos vascos* y otros éxitos de taquilla (2011-2020).

Todos los capítulos están cuidadosamente introducidos desde una perspectiva sociocultural e histórico-fílmica, a la que sigue el análisis propiamente dicho de las películas, orientado hacia la representación de valores sociales. En el centro están las cuestiones de política de identidad en torno al género y la nación, que Pérez Morán examina en varios aspectos, incluyendo principalmente la familia, el matrimonio, los extranjeros y la orientación sexual. Si algunos de los discursos (relacionados), como la tensión entre pueblo y ciudad, pierden su virulencia tras el tardofranquismo, también se pone de manifiesto que la comedia popular tiene una continuidad asombrosa, por ejemplo, en cuestiones de representación de la mujer que, en palabras del autor, “siempre desemboca en *Torrente*”, es decir, o bien siendo hipersexualizada o bien apa-

reciendo como asexuada y sirviendo así a las antinomias femeninas estereotipadas de la Virgen María vs. Eva. De especial interés es también el análisis de la representación de los extranjeros, que ideológicamente suele responder a un propósito de autoafirmación y, por tanto, suele dotar a los personajes extranjeros de rasgos poco favorecedores, por lo que Pérez Morán distingue con precisión entre las distintas procedencias y desarrolla ciertos estereotipos (especialmente reconocibles en el tardofranquismo).

Durante la Transición se manifiestan ya ciertas contradicciones que se mantienen de manera sorprendente hasta hoy día. Aunque, por una parte, el cine del destape lleva nuevos aires de libertad a la pantalla, ese avance fomenta al mismo tiempo un proceso de reificación sobre la mujer y la condena a convertirse en un mero objeto de deseo (p. 253). Llama la atención que la comunidad LGTBI+ se encuentra ausente de este cine *mainstream*. Además, a las comunidades racializadas les pasa algo parecido y todo lo que no sea blanco, heterosexual y masculino se halla oculto o solo interviene como resorte cómico.

Por supuesto, esto no se aplica a todas las películas, y es precisamente el panorama que hace que las excepciones destaquen aún más. La importancia innovadora de un cineasta como Almodóvar se antoja hoy particularmente evidente en este contexto, por cuanto él es el primero –dentro de la comedia popular– en conceder el protagonismo a las mujeres, convertirlas en motores de la acción y visibilizar a colectivos hasta entonces ocultados de modo artero (p. 255). Ni siquiera la primera etapa socialista cambia las representaciones patriarcales estereotipadas, e incluso para el presente, el autor no puede sino afirmar: “No deja de sorprendernos cómo el cine contemporáneo no solo permanece dominado por los hombres, sino también por un heterosexual, blanco y de clase media” (p. 236). En conjunto, llega a una conclusión aleccionadora y entiende la comedia popular antitética y metafóricamente como una “tragedia que ya dura demasiado tiempo” (p. 255). Aparte del estilo ingenioso, las claras coordenadas metodológicas, el enfoque vívido, que se ilustra ejemplarmente con 145 figuras, el estudio cautiva no solo por su precisa argumentación, sino también por sus contundentes síntesis que abren paso entre un bosque de títulos, muchos de los cuales apenas han sido considerados hasta ahora.

El otro título de la colección Kaplan, obra de Ana Asión Suñer (Universidad de Zaragoza), presenta una amplia historia de la Tercera Vía del cine español, amplia porque no se limita a los siete filmes canónicos producidos por José Luis Dibildos entre 1970 y 1976, sino que abarca también una serie de películas anteriores y posteriores, dado que todo cine que se sitúa entre los extremos del cine comercial y el cine de autor se puede considerar de “Tercera Vía”. El enfoque del estudio se centra en primer lugar en el significado social de estos filmes que Asión Suñer entiende como un espejo de los cambios que sufrió el país y su cine en el camino hacia el establecimiento de la democracia.

La fórmula de hacer un cine que incluyera temas sociológicamente “serios” o importantes pero tratados en forma de comedia costumbrista significa que la Tercera Vía tiene a la vez facetas sociales, comerciales, políticas, temáticas y formales. El nacimiento de una capa media en el curso de los años sesenta reclamaba un cine “intermedio”

dirigido sobre todo a un público urbano de la burguesía liberal que no se conformaba ni con los experimentos del cine de autor ni con los esquemas del cine popular. Aunque las películas trataron temas de actualidad como los efectos de la publicidad, la doble moral, la puesta en tela de juicio del papel de la mujer o nuevos métodos laborales no emitían mensajes políticos explícitos. No obstante, la Tercera Vía puede entenderse como expresión de una política de consenso con sus posiciones centristas, tan importante a partir de 1975. En cuanto a la forma dominan “relatos lineales, cerrados y previsibles, donde se prescinden de elementos como la elipsis y se sigue una relación de causalidad entre los planos” (p. 34).

La posición central de la productora Ágata Films de Dibildos hizo que la Tercera Vía esté vinculada a una serie de actores y directores que marcaron su perfil, entre ellos José Sacristán, María Luisa San José, Antonio Ferrandis y Amparo Muñoz, que interpretaron al tipo del “nuevo español” (p. 85) y, los directores Roberto Bodegas y Antonio Drove. El grueso del libro se compone de amplias interpretaciones de los títulos más relevantes, que son, entre otros, *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1970), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974) o *Hasta que el matrimonio nos separe* (Pedro Lazaga, 1976). Los análisis siguen todos más o menos las mismas pautas y presentan aspectos de la génesis, procurando información sobre las posibles intervenciones de la censura, los presupuestos, el desarrollo de los guiones (teniendo en cuenta posibles cambios), la recepción por parte del público y las apreciaciones de los filmes por parte de la crítica y de los investigadores. A este bloque se añaden capítulos dedicados a obras vinculadas directamente a la Tercera Vía como los filmes de José Luis Garci, que trabajó de guionista para Dibildos antes de empezar a dirigir, o a fórmulas coetáneas a la Tercera Vía como el cine de José Luis García Sánchez, Manuel Summers, Jaime de Armiñán o Fernando Colomo.

El concienzudo trabajo y la documentación meticulosa hacen del estudio una fuente valiosa e indispensable para cualquier otro estudio futuro sobre el tema. El mérito del libro consiste, además, en haber vinculado estrechamente la Tercera Vía a sus contextos sociales y de haber apreciado su significado cultural para un público de capa media cada vez más amplia y culta. La puesta en escena de forma entretenida de los nuevos retos a los que la sociedad española se enfrentaba en el curso de los años setenta hace de la Tercera Vía, según la autora, un “sinónimo de unidad para todo un país” (p. 291).

También el director José Luis Garci empezó su carrera en los años setenta y es objeto de una monografía impresionante de unas 850 páginas, ricamente ilustradas en blanco y negro, un verdadero esfuerzo de la editorial Hatari! de la que es socio el autor, Andrés Moret Urdampilleta. Más que un libro académico es un ensayo y un verdadero homenaje que le valió al autor el premio Muñoz Suay 2022 de la Academia de Cine. El título, *Una vida de repuesto. El cine de José Luis Garci*, es una alusión a la base filosófica del cine que Garci comparte con Julián Marías y que pretende que la ficción constituya un importante aprendizaje de la vida o, en palabras del mismo Garci: “El cine es una vida de repuesto, como la literatura. Es la posibilidad de vivir otra vida, no solo para los que la hacen, sino para los que lo ven” y por eso somos “las películas que hemos visto” (p. 59).

Quizá hoy en día las cosas hayan cambiado, pero esta teoría es aplicable sin duda alguna a la generación de Garci, marcada profundamente por el cine estadounidense, en la que incluye Moret Urdampilleta también a Víctor Erice, Pilar Miró o Pedro Almodóvar.

Después de una parte biográfica que muestra que “Garci es mitad cine y mitad periodismo” (p. 57), el autor bosqueja la caligrafía cinematográfica del director, en la que deja la palabra sobre todo al director mismo teniendo en cuenta una gran multitud de entrevistas que ha dado a lo largo de su vida. Destaca la importancia del guion porque Garci se ha considerado fundamentalmente escritor, aunque no de manera solitaria, sino sobre todo en pareja, en primer lugar con Horacio Valcárcel. Le caracteriza también su predilección por los planos medios y la importancia que da al decorado y la ambientación.

Según Moret Urdampilleta, la obra se reparte en dos etapas claramente diferenciadas. La primera es la “etapa prospectiva” que se mueve a lo largo y ancho de la actualidad del momento y que va desde *Asignatura pendiente* (1977) hasta *Asignatura aprobada* (1987). Después de una pausa de siete años, durante los cuales Garci trabaja para la televisión y la radio, este vuelve al cine y empieza la segunda, la cual el autor califica de “etapa retrospectiva” porque traslada todas las historias a una época pretérita (de *Canción de cuna* [1994] hasta *El crack cero* [2019]). En esta fase importa también la reflexión sobre España como nación que Garci considera “una familia malavenida” compuesta por “diecisiete pequeños países” (p. 90).

Aunque el contundente ensayo sobre las características del cine de Garci llena unas cien páginas, es solo la introducción a la parte principal del libro, constituida por detalladas presentaciones de cada una de las películas. En ellas se confunden resúmenes minuciosos con (a veces largas) citas de las propias películas y observaciones sobre el estilo cinematográfico, aunque en total domina una perspectiva descriptiva. ¿Es entonces “el libro definitivo sobre la vida y la obra de Garci” como promete una cita sobre la portada? Aparte de lo aberrante y de lo propagandístico de este tipo de declaraciones, no lo puede ser porque no agota el potencial analítico de la obra, pero es, sin duda alguna, una publicación ineludible para cualquiera que vaya a estudiar la cinematografía del director.

Carmina Gustrán Loscos toma el relevo cronológico y analiza en *Tinieblas* la representación del franquismo en el cine español entre 1975 y 2000, o sea, entre la muerte de Franco y la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica que representa un punto de inflexión para el debate sobre qué hacer con el pasado de la Guerra Civil. Desde entonces no ha cesado el verdadero combate por la historia entre los diferentes grupos políticos en España. El estudio de la historiadora, basado en su tesis doctoral defendida en 2014 en la Universidad de Zaragoza, entiende el cine como una forma de historiografía popular y lo analiza en tres grandes bloques cronológicos que van desde la Transición pasando por los gobiernos socialistas hasta el primer gobierno de Aznar. Gustrán Loscos analiza el número impresionante de 163 películas que tratan, de algún modo, sobre el franquismo. Su método consiste en una lectura paralela del desarrollo sociopolítico y sus reflejos (o no) en el cine a través de un análisis fílmico centrado en el contenido, la representación de los personajes y la acogida por la crítica y por el público, mientras que las cuestiones estéticas tienen una importancia menor.

Si el mero número de los títulos producidos durante la Transición cuestiona, según la autora, la existencia del denominado “pacto del olvido” en el ámbito cultural (p. 403), en el retrato de la dictadura de gran parte de la producción llama la atención un marcado conservadurismo, mezclado muchas veces con unos claros fines comerciales que usan la historia como reclamo publicitario. Además, el lado político se mezcla con una nueva representación de la sexualidad, por lo cual se ha hablado de “porno-política” (p. 405), aspectos que confirman las mencionadas observaciones de Pérez-Morán desde otro punto de vista.

Esta moderación de los discursos se consolidó, según Gustrán Loscos, por la victoria del PSOE en las elecciones generales en 1982, dado que se consideró el culmen de la democracia. En el cine de los ochenta destaca la pasividad y la connivencia de grandes sectores de la sociedad con respecto a la dictadura, algo que se refleja, según la autora, en la casi desaparición del cine documental que interpreta como una señal de falta de compromiso político. Como contrapunto a ese desinterés se desarrolla un cine de memoria que iba incluso en contra de una política socialista de eludir cualquier juicio sobre la dictadura. La llegada al poder del PP en 1996 no cambió esta situación. Solo en 1999 se debatió por primera vez en el Congreso sobre la sublevación militar que fue condenada por todos los partidos a excepción del PP. En estos momentos aumenta también el número de películas sobre la Guerra Civil y el franquismo. La autora entiende las limitaciones del cine en la representación de la dictadura a lo largo de todos estos años como un reflejo de las propias limitaciones de la relación de la sociedad española con el pasado como país, algo que, según ella, cuestiona la calidad de la democracia (p. 409).

Aparte de estas líneas generales me parece interesante destacar cuatro grandes ausencias que la autora detecta en el cine sobre la dictadura: primero los papeles protagonistas para mujeres, luego la violencia institucional y la represión franquista, tercero los militantes antifranquistas convencidos y, por último, las clases trabajadoras como protagonistas. No son siempre ausencias totales y completas, como la misma autora admite, dado que mujeres protagonistas las hay en veinte películas. Pero, en cuanto a la representación de la violencia institucional, cuentan solo tres films destacables a este respecto (*El crimen de Cuenca*, *El Lute* e *Informe general...*), una carencia que la autora relaciona con el propio proceso de la Transición, dado que no hubo ni depuración de cargos ni rehabilitación de víctimas. Lo mismo vale, según ella, para la ausencia de los militantes antifranquistas. Y la ausencia de la clase trabajadora que formó el grueso de la población española la ve también confirmada en el poco interés que mostró el cine por el tema de la migración antes del año 2000. Para Gustrán Loscos estas carencias se inscriben además en el marco general de una sociedad capitalista, neoliberal y todavía patriarcal, aparte de los contextos más limitados nacionales como una desmovilización política y social en España a partir de finales de los ochenta que va hasta mediados de los noventa cuando se introducen nuevos géneros en esta temática, como la comedia (p. 414).

Resumiendo estas tendencias generales, la autora usa la metáfora de las “tinieblas” para caracterizar la ambigua relación del cine entre 1975 y 2000 con la dictadura. Dado el gran número de películas, resulta obvio que Gustrán Loscos solo pueda dedicar poco espacio a cada una de ellas. La novedad del trabajo consiste, por consiguiente,

primero en la creación de un amplio corpus y segundo en la visión general que puede generar. Y en este sentido sí que aparta las tinieblas para resaltar las líneas generales en el cuarto de siglo que siguió a la muerte de Franco.

Por último, cabe mencionar brevemente la reedición de la antología *Spanish Lessons*, de Paul Julian Smith, publicada por primera vez en 2017 y que aborda la evolución en el campo de la tensión entre televisión y cine hasta 2015. Teniendo en cuenta que algunos de los artículos que la componen ya habían sido publicados en otros lugares y se remontan a 2009 –en estos casos se trata de una reedición de una reedición– hay que preguntarse por qué esto era necesario. Los artículos están muy anclados en la actualidad de su primera publicación y discuten publicaciones recientes, tratan series de televisión sobre la crisis o se refieren a eventos de la industria cinematográfica como los Spanish Film Screenings (de 2013), que ya no existen. Smith desarrolla a menudo sus reflexiones a partir de la prensa diaria y adopta él mismo un tono feuilletonista, que también se refleja en la bibliografía. Esto no tiene nada de malo en sí, pero hace tiempo que algunas de las coordenadas volvieron a cambiar. Si Smith interpreta *Los abrazos rotos* de Almodóvar de forma autobiográfica, el director ya ha dado un ejemplo aún más contundente de esta vertiente en *Dolor y gloria*, y los numerosos ejemplos de series de televisión que Smith comenta son anteriores al punto de inflexión de las producciones españolas para las grandes plataformas, Netflix en primer lugar. Así que, cuando el autor habla repetidamente de “nuevos paradigmas”, esto se aplica a 2015, pero ya no al presente. En general, la fusión de los distintos sectores ha avanzado mucho y hace pensar que el término genérico “audiovisual” parece tener más sentido que la distinción entre cine y televisión, metodológicamente central en el volumen. Todo esto era virulento hace casi diez años, sin duda, pero no justifica una reedición en 2022.

TÍTULO RESEÑADOS

- Álvarez Rodrigo, Álvaro. 2022. *Fisuras en el firmamento: el desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. Valencia: Universitat de València 2022 (Història, 198). 330 páginas.
- Asión Suñer, Ana. 2022. *La Tercera Vía del cine español: espejo de un país en transición*. Barcelona: Laertes (Kaplan, 68). 377 páginas.
- Gustrán Loscos, Carmina. 2022. *Tinieblas: el franquismo en el cine español (1975-2000)*. Madrid: Marcial Pons. 447 páginas.
- Moret Urdampilleta, Andrés. 2022. *Una vida de repuesto. El cine de José Luis Garci*. Madrid: Hatari! Books. 863 páginas.
- Pascual Bordón, Hugo. 2022. *Jordi Grau: un estudio cultural de su obra cinematográfica (1957-1995)*. Santander: Shangrila (Hispanoscope, 36). 325 páginas.
- Pérez Morán, Ernesto. 2021. *Comedia popular española. La tragedia del tiempo*. Barcelona: Laertes (Kaplan, 66). 278 páginas.
- Smith, Paul Julian. 2022. *Spanish Lessons. Cinema and Television in Contemporary Spain*. New York/Oxford: Berghahn. 176 páginas.