

que se considera «centro» de la colectividad. La crítica social —vehiculizada por la literatura— se basa en la fisionomía para resaltar lo inadmisibles de esa imagen de lo masculino. La separación que hace Haidt entre el *petimetre* y la *petimetra* —aunque justificable desde el momento en que el estudio se concentra en la masculinidad— no me parece bien establecida, pues la forma de vida de la *petimetra* incluye, entre otros aspectos, el de ocupar un espacio, público y privado, que es propio del varón.

Construcción alternativa a la del *petimetre* es la del *hombre de bien*, al que se dedica el capítulo 4, «Other Bodies, Other Selves: The Virtuous Masculine Body in the *Cartas marruecas*». Éste aparece —basándose esencialmente en el texto canónico de José de Cadalso— como el varón que sabe controlar su cuerpo y dominar sus pasiones, erigiéndose así como puntal sobre el que acometer la reforma nacional que preconizan los ilustrados. La idea crucial que da sentido al *hombre de bien* es la virtud. Haidt va hasta la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles para indagar las raíces de la virtud dieciochesca y establece la imagen del *hombre de bien* como encarnación de una interpretación ética de la masculinidad. También aquí se echa de menos una exploración sobre el concepto de *mujer de bien*, para el que no faltan referencias en la cultura ilustrada. Y tanto en lo que respecta al *petimetre* como al *hombre de bien* se precisaría una discusión minuciosa sobre qué autoridad social y cultural es la que establece las diferentes legitimidades, así como las raíces políticas y de clase que subyacen a las mismas.

Termino con la Introducción. Haidt se presenta «not as a historian, but as a literary and cultural critic» (6), con lo que se distancia de lo que podría interpretarse como una historiografía positivista y anticuada. No obstante, hay poca elaboración sobre las bases teóricas de su trabajo en calidad de crítica cultural. Las referencias —no discutidas— a Foucault parecen insuficientes. Cosa muy distinta sucede en su estudio de la masculinidad, donde el modelo teórico es sólido y funciona con eficacia. Asimismo, un diálogo más fluido con otros trabajos contemporáneos sobre la Ilustración española habría reforzado o matizado algunas tesis del libro. En síntesis, Haidt ha proporcionado lo que sin duda será una obra de referencia fundamental para futuros estudios de la época; en particular, sobre la construcción de la identidad genérica —masculina y femenina—.

McGill University

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN

Aitor Yraola (ed.). *Historia contemporánea de España y cine*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1997, 148 pp.

En el prólogo a *Historia contemporánea de España y cine*, el profesor Aitor Yraola explica que esta compilación reúne las nueve conferencias

pronunciadas por los especialistas invitados a impartir las clases de un cursillo (que se celebró en la Universidad Autónoma de Madrid en abril de 1955) en torno a la *imago mundi* de España en noticieros, documentales y películas de ficción realizados durante la Segunda República, la guerra civil y la larga noche del franquismo. Esta colección de artículos abarca una amplia gama de temas que reflejan con creces el doble objetivo del curso: arrojar destellos esclarecedores sobre las peripecias de la cinematografía española durante una época trascendental para la historia del país, y señalar la importancia historiográfica y pedagógica del séptimo arte, tanto para el investigador como para el alumno. Hay que alabar las labores editoriales del profesor Yraola, ya que la envidia de susodichas lecciones pedía a voces que se diesen a la estampa.

La compilación se inicia con una «ponencia-informe» del catedrático José María Caparrós Lera en la que repasa el lento entroncamiento de la universidad española en la investigación cinematográfica, desfase que se aprovecha para plantear la necesidad de continuar indagando la intertextualidad historia-cine a fin de utilizarla como «fuente de la ciencia histórica y como medio didáctico» (14). En la segunda comunicación, «Guerra, franquismo y sociedad, el marco histórico», Alvaro de Soto Carmona sintetiza magistralmente las claves del conflicto fratricida y la dictadura, amén de dar muestras de sus injuriosas secuelas en la historia del cine español. Si bien esta esquemática apertura puede resultar superflua para muchos lectores, en el contexto de un cursillo para estudiantes de cultura heterogénea, estas conferencias inaugurales seguramente generaron una excelente puesta en escena para las restantes ponencias.

Cinco de los nueve artículos se centran en los noticieros y documentales. La comunicación de Alfonso del Amo García versa sobre los noticieros de los dos bandos en la contienda civil: «España al día», que vio la luz durante la Segunda República, y su contrapartida nacionalista, «Noticiero español». Este estudio detalla el empleo de estos reportajes fílmicos como «herramienta en el terreno de la difusión ideológica y política» (47). Sergio Alegre Calero recalca este valor propagandístico, examinando varios documentales sobre la División Azul producidos durante el conflicto mundial. Asimismo, se vale de tres películas de ficción basadas en los fastos del malhadado cuerpo expedicionario (realizadas a mediados de los años cincuenta) para profundizar en otro aspecto de este poder persuasivo —como Franco supo explotar el cine para potenciar su aura paternal y anticomunista, dentro y fuera de España. Wolfgang Martin Hamdorf examina tres vertientes de la producción cinematográfica en los años treinta y cuarenta: «la guerra civil como un caso ejemplar para el cine de propaganda» (90), el auge del documental en esa época, y la cinematografía como «una industria de guerra» (91). Dichos temas le permiten efectuar un agudo análisis de la «ficcionalización» de la propaganda fílmica mediante una equiparación de los reportajes (y las ideas en torno al realismo encerradas en los mismos) de dos célebres documentalistas: Dsiga

Vertov y Joris Ivens. Josefina Martínez investiga el papel del NO-DO en España durante la Segunda Guerra Mundial (momento en que: «El mundo entero estaba plagado de cámaras y proyccionistas que como hormigas recorrían el planeta para... mostrar al desalmado enemigo e infundir ánimo a sus compatriotas» [127]) y la manipulación de imágenes provenientes de fuentes germanas y aliadas como reflejo de la habilidad del Régimen de nadar entre dos aguas. En su estudio del NO-DO durante los años cincuenta (ponencia que tenía que haber seguido la de Martínez), Vicente Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche trazan la evolución de este «monopolio de la información audiovisual» (115) desmenuzando la curiosa explotación de la documentación cinematográfica de los progresos científicos y tecnológicos en países más avanzados en el noticiero franquista. Concluyen que la dictadura supo beneficiarse de este imaginario para crear una mitología nueva que suplantó a la parafernalia falangista, apelar a «la chispa creativa del inventor [español] ensalzando así el individualismo hispano y, finalmente, permitir al régimen promocionar su propio «desarrollismo» con «noticias blandas» sobre nuevas presas, fábricas y centros de investigación. El doble mérito de estas investigaciones radica en dilucidar la explotación ideológica del cine, sobre todo por parte del dictador, y en atesorar información sobre facetas de la cinematografía española hasta ahora poco conocidas.

Sin duda, el punto álgido del cursillo (y el artículo más ameno de la colección) fue la conferencia del cineasta José Luis García Sánchez. En su discurso relata cómo él y Basilio Martín Patino, «hicimos la película *Canciones para después de una guerra*» (107). Sus fascinantes anécdotas sobre las múltiples dificultades con que tropezaron durante el franquismo para hallar materia para «reconstruir lo que había sido el ambiente sonoro en el que se había desenvuelto nuestra infancia» (108) dan cuenta de las duras condiciones en que trabajaban todos los cineastas españoles. Asimismo, sus afirmaciones acerca de la creación cinematográfica como actividad cultural y el valor documental del cine de ficción son interesantísimas.

La contribución de Valeria Camporesi, «La españolada histórica en imágenes», pone fin a *Historia contemporánea de España y cine*. Trata la percepción imperecedera que «el cine español carece de imagen» (137), o que ésta ha llegado a ser la de la llamada españolada. Después de resumir la historia del término y las varias definiciones del mismo, Camporesi pasa a analizar dos españoladas de Luis Lucía —*La Duquesa de Benamejí* (1949) y *Morena Clara* (1954)— pretendiendo comprobar que estos films se pueden interpretar como versiones «de nuestra vida mental, de nuestra cultura» (147).

El hilo conductor que atraviesa los estudios de *Historia contemporánea de España y cine* —compaginar los discursos fílmico e histórico para comenzar a releer, rever y reescribir la reciente historia de España— entronca este libro con la problemática interdisciplinaria de postmodernismo, si no lo coloca en la vanguardia historiográfica. Desafortuna-

damente, la dispersidad de estas comunicaciones y sus variados enfoques teóricos limitan su alcance. Eso sí, constituirán un estímulo para futuros estudios sobre la intertextualidad historia-cine. También ofrecen valiosas aproximaciones a la espinosa cuestión del poder comunicativo de la imagen cinematográfica, su recepción y manipulación en el momento de crearse, y su percepción ahora.

Oregon State University

GUY H. WOOD

Marvin D'Lugo. *Guide to the Cinema of Spain*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1997. 282 pp.

De sobra es conocida para el especialista en cine español la labor crítica de Mavin D'Lugo a través de trabajos fundamentales como *The Practice of Seeing. The Films of Carlos Saura*, o sus pioneros ensayos en *Spain Today* o *Quarterly Review of Film and Video*. Este nuevo libro forma parte de la recién iniciada serie *Reference Guides to the World's Cinema*, dirigida a cubrir los intereses del público en general y del lector especializado. Estos objetivos de la serie se ven claramente reflejados en el formato y el tono del presente volumen. El lenguaje es accesible y nada hermético, el contexto cultural es subrayado convenientemente, y los comentarios críticos son concisos y adecuados, si bien las limitaciones de la serie no permiten un mayor calado. La organización general del libro es clara y resulta de muy fácil manejo.

En la introducción del volumen se presenta una breve historia del cine español desde sus comienzos hasta nuestros días en la que se ofrece una visión general de las tendencias más importantes. Esta introducción sigue un modelo cronológico lineal que sirve de necesario marco histórico-cultural para situar las películas individuales que se comentarán seguidamente.

La segunda sección, que es la más extensa de todo el volumen y ocupa un tercio del total, presenta a manera de fichero o diccionario enciclopédico una selección de las películas más representativas del cine español, unos ochenta títulos en total, organizadas en orden alfabético. Cada ficha esta compuesta de una breve reseña de una película individual. Típicamente se incluye en ella un resumen argumental en el que se engarza una concisa pero aguda contextualización cultural y se recoge el consenso crítico sobre la película, terminando con una mínima recomendación bibliográfica. Las reseñas representan un gran esfuerzo de síntesis crítica, pero necesariamente no puede ir más allá del planteamiento de los temas y problemática fundamentales de cada obra. Desgraciadamente las fichas no recogen los importantes datos básicos de cada película (equipo técnico y artístico, recaudación, etc.), con excepción de la fecha de su producción y el nombre del director, y algunas