

CINE Y ANTROPOLOGÍA. INTERTEXTUALIDAD, REFRACCIONES Y RELATOS¹.

Jorge Grau Rebollo.
jordi.grau@uab.cat.
Universitat Autònoma de Barcelona.

Introducción.

En un libro publicado recientemente, Gordon Gray comenta que: “For many people, the words ‘anthropology’ and ‘cinema’ go together like bread and gasoline” (2010: x), pese a lo cual el cine, asegura, presenta un gran poder de movilización social (Ídem). Esta capacidad se ha puesto de manifiesto en momentos históricos y contextos políticos muy diversos, siendo la producción cinematográfica sometida a menudo a rigurosos procesos de supervisión –cuando no abiertamente de censura–. En este sentido, la capacidad del texto audiovisual para entrelazarse con la construcción de la realidad mediante recursos técnicos y narrativos diversos permiten pensar el espacio fílmico como un ámbito de naturaleza genuinamente intertextual, combinando de formas diversas, imagen, sonido, texto, performatividad, etc.

Sostengo desde hace tiempo que el cine, pese a que en ocasiones parece seguir desempeñando un rol menor como potencial documento etnográfico, proporciona un repertorio documental idóneo para nuestra disciplina, por ejemplo en lo que se refiere a su capacidad para exponer problemas sociales a través de formas y estrategias narrativas específicas. En mi opinión la Antropología Social y Cultural debe tomar seriamente en cuenta la fecundidad intelectual y analítica de esta dimensión intertextual del filme.

Aunque “cine” o “filme” son términos que pueden emplearse en sentido genérico, sin limitarse exclusivamente al dominio de la ficción o de la no-ficción, en estas páginas me referiré fundamentalmente a la producción cinematográfica comercial, comúnmente considerada de ficción. Una advertencia en este punto, acaso innecesaria pero imprescindible: entiendo ficción en su acepción etimológica de “dar forma” o

¹ Esta contribución recoge parcialmente algunos avances de mi participación en el proyecto de I+D+i “Estudio multimodal de la representación de la diversidad en la publicidad española y efectos interculturales en las ciudades del Mediterráneo en tiempos de crisis” (CSO2012-35771), dirigido por el Dr. Nicolás Lorite Gracia (UAB) y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

“forjar”, lo que nos sitúa ante un escenario referencial que introduce elaboraciones discrecionales (aunque no gratuitas ni azarosas) sobre la realidad, cobrando forma “siguiendo el dictado de la imaginación [...] [y] que poseen utilidad teórica y práctica” (Quintás, 2002: 155). No debe confundirse pues, “ficticio” con “falso”; me atrevería a decir que ni siquiera debe asimilarse a una desconexión absoluta de la realidad, puesto que parte de una cierta percepción de ésta para elaborar un discurso que tal vez la distorsione, pero difícilmente la desautoriza completamente en la medida que requiere de ella para ser interpretado y adecuadamente comprendido.

Estas elaboraciones creativas de la realidad (una consideración que nos remitiría a la concepción de “documental” atribuida a John Grierson –Arthur, 1993: 13–) requieren obviamente ser examinadas a la luz de momentos históricos concretos donde el cine se convierte en un ámbito genuinamente refractivo de representación (Grau Rebollo, 2002, 2005 y 2010). En estos contextos precisos podemos indagar desde la materialización de supuestos ideológicos y nociones culturales, hasta la reivindicación de la memoria colectiva, pasando por las (re)construcciones y ucronías retroyectivas o proyectivas de tiempos históricos pasados y futuros con propósitos de legitimación política, así como la confrontación de utopías y distopías.

Desde esta perspectiva, el medio fílmico nos proporciona relatos sociales multidimensionales que permiten una aproximación valiosa a registros y niveles de la realidad que acaso sólo consigan revelarse de ese modo. A través de él podemos llevar a cabo un análisis detenido tanto de narrativas culturales como de la conformación material de nociones culturales y supuestos folk subyacentes al conjunto del relato.

Multisensorialidad, intertextualidad y aproximaciones multimodales a la producción audiovisual.

Pese a que el análisis fílmico puede remitirnos en primera instancia al predominio de la vista y el oído en la captación física del medio, Howes (2003) afirma que todas las culturas presentan modos multisensoriales de construir y experimentar el mundo, constituyendo el entorno físico y la ambientación cultural dos planos en los cuales intervienen todos los sentidos de forma conjunta y entreverada (Pink, 2006). Como señalaba Ingold, debemos reconocer que las prácticas visuales van más allá de

contemplar imágenes (Pink, 2011: 602); pero la visualidad es más compleja y abarcadora que la mera capacidad visiva. Así, Pink parte de un fundamento multisensorial de la experiencia, la percepción, la práctica y el conocimiento humano para reflexionar sobre el carácter básico de la interconexión perceptiva en la confección de significados en etnografía, tanto en lo que refiere a la vida cotidiana de la gente como a la aproximación del/a etnógrafo/a (2009: 1). Este engarce sensorial es imprescindible para una aprehensión adecuada de la experiencia humana en su completud, así como de los múltiples relatos que genera –incluyendo aquellos que se formalizan sobre un soporte audiovisual. No se trata, pues, de pensar únicamente en la diversidad de sentidos que nos permiten interiorizar y elaborar una representación determinada del mundo a través de múltiples narrativas, sino que también “[...] it involves applying a particular understanding of the place of vision in relation to the other senses and of the multisensorial nature of images to the research process and the chosen method” (Pink, 2011: 612). De hecho, como señalaba Ruby a mediados de los noventa, tratar de comprender cualquier cultura requiere de la disposición sincronizada de todos los sentidos del investigador (1996: 1351); no basta con su simple yuxtaposición. Por otro lado, tanto los procesos de representación como su consumo y análisis se lleva a cabo en entornos multisensoriales (Pink, 2011).

Pero no sólo la diversidad sensorial ha sido objeto de interés académico en los últimos años, también la articulación de procedimientos y escenarios analíticos ha ganado cierto reconocimiento intelectual en parte de la investigación audiovisual. Así, en los últimos años se ha adoptado en diversas perspectivas disciplinares una estrategia metodológica multimodal en la consideración de sistemas expresivos (Pauwels, 2010) que toma en consideración las diversas formas mediadas a partir de las cuales se transmite el conocimiento, además de atender a la combinación de metodologías cualitativas y cuantitativas en los estudios de producción, recepción y dinamización cultural (Lorite, 2004; Dicks, Soyinka y Coffey, 2006; Kress, 2010).

El reconocimiento de los múltiples agentes que intervienen en la confección y gestión de los imaginarios sociales exige una cooperación inter y transdisciplinar que permita la integración articulada no solo de perspectivas teóricas y metodologías disciplinares precisas, sino también abordar el conocimiento en profundidad de un fenómeno concreto desde las posibilidades que cada una de estas disciplinas pueden proporcionar. Ocurre así, por ejemplo, en el análisis de producción mediática en la representación de la migración y la diversidad cultural (Martínez Lirola, 2006 y 2010;

Lorite y Grau, 2013), o en un proyecto de investigación en el que actualmente participo junto con académicos y profesionales de diversos ámbitos (comunicación audiovisual, lingüística, pedagogía, antropología, sociología, ciencia política, entre otros) en el estudio de la representación de la diversidad en la publicidad española y sus efectos respecto a la percepción de la multiculturalidad².

Así pues, parece que la investigación en Ciencias Sociales va abriéndose cada vez más a estrategias de investigación transdisciplinares con metodologías combinadas, tomando en consideración la diversidad de sentidos que implica la experiencia vital y la forma en que estructuran la plasmación de dicha experiencia en formas narrativas diversas. Por ello, la comunicación entre los seres humanos constituye un ámbito especialmente fecundo donde la elaboración de relatos se articula por medio (y a través) de representaciones textuales donde palabra, sonido e imagen se entrelazan en el seno de contextos socioculturales e históricos precisos, para así conferir orden, consistencia y textura a normas, ideas, concepciones, valores o evocaciones sobre otros y nosotros mismos, en tiempos pasados, futuros o imaginados. Es en la combinación de estos soportes textuales donde el análisis puede resultar más productivo. Sin embargo, no debe entenderse esta intertextualidad como una mera agregación de repertorios o miradas, sino como una combinación transversal de estrategias metodológicas y analíticas que trasciende la sectorialidad disciplinar para promover una aproximación más integral al fenómeno en estudio.

Por esta razón, cuando nos aproximamos a la literatura y al medio fílmico no es extraño hallar adaptaciones mutuas, mediadas siempre por la industria y el mercado (a quienes a menudo se añade el adjetivo “cultural”) que no sólo transfiguran la narración conforme a la especificidad del medio sino que frecuentemente reconstruyen literalmente el propósito y dimensión de la obra en cuestión. Igualmente, la sofisticación tecnológica digital permite actualmente distribuir parcial o simultáneamente contenidos agregados a través de plataformas distintas (lo que se ha etiquetado como transmedia), o integrar soportes diferentes (clips de vídeo, textos, fotografías, hiperenlaces, grabaciones sonoras, etc.) en un mismo producto. Sin duda alguna la comunicación tecnológicamente mediada se erige aquí como ejemplo paradigmático de esta transmedialidad (Jenkins, 2008 y 2010; Cora García et al., 2008; Chevaldonné, 2012).

² Véase nota a pie de página 1.

Parece claro también que el cine constituye un escenario óptimo para la aproximación intertextual a múltiples niveles: desde la referencia de Martin Guiney (2012) a la obra del recientemente fallecido Alain Resnais como un “cine total” donde confluían armónicamente literatura y cine, hasta el examen de la influencia de la saga Star Wars en una campaña publicitaria de una conocida marca de automóviles (Marín y Zambrano, 2013). En consecuencia, con independencia del género cinematográfico específico al que dirijamos la atención, está bien claro que no podremos hacerlo sin una adecuada contextualización en las coordenadas socioculturales correspondientes. Por esta razón, Giroux reivindica la relevancia del análisis intertextual:

“I am not suggesting that films are overburdened by theoretical discourse per se or that they should be removed from the sphere of engaged textual analysis. But I do want to challenge those versions of textuality and theory that isolate film from broader social issues and considerations that structure the politics of everyday realities [...] By taking up a given film intertextually, I attempt to foreground not just questions of meaning and interpretation but also questions of politics, power, agency, and social transformation” (2001: 586, 592).

En un terreno aun más próximo a la etnografía, David MacDougall (1992) ya había reivindicado la necesidad de cine intertextual, con el fin de reconocer la multiplicidad de posiciones de quienes forman parte de los procesos de creación y consumo de representaciones culturales en pantalla. De este modo, nuestra visión no puede dirigirse exclusivamente al producto elaborado, sino que debe ampliarse a la consideración de los agentes que han intervenido en su elaboración y difusión, teniendo siempre en cuenta que dicha agencia se ha llevado a cabo en el seno de relaciones sociales particulares con objetivos representacionales precisos³.

La naturaleza intertextual del medio fílmico.

Faye Ginsburg comentaba en 1994: “We live in a world in which, increasingly, people learn of their own and other cultures and histories through a range of visual media –film, television, and video– that have emerged as powerful cultural forces in

³ En una línea muy similar se expresará Ginsburg al reflexionar sobre el efecto parallax:

“MacDougall’s idea of intertextual cinema addresses concerns similar to those I am addressing with the concept of the parallax effect; we are both looking for a broader frame that can accommodate the changing World of media production within which ethnographic film is now situated. I would argue not only for an emphasis on the *social relations* constituted and reimagined in the production and circulation of media explicitly engaged in representing culture [...]” (1999: 165).

the late twentieth century” (p: 5) y Giroux, años después, sostendrá que el cine –en este caso, específicamente de ficción, cumplía un rol formativo fundamental en la sociedad estadounidense (podríamos, sin más inconveniente, exportar su afirmación a otros entornos culturales y geopolíticos):

“Film does more than entertain: it offers up subject positions, mobilizes desires, influences us unconsciously, and help to construct the landscape of American Culture. Deeply imbricated within material and symbolic relations of power, film produces and incorporates ideologies that represent the outcome of struggles marked by the historical realities of power and the deep anxieties of the times; it also deploys power through the important role it plays in connecting the production of pleasure and meaning to the mechanisms and practices of powerful teaching machines. Put simply, films both entertain and educate” (2001: 585).

En otras palabras: debemos tomarnos el cine, la ficción, muy en serio. Por diversas razones, de las cuales subrayaré aquí cuatro que me parecen especialmente relevantes. En primer lugar porque supone la elaboración de relatos culturales que remiten a la realidad –o a sus intersticios–, allí donde otras convenciones genéricas no alcanzan o donde la representación adquiere, por las razones que sea, matices menos miméticos con el entorno de referencia. En el cine etnográfico, Jean Rouch exploró los límites de la ficción en la plasmación de un cine sincero (en alguna entrevista deslizó este concepto, acaso harto de las críticas suspicaces al concepto de *cinéma-vérité*) que consigue hollar en la vertiente narrativa hasta hacer aflorar estratos de la autenticidad (realidad) de los personajes que ni las entrevistas ni otras estrategias de documentación más convencionalmente afines al género documental aciertan a elucidar.

En segundo lugar porque es una vertiente comunicacional de amplio alcance en muchas sociedades del planeta, incluida la nuestra. La ficción, en toda su variedad de formatos y variantes, constituye una de las principales –si no la mayor– fuente de información y conformación representacional sobre el mundo y sus gentes. Las imágenes mentales que, fuera de la academia y singularmente de la antropología, se tienen acerca de los esquimales, los nativos americanos o los masai, ¿proviene de documentales etnográficos, de la lectura cuidadosa de monografías y otros estudios disciplinares, o tienen su origen en películas y series de ficción? Si éste es el caso, no podemos en modo alguno ignorar o subestimar el potencial epistémico de la ficción; en otras palabras: su capacidad de influir en las formas de entender e interpretar el mundo y las relaciones de quienes vivimos en él.

En tercer lugar, porque ha existido desde hace décadas (tal vez desde la misma generalización del cinematógrafo) la convicción por parte de las élites políticas en muchos países de que el cine, en sentido amplio, constituye un instrumento esencial en la orientación ideológica y formativa de la ciudadanía. Sólo así se entiende que Mussolini afirmara que el cine era el arma más potente que había existido, o que Edgar Hoover encargase en 1943 un informe interno a agentes del FBI a propósito de la industria cinematográfica, a raíz de cuyas conclusiones afirmó que era: “[...] one of the greatest, if not the very greatest, influence upon the minds and cultures, not only the people of the United States, but the entire World” (Balio, 1993: 8). En esos mismos años, la revista española *Primer Plano* publicó en su editorial:

“España ha comenzado a producir obras de arte en el celuloide (...) alegrémonos en lo profundo de nuestra alma, porque ella será mensajera de buenas nuevas, heraldo de nuestras glorias históricas, voz e imagen de nuestros paisajes espirituales y geográficos, resonancia de nuestro folklore, resplandor de la cultura y de la fe, lección sin mancha para nuestros hijos, enseñanza constante para todos y luz del sol en España, vertido a raudales por todos los continentes de la Tierra” (*Primer Plano*; no 109; 13 de noviembre de 1942. [Citado en Monterde, 2001: 69])⁴.

Y en cuarto lugar, por la relevancia que para los estudios antropológicos en particular, y para las Ciencias Sociales en general, tienen formas expresivas que narran y representan cosmovisiones culturales diversas, que incluyen desde descripciones pretendidamente fieles a la realidad (comoquiera que ésta se defina), hasta el análisis de la divergencia conceptual entre la realidad tal y como se percibe y los eventos elaborados a partir de ella: la refracción⁵.

En esta línea, si entendemos el filme como un espacio potencialmente refractivo que alberga propósitos distintos en función de contextos particulares diferentes, podemos

⁴ Pero esta consideración del cine como arteria comunicativa estratégica no es exclusiva de la primera mitad del siglo XX ni es tampoco patrimonio de una cinematografía en concreto (véase Lewis, 1998 o Shohat y Stam, 2002 [1994], entre otros). En la historia reciente de España pueden encontrarse magníficos ejemplos de este interés político en la representatividad del medio; por ejemplo, de acuerdo con el Real Decreto 1282/1989 de 28 de agosto, se estipula que: “El cine como manifestación cultural y reflejo de la realidad del país, merece y necesita ser fomentado y asistido por la sociedad en su conjunto, y en consecuencia, por la administración del Estado (...) por ello, la presente disposición establece un sistema de ayudas públicas a la Cinematografía que (...) tienen como finalidad última fomentar la realización de películas representativas de la cultura española en cualquiera de sus manifestaciones y formas de expresión” (Caparrós Lera, 1992: 395).

⁵ Augé y Colleyn lo expresan bien en *¿Qué es la Antropología?*: “El cine y el video son medios extraordinarios a la hora de mostrar los escenarios, los espacios, los testimonios, las tomas de posición, las actitudes, las posturas, las interacciones sociales, los fragmentos de vida” (2005 [2004]: 76).

establecer cinco ejes generales de reflexión en lo que refiere al potencial analítico de su dimensión intertextual:

1. Vinculación indisociable entre texto y contexto. Toda forma de textualización debe analizarse necesariamente en relación a tres contextos sucesivos: producción, difusión y recepción. Cada uno de ellos supone un haz de relaciones sociales y coordinadas contextuales precisas sin las cuales no podríamos dar cuenta satisfactoriamente de lo que acontece. Por otro lado, es obvio que el visionado diferido puede inducir lecturas e interpretaciones sesgadas no únicamente por el contexto de producción –tanto más cuanto más lejano quede en el tiempo–, sino también por el de percepción⁶. Así, examinar hoy películas como *Sal para Svanetia* (Mikhail Kalatozov, 1930), *Octubre* (Sergei Eisenstein, 1928) o *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), exige un esfuerzo de contextualización histórica imprescindible, tratando de prevenir la proyección de matices históricos e ideológicos propios de la situación actual o reciente.
2. Las técnicas cualitativas y cuantitativas de análisis deben contemplar los distintos registros que componen el relato fílmico (imagen, sonido, composición, guión, etc.), cada uno de los cuales puede atender a reglas expresivas y formales parcialmente diferentes (planos, secuencias, perspectivas, texturas, colores, etc.). Dichos registros pueden interactuar entre sí y junto a los roles preformativos de quien los ejecuta.
3. El proceso creativo es siempre intencional: persigue siempre un propósito. Aceptar este principio supone convertir en significativa cada una de las elecciones tomadas en su concepción y elaboración. En consecuencia, ni el emplazamiento de la cámara, ni la duración de las secuencias, ni la elección de atmósferas sonoras, sonidos diegéticos o extradiegéticos, ni el proceso de casting, por ejemplo, son decisiones aleatorias o fortuitas.
4. De igual modo, la refracción intencionada de los eventos fílmicos puede servir a propósitos diversos, entre ellos:

⁶ Este sería uno de los sesgos que trata de corregir la aproximación multimodal a la producción audiovisual.

- a. Aludir a realidades negadas o veladas en contextos de censura o supervisión. Sería el caso de la producción fílmica española durante el franquismo o de la cinematografía de Hollywood bajo el Motion Picture Production Code (1930-1968), entre otras.
- b. Establecer espacios para la discrepancia o la disidencia frente a discursos hegemónicos o dominantes. Por ejemplo, si pensamos en los mismos escenarios que en el supuesto anterior, el cine permitiría distorsionar intencionadamente determinados argumentos, situaciones o diálogos, para dar cabida –ni que sea de modo sutil, velado o alegórico– a posiciones ideológicas distantes de la línea oficial (casos de Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga en España, o de Billy Wilder en Estados Unidos). Esta misma consideración debe extenderse a los guiones y fuentes análogas de conformación de la acción.
- c. Constituir un medio para plantear conjeturas y especular con escenarios posibles o inverosímiles. Difícilmente tendrán cabida en el género documental más estrictamente anclado en la “evidencia objetiva” (Paget, 1998) aquellos planteamientos que se tomen licencias creativas y especulativas que excedan este umbral de veracidad (en detrimento, dicho sea de paso, de la verosimilitud en que se moverían estas producciones más libremente inspiradas en la dramatización o ficcionalización). En cambio, la ficción (en cualquiera de sus géneros vinculados: comedia, musical, thriller, etc.) sí puede constituir una arena más propicia para ello. No se trataría tanto de distanciarse de la realidad como de explorar sus límites sin perder el contacto con ella.
- d. Plantear o contrastar planteamientos utópicos o distópicos referidos o ubicados en escenarios temporales distintos. Pensemos por ejemplo, en películas como *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), *Las verdes praderas* (José Luis Garci, 1979), *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1984), *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) o *Un Franco, catorce pesetas* (Carlos Iglesias, 2006), entre muchas otras. En cada una de ellas encontramos la expresión una forma distinta de desengaño, de profunda decepción frente a lo alcanzado en comparación

con lo prometido o soñado. Ciertamente, también el documental puede recorrer con eficacia este trayecto y llegar a resultados muy similares (véase, por ejemplo, *El desencanto* –Jaime Chávarri, 1976).

- e. Reivindicar o reinterpretar la memoria colectiva (y aquí “colectivo” no equivale a “global”), frecuentemente a partir del anudamiento entre la (re)presentación del pasado y el presente en filmes de trasfondo histórico.
 - f. (Re)creación de espacios pasados o futuros con propósitos de legitimación del presente. No necesariamente vinculado al supuesto anterior, pero perfectamente complementario en muchos casos. Un claro ejemplo podrían ser teleseries posteriormente adaptadas a la gran pantalla como *Star Trek* (Gene Roddenberry, 1960s) o *Los Picapiedra* (William Hanna y Joseph Barbera, 1960s), donde las relaciones sociales y los escenarios conceptuales en que se dirimen los diversos episodios de las mismas guardan estrechos paralelismos con la realidad social norteamericana de los años sesenta.
5. La preeminencia de los medios audiovisuales, y especialmente del cine no sólo comporta la provisión de repertorio empírico para el análisis, sino que configura también lógicas narrativas culturales; en otras palabras, parafraseando y forzando las tesis de Giroux (2001), el cine no únicamente entretiene y educa, sino que también orienta formas específicas de configurar y estructurar el relato.

Ninguna de estas dimensiones se agota únicamente en la imagen o en la combinación entre imagen y sonido. Frecuentemente, las producciones fílmicas son resultado de la adaptación o reinterpretación de obras literarias⁷. En los espectáculos teatrales y performances es también habitual la combinación de recursos comunicativos distintos e incluso suelen repartirse folletos o programas que de algún modo complementan la experiencia perceptiva de la audiencia. Todo ello cuenta además con el apoyo referencial de los contextos multisensoriales en los que, también como audiencia, nos desenvolvemos y nos apoyamos para facilitar la lectura cultural de cualquiera de estas modalidades de construcción textual.

⁷ Para una aproximación detallada a las diversas teorías sobre adaptación cinematográfica y modelos narratológicos, véase Cartmell y Whelehan (2000), Rodríguez Martín (2005) o Frago Pérez (2005), entre otros.

“La historia no es la que uno vivió...”. Periferias, fronteras y desafíos en el cine.

Fijémonos, ni que sea brevemente, en algunos ejemplos históricos al respecto. Nick Zedd es un cineasta estadounidense etiquetado como underground y a quién se atribuye en 1985 la acuñación del término Transgression Cinema. Esta tendencia expresiva buscaba (busca) provocar deliberadamente en la audiencia una reacción explícita frente a lo que considera la superación de los límites impuestos por convencionalismos sociales y artísticos establecidos, mediante la mostración de situaciones consideradas transgresoras en relación al sexo, la violencia y en general, lo que sus partidarios consideran tabúes sociales, políticos y estéticos. Uno de sus abanderados más reconocidos, Richard Kern, ha trabajado en las últimas décadas en el medio audiovisual y, singularmente, en el fotográfico, incidiendo en el desnudo para, como consta en su propia página web:

“[...] unravel and illuminate the complex and often darker sides of human nature. Kern makes the psychological space between the sitter, photographer and audience his subject. With his dry, matter of fact approach, he underlines the absurdity of truth and objectivity in photography while playing with our reliance upon taxonomies around sexual representation” (<http://www.richardkern.com/about> [Último acceso el 6 de marzo de 2014]).

Estrechamente conectado al arte transgresor, Kern promulga el recurso al impacto emocional como estrategia de promoción del discurso crítico, enfatizando la dimensión sensible en igual o mayor medida que la conceptual (Cashell, 2009). Para ello, el/la artista debe interconectar planos conceptuales y afectivos diversos, jugando con referentes simbólicos bien conocidos por la audiencia potencial de sus trabajos con la finalidad de incentivar la reflexión y la deconstrucción de categorías absolutas (verdadero, apropiado, evidente, etc.).

Casi en el otro extremo del espectro audiovisual, podríamos dirigir la mirada hacia algunos de los propósitos que albergaba la producción cinematográfica más temprana donde los primeros cineastas fueron creando unas líneas básicas de creación estética que llevaron a concebir el cine “as a series of visual shocks” (Gunning, 1995 [1989]: 116). Este Cinema of attractions, tal como él lo considera ya buscaría en la audiencia

un cierto impacto que la llevase no sólo a abandonarse a un entretenimiento puntual, sino también a cuestionarse la realidad y los sucesos que la envolvían:

“The aesthetic of attraction addresses the audience directly, sometimes, as in these early train films, exaggerating this confrontation in an experience of assault. Rather than being an involvement with narrative action or empathy with character psychology, the cinema of attractions solicits a highly conscious awareness of the film image engaging the viewer’s curiosity” (Ibídem, p: 121).

De hecho, este propósito transgresor, a niveles y en registros ciertamente muy distintos, es apreciable a lo largo de la historia de parte de la producción cinematográfica. Sea a través de la creación ex novo de tramas argumentales diseñadas para la gran (o pequeña) pantalla, o de la adaptación de obras literarias de transfondo crítico, la transgresión se concibe como una confrontación entre la realidad vivida (en ocasiones distópica) y ciertos discursos hegemónicos (en el sentido apuntado por Gramsci) que remiten a situaciones menos traumáticas y más acordes con el ideario de las élites en el poder. Tomemos como ejemplo de este último caso *Las uvas de la ira*. Originalmente una novela publicada por Steinbeck en 1939, ambientada en una atmósfera aun teñida por la Gran Depresión en los Estados Unidos, plantea la odisea de los miembros de una familia de granjeros para sobrevivir física y emocionalmente en una sociedad profundamente asimétrica y socialmente desigual. La adaptación que hizo John Ford para la gran pantalla dotó a la película de una notable carga dramática, reforzada por el uso magistral del lenguaje audiovisual. Aunque ciertamente ambos soportes pueden abordarse de modo independiente, su análisis combinado permite extraer información de gran valor tanto respecto al contexto histórico y social que muestra, como a las estrategias de re-presentación de situaciones que permiten ubicarse en el seno de dichos contextos.

Analizar conjuntamente las obras de Steinbeck y Ford supone inevitablemente poner sobre la mesa la influencia de los grandes relatos en el imaginario colectivo estadounidense: Las fronteras, los viajes, las derivas personales y sociales, la lucha del bien contra el mal, la supervivencia... Estos grandes temas, recurrentes en las narrativas norteamericanas llamaron desde el principio la atención de la industria cinematográfica, que se encargó de convertirlas en relatos concretos para una amplia audiencia que se aproximaba a las salas de exhibición en un número cada vez mayor. Fue esta influencia del cine sobre la población la que interesó a Hortense Powdermaker, antropóloga pionera en la aproximación al entramado industrial de

Hollywood, en un momento en el que las películas apenas constituían una provisión efectiva de datos para la investigación etnográfica⁸. Su consideración de la influencia del cine (y el descomunal negocio que suponía) es fundamental para entender el papel que jugó como entretenimiento, pero también como medio expresivo. En este sentido, no cabe duda de que Powdermaker abrió un camino interesante en la aproximación a la industria cinematográfica (californiana) como escenario de reelaboración de relatos culturales al considerar que:

“The anthropologist sees any segment of society as part of a whole; he views Hollywood as a section of the United States of America, and both in the larger frame of Western civilization. The problems of the movie industry are not unique to it. But some characteristics of the modern world have been greatly exaggerated in Hollywood while others are underplayed. Hollywood is therefore not a reflection, but a caricature of selected contemporary tendencies, which, in turn, leave their imprint on the movies. It is a three-way circular interaction between Hollywood, U.S.A. and movies” (1951 [1950]: 307).

Ciertamente, el cine no es necesariamente un reflejo especular de la realidad, pero busca en ella los mimbres necesarios para urdir tramas cuyo sentido se basa en la asociación subyacente a esa realidad referencial. La industria cinematográfica está concebida alrededor de la articulación de historias que puedan interesar a la audiencia (consumidores) y para ello echa mano del vasto repertorio cultural que le permite conformarlas y reproducirlas en formatos y variantes diversos (véase por ejemplo la sempiterna representación de la lucha entre el bien y el mal, la iniciación y el aprendizaje, la canalización adecuada o inconveniente de los sentimientos y pasiones humanas, etc.)⁹. La cuestión, como bien planteó Powdermaker, es de qué modo se representan estos grandes temas sociales. Y debería añadirse, con qué propósito y por qué razones se representan precisamente así y no de cualquier otro modo¹⁰.

⁸ Hasta el punto que Clifford Geertz comentaba de *El Crisantemo y la Espada*: “El valor de Benedict, extraordinario si bien se mira, al escribir sobre los japoneses como lo hizo, pocos años después de Pearl Harbour, de la “Marcha de la Muerte”, de Batán, de Guadalcanal y de los millares de películas de Hollywood pobladas de sádicos miopes que exudaban odio, ha sido al menos alguna que otra vez señalado; pero el efecto subversivo de su labor sobre los puntos de vista tópicos de los americanos acerca de la vías practicables y los sentidos válidos (...) nunca ha sido subrayado” (1989: 131-132).

⁹ “All art, whether popular, folk or fine, is conditioned by its particular history and system of production. This is true for Pueblo Indian pottery, Renaissance painting, modern literature and jazz as well as for movies. These are a popular art concerned with telling a story” (Powdermaker, 1951 [1950]: 3).

¹⁰ Sydel Silverman comenta precisamente a este respecto: “When Powdermaker spoke of the relationship of the movies to American culture, what she meant was that they were both a reflection of prevalent values and a force in the creation of values. The problem with this phrasing is that it does not

Como escenario refractivo, el cine ofrece diversas posibilidades de mediación narrativa e intencional de la realidad –pasada, presente o futura. Sabemos que la noción de Historia se inscribe siempre en un cierto consenso sobre “evidencias reales” y a través del audiovisual puede llegar a restaurarse o reconstituirse una determinada secuencia que conforma supuestamente el pasado. De este modo, sugiere Rosen (2001), no solo se pone en juego una reconstrucción histórica de datos e interpretaciones eruditas de los mismos, sino que también se trasluce un interés ideológico y político en la legitimación (o deslegitimación, en su caso) del discurso resultante. Es así como una determinada noción de Historia penetra en los modos discursivos y representacionales de la textualización fílmica. Por ello, la Historia aparece frecuentemente en la cinematografía a través de una relación particular entre cada narración y cada contexto particulares, permitiéndonos estudiar textos y contextos de modo independiente y, particularmente en el caso que nos ocupa, en su intersección.

No me refiero aquí únicamente a los filmes que pretenden explícitamente ser más fieles a una determinada reconstrucción histórica que otros, o a la presentación de un escenario histórico para el debate y la controversia en su lectura e interpretación (véase JKF, de Oliver Stone, por ejemplo), sino a las propuestas refractivas que disponen acontecimientos e interpretaciones ubicados en el pasado o proyectados hacia el futuro, poniendo de relieve una cierta forma de consagración de modelos y pautas de comportamiento culturalmente específicas en el presente. Las ucronías constituyen un valioso repertorio en este sentido. Tomemos a modo de ejemplo dos títulos concretos: *One milion years B.C.* (estrenada en España como *Hace un millón de años*) e *Independence Day*. Con la cautela necesaria que imponen las diferencias temporales y de contexto en ambas producciones, podemos tomar algunos elementos explícitos en las dos películas para ensayar una incardinación histórica y una lectura en secuencia temporal. En el primer caso, la coexistencia de seres humanos y dinosaurios (además de formidables tortugas gigantes y otra fauna descomunal y terrorífica) constituye un anacronismo insostenible y contrario al más elemental rigor histórico y científico; sin embargo, los vínculos sociales esbozados en el filme con sus

tell us why certain cultural themes and not others end up in movies. To answer that question requires a historical prespective” (2007: 521). Bajo mi punto de vista, esta dimensión histórica no es suficiente, puesto que deben atenderse también elementos relaciones de contexto que la etnografía sabe manejar con solvencia. Junto con una historia social del cine, debemos reivindicar la relevancia de una antropología social del cine.

correlatos relacionales, familiares o de género pueden tal vez examinarse bajo una óptica distinta si se toma como referencia la sociedad británica de mediados de los sesenta. Dicho de otro modo: como pueda ocurrir en el caso de la serie animada *The Flintstones*, en lugar de tomarla como un documento sobre la realidad reconstruida del pasado, podríamos tomarlo como documento acerca de una cierta forma de proyectar hacia ese pasado supuestos culturales del presente, quizá como una forma de hacerlo más aprehensible a ojos de audiencias poco instruidas, o con propósitos de anclar en épocas remotas ciertas formas contemporáneas de organización social (con la carga legitimadora que tal retrocesión pueda conllevar).

Por su parte, *Independence Day*, nos enfrenta a una supuesta invasión extraterrestre en las vísperas del 4 de julio en los EE.UU. para mostrar la determinación humana (singularmente de militares y civiles estadounidenses) en la defensa del planeta (y el país, claro está). La forma de presentar el papel gubernamental, singularmente del presidente, el papel del ejército y los valores morales explícitos y reiterados a lo largo del filme, puede ciertamente ser obviada como documentación vinculada a la forma apropiada de responder a una acción alienígena hostil; pero el valor del filme para la antropología social y cultural puede acaso establecerse mejor en el análisis de la disposición intencionada de la trama argumental, sus nudos dramáticos, la confección de los personajes, los roles que cada persona y estamento desempeñan en el proceso de liberación o la integridad de la figura presidencial, entre otros elementos a explorar.

En esta línea, pero a otro nivel, el cine puede convertirse en un instrumento de reivindicación tanto sobre el presente (véase por ejemplo la filmografía de Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov o Kalatozov en el período postrevolucionario en la Unión Soviética), como sobre un pasado durante el cual no había lugar para la disensión. Tenemos como ejemplo relativamente próximo *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1984), donde a través de las memorias que Carlos Galván relata a su terapeuta, asistimos entre otros episodios a una encendida defensa de los desfavorecidos y de su derecho a la subsistencia digna frente al alcalde de una pequeña población rural de la España los años 50. Galván, aquejado de alguna forma de deterioro cognitivo, justifica con un “yo así lo recuerdo” las reservas de su médico, abiertamente escéptico ante la posibilidad de pronunciar palabras como aquellas en público en pleno periodo franquista. El juego entre pasado y presente en la mente de Galván, la crítica ácida a la miseria silenciada y maquillada durante años, encarnada

en un oficio –cómicos ambulantes– que, como bien señala Julia, una actriz de mediana edad, estaba “dando las bocanadas”, se entremezcla con la nebulosa memoria del cómico, haciendo honor a la sentencia de Gabriel García Márquez en sus memorias: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”. La Historia, en el cine, no es a menudo la historia vivida, sino la recordada, o imaginada, o creada...y cómo se ha configurado para ser narrada.

La refracción fílmica en la producción de ficción no escapa a este filtro intencional, como probablemente tampoco lo hace el género documental en cualquiera de sus variantes¹¹. Aunque este ámbito escapa al propósito específico de este texto, sólo quisiera hacer aquí una consideración a este respecto. Si nos adentrásemos en la ingente producción de Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO) entre 1943 y 1981, seguramente encontraríamos numerosos casos de distorsión intencionada e invisibilidad consentida de la realidad, cuidadosamente plasmados mediante el registro audiovisual. Por ejemplo, en un reciente artículo dedicado a la disección de lecturas televisivas con motivo de la muerte de Franco, Rueda Laffond y Martín Jiménez se refieren al imaginario social resultante como: “[...] objeto cultural cambiante, configurado por representaciones susceptibles de evocar un sistema de valores, normas y actitudes que pueden ser expresadas mediante diferentes modos de comunicación” (2010: 54), para añadir a continuación: “Nuestra tesis esencial propone que estos relatos documentales y ficcionales han desarrollado una táctica de reacomodación de aquel imaginario oficial inicial, restrictivo y ‘domesticado’ de la muerte de Franco, tendiendo a establecer paralelamente una lectura simplificada de la memoria histórica del período” (Idem).

Una dificultad evidente en este tipo de análisis es la prevención de extrapolaciones analíticas hacia periodos históricos distintos, con el consiguiente riesgo de incurrir en sesgos ideológicos y teóricos de bulto. Sin abandonar el tema que nos ocupa en estas últimas líneas, Labany (2007) ha puntualizado que la proliferación de narrativas textuales variadas (cinematográficas, literarias, etc.) a propósito de la memoria histórica relativa a la Guerra Civil y sus efectos pueden dar una falsa impresión: que una vez eliminadas las instancias censoras, la recuperación de los acontecimientos y

¹¹ Sería muy interesante analizar producciones como *Surname Viet, Given Name Nam* (Trint T. Minha) o el subgénero, si es que puede etiquetarse de este modo, documental llamado *mockumentary* o *fake documentary*. Recuérdese a este respecto el impacto mediático y popular de *Opération Lune* (William Karel) a comienzos de los años 2000 o de *Operación Palace* (Jordi Évole) en 2014.

su ensamblaje narrativo pueden llevarse a cabo sin problemas, ignorando la tensión que conlleva la revisión de episodios pretéritos llevada a cabo desde posiciones teóricas, ideológicas y morales actuales¹². En esta posición, que Díez Puertas define como una forma específica de relación entre cine e Historia: “la Historia a partir del cine” (2003: 11), es fundamental tener en cuenta las relaciones sociales que envuelven la industria audiovisual y que se ubican en el seno de posicionamientos asimétricos en el interior de un país y entre países distintos (además de en el marco de estrategias geopolíticas en cuya promoción el cine ha jugado –y juega– un papel protagonista, junto a la literatura, el teatro o los medios de comunicación).

A este respecto, Anderson (2003) sostiene que estas formas diversas de textualización se imbrican y sostienen en contextos culturales definidos donde existen grupos sociales diversos cuyos intereses no son necesariamente coincidentes. Aunque su reflexión parte del caso específico del cine etnográfico, el calado y alcance de su trayectoria crítica puede a mi entender extenderse a otras formas comunicativas y formatos expresivos: “Unfortunately, both the visual and the (traditionally) written documentation of culture have been used to transform profilmic events, peoples, and societies into utilitarian objects in the service of the culture behind the lens/pen” (2003: 3).

Conclusión

Como han señalado oportunamente Powdermaker, Ginsburg o Giroux, el valor del filme no descansa únicamente en su diégesis narrativa. Junto con el análisis etnográfico de contexto, la película puede proporcionar claves analíticas que permitan comprender lógicas distintas de representar el mundo, a la gente y a los referentes culturales que ordenan su vida social.

Por esta razón el cine presenta una extraordinaria capacidad para exponer problemas sociales a través de formas y estrategias narrativas específicas, proporcionándonos relatos sociales multidimensionales que nos permiten aproximarnos a estratos de

¹² “The problem is, rather, the assumption that it is enough to recover what happened and that the recovery process is unproblematic. It is perhaps understandable that, in a country that has seen nearly forty years of dictatorship, there should have been a tendency to suppose that, once censorship was removed, the stories of a terrible past could be articulated without difficulty. But it is only by capturing the resistances to narrativization that representations of the past can convey something of the emotional charge which that past continues to hold today for those for whom it remains unfinished business.” (2007: 107)

realidad que en ocasiones sólo pueden revelarse de ese modo. A través de él podemos llevar a cabo un análisis detenido tanto de narrativas culturales como de la materialización audiovisual de nociones y supuestos folk específicos.

Esta consideración específica de la ficción como elemento refractivo de la realidad nos invita a fomentar la cooperación inter e intradisciplinar en el estudio de la confección y gestión de imaginarios sociales. A lo largo del texto, he hecho alusión a las propuestas de análisis multimodal y multisensorial que han ido calando en algunas disciplinas –incluida la Antropología Social y Cultural– en los últimos años, así como al interés en la dimensión intertextual de la película como producto comunicativo.

Por todas estas razones, el cine ofrece un valioso potencial analítico para nuestra disciplina, permitiendo una aproximación distintiva a la realidad y a las múltiples cosmovisiones culturales que tratan de entenderla y explicarla: desde la forma en que se materializan intencionalmente supuestos ideológicos y nociones culturales, hasta la reivindicación de la memoria colectiva o la confrontación de utopías y distopías, pasando por las (re)construcciones y ucronías retroyectivas o proyectivas de tiempos históricos pasados y futuros con propósitos de legitimación política.

Bibliografía.

Anderson, K.T. (2003) “Toward an Anarchy of Imagery: Questioning the categorization of films as Ethnographic”, *Journal of film and video*, 55 (2/3), 15p.

Arthur, P. (1993) “Jargons of Authenticity (Three American Moments)”. En Renov, Michael (ed.) *Theorizing Documentary*. New York; Routledge, pp: 108-134.

Augé, M.; Colleyn, J.P. (2005 [2004]) *¿Qué es la Antropología?* Barcelona: Paidós.

Balio, Tino (1993) *Grand Design. Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

Caparrós Lera, J.M. (1992) *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.

Cartmell, D.; Whelehan, I. (eds). (2000) *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London: Routledge.

Cashell, K. (2009) *Aftershock: The Ethics of Contemporary Transgressive Art*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd

- Chevaldonné, Y. (2012). "Intertextualités: Jeu vidéo, littérature, cinéma, bande dessinée", *Hermes*, (62): 115-121.
- Cora García, A. et al. (2008) "Ethnographic Approaches to the Internet and Computer-Mediated Communication", *Journal of Contemporary Ethnography*, 38 (1): 52-84.
- Dicks, B.; Soyinka, B.; Coffey, A. (2006) "Multimodal Ethnography", *Qualitative Research*, 6 (1): 77-96.
- Frago Pérez, M. (2005) "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", *Communication and society*, XVIII (2): 49-82.
- Geertz, Cl. (1989 [1988]) *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Ginsburg, F. (1994) "Culture/Media: A (Mild) Polemic", *Anthropology Today*, Vol. 10 (2): 5-15.
- Ginsburg, F. (1999) "The Parallax Effect: The Impact of Indigenous Media in Ethnographic Film". En Gaines, J.M. y Renov, M. (eds) *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp: 156-174.
- Giroux, H.A. (2001) "Breaking into the Movies: Pedagogy and the Politics of Film", *Journal of Rethoric, Culture and Politics*, 21 (3): 583-598.
- Grau Rebollo, J. (2002) *Antropología Audiovisual*. Bellaterra: Barcelona.
- ___ (2005) "Antropología, cine y refracción: Los textos fílmicos como documentos etnográficos", *Gazeta de Antropología*, 21-03. Publicación electrónica: [Http://www.ugr.es/~pwlac/Welcome.html](http://www.ugr.es/~pwlac/Welcome.html).
- ___ (2010) "El audiovisual como refracción cultural", *Nuevas tendencias en Antropología*, 1. Edición electrónica: <http://revistadeantropologia.umh.es>.
- Gray, Gordon (2010) *Cinema. A Visual Anthropology*. Oxford, New York: Berg.
- Howes, D. (2003) *Sensing Culture: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Jenkins, H. (2008) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York; London: New York University Press.
- Jenkins, H. (2010) "Transmedia Storytelling and Entertainment: An Annotated Syllabus", *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 24 (6): 943-958.
- Kress, G. (2010) *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Londres: Routledge.
- Labany, J. (2007) "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War", *Poetics Today*, 28:1, pp: 89-116.

- Lewis, J. (Ed.) (1998) *The new American Cinema*. Durham: Duke University Press; pp: 146-186
- Lorite García, N.; Grau Rebollo, J. (2013) "Investigación audiovisual de las migraciones y el tratamiento de la diversidad en los medios de comunicación. Un estudio de caso". En Granados Martínez, A. (ed) *Las representaciones de las migraciones en los medios de comunicación*, Madrid: Trotta, pp: 139-155.
- Lorite, N. (2004) *Tratamiento informativo de la inmigración en España*. 2002. Madrid: MTAS.
- MacDougall, D. (1992) "Complicities of Style", en Crawford, P.I.; Turton, D. (Eds.) *Film as ethnography*, Manchester: Manchester University Press, pp: 90-98.
- Marín, G. J., & Zambrano, R. E. (2013) "Cine y publicidad. La intertextualidad en las campañas de Volkswägen", *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (1): 153-168.
- Martin Guiney, M. (2012). "Total cinema", literature, and testimonial in the early films of Alain Resnais", *Adaptation*, 5 (2): 137-151.
- Martínez Lirola, M. (2006): "Una aproximación a la imagen del inmigrante en los textos multimodales de la prensa alicantina. ¿Estereotipos o realidad?". En Gómez Gil, C. (coord.) *Otras miradas sobre la inmigración*. Alicante: Universidad de Alicante; 151-174.
- Martínez Lirola, M. (2010): "Positive aspects of women of different cultures: an analysis of two multimodal covers", *The Poster* 1 (1): 77-93.
- Monterde, J. E. (2001) "Hacia un cine Franquista: La Línea Editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945". En L. Fernández Colorado y P. Couto Cantero (eds) *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Madrid: Cuadernos de la Academia, pp: 59-82.
- Paget, D. (1998) *No other way to tell it. Dramadoc/docudrama on Television*. Manchester: Manchester University Press.
- Pauwels, L. (2010) "Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research", *Sociological Methods & Research*, 38 (4): 545-581.
- Pink, S. (2006) *The future of Visual Anthropology. Engaging the senses*. London: Routledge.
- Pink, S. (2009) *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.

- Pink, S. (2011) "A multisensory Approach to Visual Methods". En Margolis, Eric y Pauwels, Luc (Eds.) *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London: SAGE, pp. 601- 614.
- Powdermaker, H. (1951 [1950]) *Hollywood, the dream factory: An anthropologist look at the movie-makers*. London: Secker & Warburg.
- Quintás, Guillermo (2002) *Términos y usos del lenguaje filosófico*. Alcoy: Universitat de València.
- Rodríguez Martín, M.E. (2005) "Teorías sobre adaptación cinematográfica", *Casa del Tempo*, 100: 81-91.
- Rosen, Ph. (2001) *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ruby, J. (1996) "Visual Anthropology". En Levinson, D. y Ember, M. *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: Henry Holt and Company, vol. 4:1345-1351.
- Rueda Laffond, J.C. & Martín Jiménez, V. (2010) "Información, documental y ficción histórica: lecturas televisivas sobre la muerte de Franco", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(1): 53-70.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002 [1994]) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Silverman, S. (2007) "American Anthropology in the middle decades: a view from Hollywood", *American Anthropologist*, Vol. 109, n. 3: 519-528
- Steinbeck, J. (2000 [1939]) *The grapes of wrath*. London: Penguin Books.

Filmografía.

- Buñuel, L. (1950) *Los olvidados*. México. 88 min. B/N.
- Chaffey, D. (1966) *One million years B.C.* UK. 100 min. Color.
- Chávarri, J. (1976) *El desencanto*. España, 97 min. B/N.
- De la Iglesia, E. (1978) *El diputado*. España, 116 min. Color.
- Eisenstein, S. (1928) *Octubre*. URSS, 102 min. B/N.
- Emmerich, R. (1996) *Independence Day*. USA; 145 min. Color.
- Évole, J. (2014) *Operación Palace*. España, 60 min. Color.
- Fernán Gómez, F. (1986) *El viaje a ninguna parte*. España, 134 min. Color.

Ford, J. (1940) *The grapes of wrath*. USA, 129 min. B/N.

García, J.L. (1979) *Las verdes praderas*. España, 89 min., Color.

Hanna, W. y Barbera, J. (1960-1966) *The Flintstones*. Serie animada televisiva. USA, Color.

Iglesias, C. (2006) *Un Franco, catorce pesetas*. España, 113 min. Color.

Kalatozov, M. (1930) *Sal para Svanetia*. URSS, 55 min. B/N.

Karel, W. (2002) *Opération Lune*. Francia, 52 min. B/N y Color.

León de Aranoa, F. (2002) *Los lunes al sol*. España, 113 min. Color.

Roddenberry, G. (1966-1969) *Star Trek*. USA, Serial televisivo, Color.

Stone, O. (1991) *JFK*. USA, 189 min. Color.