

INTRODUCCIÓN

La nacionalidad de una película constituye, paradójicamente, una categoría muy controvertida y a la vez uno de los rasgos imprescindibles de la comunicación cinematográfica, de manera que se suele hablar de películas ‘alemanas’, ‘españolas’, ‘francesas’ o ‘inglesas’. Para determinar la nacionalidad de un filme cabe atenerse a diversas nociones: la empresa productora significa la dimensión económica de la obra cinematográfica, el ‘estilo de escritura’ del director constituye el objeto de análisis de las diferentes teorías del cine de autor, el público, por su parte, en su mayoría siente atracción por los actores estrella entendidos como representantes de un cine nacional. La colaboración de productoras de distintas nacionalidades, por un lado, y la diferenciación regional —el cine vasco, el cine catalán, p. ej.—, por el otro, indican ya las dificultades de determinar las fronteras exactas de un cine nacional en España.

De modo que al estudioso del cine español se le presenta un campo de investigación en el cual cabe tener en cuenta aspectos distintos: sólo es posible discutir sobre la nacionalidad de una cinematografía si se consideran los géneros fílmicos, la dicotomía entre cine de autor y cine ‘de encargo’, las estrategias político-culturales y las exigencias económicas para construir una nacionalidad cinematográfica. A nivel de producción y distribución cobra cada vez mayor importancia, para la investigación sobre el cine, encontrar una categoría que rebase lo nacional. A nivel estético, los llamados filmes posmodernos de los años ochenta y noventa trascienden las fronteras tradicionales de los géneros fílmicos. Al mismo tiempo, las reivindicaciones de cuotas de presentación nacionales y el éxito de un cine histórico de tema español indican que continúa reafirmandose una nacionalidad cinematográfica.

Los éxitos del cine español entre el público fuera de España confirman esta política de fomento nacional. A partir de la segunda mitad de los noventa, varios directores españoles han obtenido una consagración en el extranjero: en 1994, Fernando Trueba ganó el Oscar a la mejor producción extranjera por *Belle Époque* (1992). Este galardón constató de forma más que evidente un nuevo impulso que coincidió con el reconocimiento de directores de la misma generación de los setenta y ochenta, como José Bigas Luna, Vicente Aranda y Pedro Almodóvar, y que a posteriori señaló una considerable mejora de la industria del cine español en los años siguientes. Todavía en 1994, la producción cinematográfica española cayó a la cifra más baja de su historia, y la cuota de pantalla del cine nacional fue mínima. Desde entonces, sin embargo, se observa un auge estable del cine español en la Península, correspondiendo con su creciente peso en los mercados extranjeros. Apoyados por una política de fomento de nuevos realizadores y por la colaboración de las cadenas televisivas, una inusitada cantidad de directores jóvenes ha conseguido enlazar con un público sobre todo joven.¹ En 2000 y 2005 respectivamente, se ha vuelto a premiar en Hollywood al cine español con los galardones para las películas de Almodóvar y Amenábar *Todo sobre mi madre* y *Mar adentro*. Esta repetida confirmación de la compatibilidad universal de una producción desde España para un gran público entre *kitsch* y arte es el marco para hacer un balance del desarrollo del cine español, con un enfoque centrado en los últimos quince años.²

KITSCH Y ARTE. HOLLYWOOD Y EL CINE DE AUTOR

El público académico en el extranjero ha sentido siempre fascinación por los directores españoles como representantes de un cine de autor que afirmara bien una estética cinematográfica europea, bien un cine comprometido y anti-fascista. En este sentido, se supone que el director actúa como autor «enfrentándose a la tendencia trivial del cine estadounidense al entretenimiento y a la correspondiente simplificación de Historia en ‘Stories’»; es decir, lo que importa, no es el abandono de «las identidades nacionales a favor de una comunidad europea, en el fondo ilusoria, sino el levantamiento común contra la

¹ Cfr. Heredero y Monterde en este volumen.

² Por otra parte, el primer Oscar para un filme español, *Volver a empezar* (Luis Garcí), en 1983, no ha conocido una repercusión comparable.

uniformidad de la industria de entretenimiento omnipresente [...], conservando al mismo tiempo la individualidad» (Kogel 1990: 7).³ Esa actitud negativa debía establecer una identidad continental que se definiera luchando por la integridad de una obra personal de autor dentro de su contexto nacional en Europa. Así, vuelve a defenderse el campo político-cultural nacional correspondiente al modelo ya histórico de la ley Miró, promulgada para fomentar y proteger el cine español en la década de los ochenta del último siglo.

Sin embargo, con el cine de Pedro Almodóvar es necesario redefinir el estatus artístico de las películas españolas en términos de transgresiones entre *kitsch* y arte. El cine *hollywoodense* está presente en el cine de directores españoles como Almodóvar (Wilder, Sirk, Mankiewicz), Amenábar (Hitchcock) o Álex de la Iglesia (Tarantino). Además, la política de subvenciones estatales, orientada desde 1994 en mayor grado a los rendimientos en taquilla, y reforzada por el gobierno del Partido Popular (1996-2004), pone en entredicho la dicotomía entre un cine artístico de autor para élites académicas, y un cine 'de encargo' y distracción para las grandes salas. Los representantes de la joven generación de los noventa del siglo xx aceptan la dimensión económica del cine como un reto, no como una contradicción al estatus del autor, lo cual no impide que el cine español actual y sus críticos sigan rindiendo un culto al *auteur*.⁴

En el extranjero parece que el interés por el cine español no se debe a unas determinadas peculiaridades nacionales, sino, por el contrario, a la feliz coincidencia del filme con una imagen preestablecida de lo español o lo hispánico (Jordan 2000: 78). Las producciones que no logran cumplir con estas expectativas tienen un acceso más difícil a las pantallas fuera de España. La gran mayoría de la intensa y amplia producción cinematográfica queda restringida al público peninsular. Fuera de España, sólo el público interesado de los festivales llega a conocer una parte más representativa de este panorama. Por tanto, la presente publicación quiere dar cuenta también de esta variedad del cine español contemporáneo.

³ «[G]egen den trivialen Hang des US-Kinos zur Unterhaltung und gegen dessen willkürliche Vereinfachung der Geschichte zu Stories [...] nicht Aufgabe nationaler Identitäten für eine im Grunde illusionäre europäische Gemeinsamkeit, sondern gemeinsames Aufbegehren gegen die Uniformität der allgegenwärtigen Unterhaltungsindustrie [...] bei gleichzeitiger Wahrung der Individualität».

⁴ Según afirma Rob Stone (2002: 154). Es evidente que la transgresión entre *kitsch* y arte así como la identidad de cultura popular y elitista también pueden explicarse refiriéndose a la noción del *camp* concebida por Susan Sontag. En cuanto al cine de Almodóvar véase, entre otros, Joseba Gabilondo (2005).

TRANSNACIONALIDAD, GLOCALIZACIÓN

Desde la llegada del nuevo siglo, la noción de transnacionalidad se ha convertido en nuevo paradigma para los estudiosos del cine español. A veces tildado como ‘americanización’, se constata un fenómeno cuyos comienzos se remontan a la segunda mitad de los años ochenta, cuando el productor Andrés Vicente Gómez comenzó a poner en práctica la fórmula de «espectáculo más cine de *auteur*» (Hopewell 1989: 419) para películas exportables, rodadas a menudo en coproducción y en algunos casos incluso en lengua inglesa.⁵ Si bien los intentos de hacer un cine transnacional a gran escala no prosiguieron entonces, en la segunda mitad de los noventa irrumpieron nuevos directores con películas que optan por diferentes estrategias transnacionales. Como señala Nancy Berthier en este volumen, el director más representativo quizá sea Alejandro Amenábar, en cuanto a temas, códigos, idioma y repartos. E Isabel Coixet traslada algunas películas por completo a escenarios anglófonos. Estos procedimientos se vinculan directamente con un enfoque industrial-comercial de coproducción y consiguiente subvención transnacional, de especial relevancia en coproducciones hispanoamericanas.⁶

La transnacionalidad apunta a la expansión y la transgresión de un territorio nacional. En cambio, aquí proponemos hablar de *glocalización*. Esta noción, popularizada por Roland Robertson (2002 [1995]), señala los procesos coexistentes y paralelos, sólo aparentemente contradictorios, de globalización y localización. Con sus connotaciones económicas, este término nos parece adecuado para hablar del cine como un producto artístico estrechamente vinculado a la industria mediática. En la definición de Robertson, la globalización, que no es un fenómeno reciente, siempre conllevó la creación y consideración de lo local («creation and incorporation of locality», 2002: 40). En la era digital, lo local puede resultar una invención de los actores globales, por tanto una intervención desde fuera: el ejemplo paradigmático serían MTV latina o las cadenas regionales de CNN. Lo nacional y lo regional constituyen, en este sentido, una estrategia comercial, que combina la marca universal norteamericana,

⁵ Entre las producciones de Gómez de estos años destacan, por ejemplo, varias películas de Fernando Trueba (*El sueño del mono loco*, *El año de las luces*), Carlos Saura (*La noche oscura*, *El Dorado*, *¡Ay, Carmela!*) y de Gonzalo Suárez (*Remando al viento*), que en parte contaron con un reparto internacional.

⁶ *Cfr.* Isabel Santaolalla en este volumen. Para ilustrar la conciencia ‘transnacional’ en el cine español actual, sirva como anécdota la organización, en julio de 2005, de un Taller de «Transnational Screenwriting» en la valenciana Fundación Menéndez Pelayo.

dotada de un atractivo de profesionalidad y juventud, y la seña identitaria de la cultura local. Por otra parte, la expansión del cine de Hollywood ha hecho aumentar un discurso económico-proteccionista y afirmativo de la cultura nacional a nivel de las cinematografías nacionales —más por parte de las instituciones y críticos que de los mismos directores y artistas—. En este lugar, podríamos incluir también otra estrategia de localismo como es la reafirmación hiperbólica de una identidad local, tal como se produce en el exitoso cine ‘vulgar’ de Santiago Segura y otros.⁷ Cine *glocal*, pues, es el producto de la relación entre estrategias cinematográficas hegemónicas en expansión, y las (re-)construcciones de lo local, regional y nacional, por parte tanto de los mismos actores globales, como de los actores locales, regionales y nacionales, en competencia por la supremacía económica y cultural. La transnacionalización del cine, bajo esta perspectiva, forma parte de los procesos de *glocalización*. Precisamente la afirmación de lo propio es una estrategia para obtener una atención fuera del ámbito cinematográfico nacional.

ESTRATEGIAS FÍLMICAS

Entre localidad y globalidad, por tanto, en permanente desafío a los límites geográficos o discursivos de la cinematografía nacional, las producciones filmicas hechas en España optan por estrategias diversas, que repercuten en un éxito variado ante los públicos nacionales e internacionales. Basten unos ejemplos. Desde los años ochenta muchas películas combinan lo local y lo nacional con lo global: por ejemplo, el entorno gallego sirve como trasfondo para *Los lunes al sol*, un filme que recuerda el cine social inglés entre comedia y drama de Ken Loach (*The Navigators/La Cuadrilla*, 2001; *My Name is Joe*, 1998; *Riff Raff*, 1990), Peter Cattaneo (*The Full Monty*, 1997), Mark Herman (*Brassed Off*, 1996) o Stephen Daldry (*Billy Elliott*, 2000). Amenábar despliega en *Mar adentro* una docuficción con tintes de Hitchcock en un ambiente rural gallego, Julio Medem cambia en *Los amantes del círculo polar* los escenarios vascos por otros lugares periféricos. Además, existen filmes sobre la migración de mano de Chus Gutiérrez, Iciar Bollaín, Fernando León, Manuel Gutiérrez Aragón, y

⁷ Según Núria Triana-Toribio, el cine de «new vulgarities» exagera idiosincrasias nacionales en implícito diálogo con el cine sainetesco-esperpéntico de García Berlanga y otros, «adding excess to the tradition that locates the Spanishness of the national cinema in its *cos-tumbrismo*» (2003: 151).

otros. Tampoco faltan adaptaciones de obras literarias universales: Gonzalo Suárez se ocupa de R. L. Stevenson, Mary Shelley y Lord Byron, Pilar Miró adapta el *Werther*, Pedro Almodóvar trabaja sobre un guión de Ruth Rendell. En los noventa, Álex de la Iglesia u Óscar Aibar ruedan en México, mientras que estrellas latinoamericanas —Gael García Bernal, Federico Luppi— e incluso alemanas —Daniel Brühl— aparecen en producciones españolas.

Entre las tendencias temáticas predominantes en los últimos años se aprecia, por un lado, una repolitización del cine, empeñada en poner voz y rostro a los colectivos más afectados por la globalización y por cierto recrudescimiento en la política social. En las películas de directores como Fernando León, Iciar Bollaín, Benito Zambrano o Daniel Calparsoro, son tratados temas como inmigración, pobreza y paro, represión de la mujer y terrorismo. Por otro lado, el cine paródico e ‘inmoral’ de Almodóvar, Amenábar, Díaz Yanes o Álex de la Iglesia crea géneros híbridos que integran ciertos elementos y motivos que acaban siendo *cult*, intercalados en un marco de *sex and crime*, violencia y *amour fou*; subscribiendo así a un «cine del exceso» finisecular hispanohablante (Schaefer 2003). En una larga serie de películas se plantean escenificaciones de violencia, sea a través de imágenes directas y chocantes, sea por medio de la parodia; cítense, por ejemplo, aparte de los mencionados directores, los nombres de Montxo Armendáriz, Agustí Villaronga, Santiago Segura o Juanma Bajo Ulloa. Sin embargo, los discursos explícitos de lo corporal y del compromiso social no se excluyen necesariamente, y su frecuente fusión constituye, ya desde *Belle Époque*, con su narración de la Segunda República como una historia de amor, una provocación constante.

Partiendo de este panorama y de una definición pragmática de la obra de arte, este tomo tiene como objetivo analizar el cine español reciente dentro de sus contextos históricos y cinematográficos.

LOS ARTÍCULOS

Miradas ‘locales’ abre un campo de investigación todavía muy poco explorado en la hispanística alemana. De hecho, este tomo constituye la primera colección de estudios en Alemania que abarca exclusivamente el cine español de los años noventa en adelante. Con la excepción de Almodóvar (recientemente: Chappuzeau 2005, Maurer 2005, Daničić 2003), ninguno de los directores y directoras contemporáneos ha recibido una atención crítica relevante en Alemania. Las contribuciones se basan en la sección «El cine español desde 1989»

del Congreso de Hispanistas Alemanas celebrado en marzo de 2005 en Bremen. Entre los participantes se encontraban estudiosos de catorce universidades alemanas, suizas y austriacas, además de destacados especialistas e historiadores del cine contemporáneo e histórico de España, Francia e Inglaterra. La amplia nómina de participantes representa una pluralidad de perspectivas que dan a la colección un carácter europeo.

En este diálogo, llaman la atención las diferentes percepciones de lo que se entiende como cine español: ya que parece existir en el extranjero una visión necesariamente selectiva, que enfoca sobre todo el cine 'de autor' y de distribución transnacional, y que considera mucho menos, por ejemplo, las películas de éxito masivo en España. Tal complejo de preguntas incluía una reflexión sobre la accesibilidad de producciones españolas para expertos internacionales, ya que ésta influye directamente en el discurso científico internacional de una cinematografía nacional.

El tomo está dividido en cinco partes. Estamos convencidos de que cualquier intento de rubricar el cine español contemporáneo bajo una sola etiqueta excluyente no respetaría la heterogeneidad de más de cien largometrajes por año. Lo que hoy se sigue describiendo como cine español es un conglomerado de tradiciones, de estrategias e interacciones de producción y recepción. Por tanto, este volumen subraya los cruces temáticos y estéticos que destacan en el cine producido en España en el cambio de milenio.

Los tres artículos de la primera parte dan una visión general de tendencias clave en el cine español contemporáneo. José Enrique Monterde ofrece una visión pormenorizada de las condiciones de producción y distribución durante los últimos quince años. Entre ellas se cuentan las diferentes estrategias de fomento estatal, el creciente número de coproducciones televisivas, el papel de las principales empresas de distribución, además de cuotas de pantalla. Partiendo de un enfoque diacrónico, Ralf Junkerjürgen propone una tipología de las imágenes de la metrópoli en una treintena de producciones españolas. Al analizar las imágenes fílmicas de Madrid, ejemplificada en las Torres KIO, se detectan estrechas relaciones con emblemas arquitectónicos norteamericanos. Por su parte, Jean-Claude Seguin analiza películas documentales para escrutar las superposiciones entre documentalismo y ficción. Tratándose de producciones casi inaccesibles en Alemania, el artículo introduce uno de los aspectos más llamativos del cine español actual.

La segunda parte reúne la violencia y lo cómico como dos expresiones de un «cine del exceso», por ejemplo como degradación grotesca y esperpéntica o como herencia traumática del pasado histórico del siglo xx español. Dagmar

Schmelzer enfoca la representación de la violencia como tema recurrente en la cinematografía española. Según demuestra en un amplio corpus de películas, a menudo su carácter irónico hace provocadora tal representación. Bernhard Chappuzeau, en su estudio psicoanalítico de *El mar* (1999) de Agustí Villaronga, descifra la escenificación de la memoria histórica mediante el recurso a una homosexualidad violenta y transgresora, que constituye un pasaje intermedial hacia los códigos eróticos del cine de autor europeo de los años setenta (Visconti, Pasolini). Ana Luengo, al tratar la película de David Serrano *Días de fútbol* (2003), descubre similitudes estructurales con la comedia afirmativa tardofranquista, lo cual interpreta como una tendencia (rompiendo con la estética del cine de autor) a construir una tradición cinematográfica nacional a base de las producciones más taquilleras. Lo cómico y el horror, finalmente, se tematizan en el artículo de Burkhard Pohl. Pohl discute el potencial socio-crítico de algunas películas de Álex de la Iglesia y el diálogo con la tradición cinematográfica española que aparecen tras una estética de deformación e hibridación de géneros y estilos.

La migración, tema de la tercera parte, destaca como un fenómeno sociopolítico que sólo recientemente ha repercutido en numerosas producciones españolas, ciertamente dentro de un renovado interés por un cine comprometido y social. Mientras que las migraciones conllevan necesariamente una redefinición de la identidad colectiva en términos de cultura o nación, otro tipo de migraciones se da a nivel de la producción cinematográfica, perspectiva que se ha integrado en este mismo apartado. En su contribución, Isabel Santeda prueba la creciente presencia de lo «hispanoamericano» en el cine español. Tomando como base un amplio corpus de largometrajes de los años 1980 y 1990, su artículo brinda a la vez un panorama general de la actual producción cinematográfica en España. Annegret Thiem enfoca la dimensión 'europea' del cine español, al discutir la internacionalización de la producción en el caso de *El último viaje de Robert Rylands* (1996) de Gracia Querejeta, rodada en Inglaterra como coproducción española-inglesa con actores ingleses, y las posibles repercusiones en la realización estética y dramática. Dos artículos enfocan la representación de mujeres en filmes que tienen como trasfondo la conflictiva relación intercultural en España. Camila Damerau analiza las identidades precarias de las protagonistas femeninas en dos películas de Chus Gutiérrez (*Alma gitana*) e Iciar Bollain (*Flores de otro mundo*). Tomando como ejemplo cuatro protagonistas —una gitana, una vasca, dos caribeñas— se discuten las posibles conexiones entre diferencias culturales transatlántica e intranacional, por una parte, y relaciones de género problemáticas, por el otro. En su análisis

de *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), Verena Berger subraya la yuxtaposición narrativa de varias estructuras binarias —ciudad vs. campo, juventud vs. vejez, machismo vs. feminismo, inmigrantes vs. parroquianos— en la puesta en escena de la zona fronteriza andaluza. Tal acumulación de dicotomías conlleva un cuestionamiento de cualquier definición esencialista de la identidad individual en términos de una nacionalidad cultural española.

La persistencia de la noción de ‘autor’ es el hilo conductor de la cuarta parte, que preferimos denominar cine intimista, ya que en ella se examinan diferentes ‘escrituras’ individuales, perspectivas personales y argumentos melodramáticos, y las posibles transgresiones del concepto elitista de autor. De manera introductoria, Pietsie Feenstra relaciona las nociones de cine de género y cine de autor, tomando como ejemplo las películas de Fernando León de Aranoa, que se constituyen, por su tratamiento personal de una determinada temática, como un «género de la marginalidad». Teresa Delgado analiza a Julio Medem como autor cuyo cine dialoga con conceptos postestructuralistas de tiempo y espacio, para retratar «realidades perforadas», lo que inscribe al director vasco en una amplia tradición de cine *imagen-tiempo*, según la definición de Gilles Deleuze. Susanne Iglar cuestiona el impacto transgresor de las representaciones de homosexualidad y eutanasia en la almodovariana *La mala educación* (2004) y en *Mar adentro* (2004) de Alejandro Amenábar, los dos directores con más éxito crítico y de taquilla en el cine reciente. Isabel Maurer interpreta *Mi vida sin mí* de Isabel Coixet, rodada en Canadá, en el contexto de la página web de la directora, la cual se convierte en ‘autora en la Red’ y primera intérprete de sus películas.

La última parte da cuenta con un amplio abanico de transgresiones intertextuales e intermediales. Siendo la intertextualidad un fenómeno vinculado al arte posmoderno en general, los artículos reunidos resaltan la cuestión de la especificidad genérica de un cine español —entre *hollywoodización* y cine de exportación, por una parte, y como medio rector para la negociación de candentes discusiones históricas y políticas (la memoria de la guerra y del franquismo, el maltrato de mujeres), por el otro—.

Adelaida Caro Martín examina un llamativo caso de *hollywoodización* del cine español: la consciente adaptación de códigos del cine americano para *La pistola de mi hermano*, realizada por Ray Loriga como adaptación de su propia novela *Caidos del cielo*. Hanno Ehrlicher se ocupa del tratamiento de la memoria histórica en la muy discutida película de David Trueba, *Soldados de Salamina* (2003), que compara con la versión de Ken Loach en *Land and freedom* (1995). Mientras que esta última muestra un compromiso unívoco a favor de

las Brigadas Internacionales, el personaje del héroe antifascista constituye, en la película de Trueba, un espacio abierto a discusión. Una triple relación intermedial se discute en el artículo de Silke Steimer, quien analiza la doble adaptación del *best seller El embrujo de Shanghai* (Juan Marsé) por un guión no rodado (Víctor Erice, 2001) y por la versión fílmica final (Fernando Trueba, 2002), que se perfila como una reflexión sobre la dicotomía entre mentira y verdad histórica. María Jesús Beltrán Boltrons se dedica a otra película de Iciar Bollain, *Te doy mis ojos* (2003), que recurre en sus relaciones intermediales a la pintura de los siglos XVI y XVII, cuyas representaciones a su vez remiten a la historia de un amor imposible entre los protagonistas. Nancy Berthier cierra el volumen con una incursión en la temática del *remake*, que resume en cierta medida los factores de producción, distribución y recepción, tratados por diversos estudiosos a lo largo del volumen. Sus reflexiones acerca de la identidad nacional del producto cinematográfico se centran en *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar y su adaptación *hollywoodense*, *Vanilla Sky* (2001) de Cameron Crowe, ambas interrelacionadas por el respectivo protagonismo de Penélope Cruz.

Queremos agradecer al Ministerio de Cultura de España, a través de su iniciativa Pro Spanien, y a la Kurt-Ringger-Stiftung (Mainz), su interés y apoyo a esta publicación. También les damos las gracias a los directores e instituciones que nos han dado el permiso para reproducciones de fotogramas e imágenes.

Agradecemos asimismo a Adelaida Caro Martín, nuestra colega de Göttingen, su colaboración en la edición y corrección del manuscrito.

Por último, un abrazo a todos/as los/las que han participado en este tomo, por su colaboración cordial y puntual, y por la amistad mostrada en el trato profesional y personal.

BIBLIOGRAFÍA

- CHAPPUZEAU, Bernhard (2005): *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder: Gender – Memoria – Visum*. Tübingen: Stauffenburg.
- DANIČIĆ, Tamara (2003): *Rede, Vielfalt! – Fremde Rede und dialogische Flechtwerke bei Pedro Almodóvar*. Tübingen: Stauffenburg.
- GABILONDO, Joseba (2005): «Melodrama atlántico y migrancia materna. Apuntes sobre *Todo sobre mi madre*», en: Zurián Fran A./Vázquez Varela, Carmen (ed.): *Almodóvar. El cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 287-306.

- HOPEWELL, John (1989): *El cine español después de Franco 1973-1988*. Madrid: Arquero.
- JORDAN, Barry (2000): «How Spanish is it? Spanish cinema and national identity», en: Jordan, Barry/Morgan-Tamasunas, Rikki (eds.): *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, pp. 68-78.
- KOGEL, Jörg-Dieter (1990): «Vorbemerkung», en: Kogel, Jörg-Dieter (ed.): *Europäische Filmkunst. Regisseure im Porträt*. Frankfurt am Main: Fischer, p. 7.
- MAURER QUEIPO, Isabel (2005): *Die Ästhetik des Zwitter im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- ROBERTSON, Roland: (2002): «Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity», en: Featherstone, M./Lash, S./Robertson, R. (eds): *Global Modernities* [1995]. London: Sage, pp. 25-44.
- SCHAEFER, Claudia (2003): *Bored to Distraction. Cinema of Excess in End-of-the-Century Mexico and Spain*. New York: SUNY.
- STONE, Rob (2002): *Spanish Cinema*. London: Longman.
- TRIANA-TORIBIO, Núria (2003): *Spanish National Cinema*. London: Routledge.