

tiempo. La prensa gráfica y sus temáticas son esenciales para entender esa construcción de los imaginarios con ese carácter interclasista que conectaba muy bien con la sociedad de las masas y los nuevos fenómenos políticos que estaban apareciendo en las primeras décadas del siglo xx. Porque los historiadores no podemos pensar que las imágenes que hoy estudiamos del pasado llegaron a los espectadores de manera masiva y organizaron sus valores y creencias en soporte fotográfico. Esa influencia solo fue posible con técnicas de difusión tan importantes como el fotograbado y con el poder cinematográfico de las barracas y la seducción de las revistas ilustradas, que en sus puestas en página nos remiten a un espectador complejo, que mira las imágenes impresas, hace fotos en algunos casos y contempla el cinematógrafo. Los casos que analiza la autora muestran a la perfección esa interrelación que solo desde una metodología de análisis cultural como la que utiliza en su obra es capaz de emerger en estos momentos. Como hace a lo largo del libro, la autora lo explica brevemente pero de manera magistral: «el cine de los primeros tiempos se caracterizó por una marcada voracidad intertextual. Su emergencia como espectáculo popular en las primeras décadas del siglo xx estuvo primero precedida y luego acompañada por una proliferación de la cultura impresa que culminó con una predecible masificación de la prensa ilustrada» (p. 221).

En el capítulo quinto y último de esta interesante obra, Andrea Cuarterolo realiza un análisis de los movimientos de las vanguardias europeas, de lo que se ha venido en llamar «la nueva visión», a través de las respuestas con autores argentinos y el movimiento europeo *Film und Foto* que refleja que la instantaneidad por un lado y la nueva sociedad que ha emergido en el siglo xx ha dejado atrás los postulados culturales que tenía la fotografía y sus imágenes en el xix. La autora analiza el trabajo de Horacio Coppola y sus relaciones con las vanguardias, lo que desde la perspectiva de un historiador

européo, como es mi caso, me refuerza en la idea de que los movimientos culturales que se dan en torno a las imágenes fotográficas y cinematográficas en el nuevo siglo atisban y son el embrión del proceso de globalización cultural en el que ahora, con todas sus luces y sombras, estamos inmersos.

A modo de resumen, el trabajo de Andrea Cuarterolo es una obra intensa, muy coherente desde las primeras páginas, enormemente rigurosa y que, en mi opinión, tiene mucho que enseñarnos a los historiadores de la fotografía y el cine europeos. Quiero destacar también la excelente selección de imágenes que utiliza, que no «adornan» el texto, sino que en sí mismas cada una de ellas ofrece otro elemento discursivo que visualmente refuerza lo explicado en el texto escrito. Con gran maestría ha sabido engarzar en su libro problemáticas que por sí mismas parecen específicas pero que, estudiadas como ella lo ha hecho, constituyen un mosaico de la complejidad cultural de las imágenes. Nada mejor que terminar con su última reflexión para recomendar a los interesados la lectura de una obra que, efectivamente, da sentido a su título (*De la foto al fotograma*): «aunque marcados por sus propias y particulares características los periodos con los que iniciamos y damos fin a este libro funcionan así como las dos caras de una moneda, en las que, de manera unilateral o recíproca, estos medios repetidamente se amalgaman, contaminan y confluyen» (p. 250).

Bernardo Riego Amézaga

FICCIONANDO. SERIES DE TELEVISIÓN A LA ESPAÑOLA

Belén Puebla Martínez, Elena Carrillo Pascual y Ana Isabel Íñigo Jurado (eds.)

Madrid

Fragua, 2012

348 páginas

32,30 €



Siempre es una buena noticia que se publiquen estudios sobre ficción televisiva en España. El caso de *Ficcioneando. Series de la televisión a la española* es un trabajo que muestra algunas de las especificidades de nuestra industria de ficción televisiva desde una premisa inicial: *Spain is different*. Asentado en el imaginario colectivo y en una sociedad que, a la vez que se define se justifica, las editoras parten del manido lema franquista para mostrar cómo el éxito de las producciones españolas está condicionado por unas reglas de mercado que afectan directamente a la calidad de sus contenidos y que, en la mayoría de los casos, no favorecen la exportación del producto audiovisual.

Los dieciséis capítulos que componen este trabajo han sido realizados por autores con metodologías y perspectivas diversas. La sociología y los estudios audiovisuales son los dos ámbitos desde los que se abordan temas relacionados con análisis de formatos y géneros, la representación de personajes y el protagonismo del espectador a través de nuevas plataformas o los estudios de casos concretos, entre los que se encuentran *Cuéntame cómo pasó* (TVE; 2001-), *11-M. Los hechos probados* (Telecinco; 2011) y *Crematorio* (Canal + y La Sexta; 2011 y 2012). Un recorrido amplio y ambicioso que conforma un texto fluido, capaz de aportar nuevos datos acerca del mercado televisivo español, pero que también se vuelve irregular e impreciso en algunas partes de su desarrollo.

Uno de los problemas es la tipificación de las ficciones de producción nacional siguiendo los modelos de estudios audiovisuales anglosajones. Pese a ser conscientes de la relevancia de la *transnacionalización e indigenización* de los que nos habla Milly Buonanno, la falta de un marco teórico propio hace que algunos textos pierdan la posibilidad de convertirse en análisis más críticos y profundos. Por eso, aquellos en los que se analizan las series desde su singularidad, y no desde la reproducción de fórmulas, hacen que el libro, como conjunto, gane en solidez. Un ejemplo de esto ocurre en «La biopic televisiva o el juego de hacer creer», donde, tras una introducción del género cinematográfico –desde las «vidas privadas» de Alexander Korda hasta *Mar adentro* (2004) de Alejandro Amenábar–, y las obligaciones de la Ley General de Comunicación Audiovisual (Ley 7/10 de 31 de marzo), se plantea una comparación entre las *tv movies* *Hoy quiero confesar* (2011), de Antena 3, y *Mi Gitana* (2012), de Telecinco –ambas, sobre la vida de Isabel Pantoja–. En este caso, la relación entre el tipo de producción, los programas contenedores que las rodean y la elección de la fecha de emisión muestran estrategias diferenciadas que permiten entender el *share* de cada una de ellas, a la vez que se analizan los contenidos dramáticos. Del mismo modo, «Las series de animación infantiles. Un producto global que pretende ser educativo» se muestra como un estudio documentado y alentador sobre el presente y el futuro de la animación en España. Pese a la falta de ayudas oficiales y el escaso interés de las cadenas por producir este tipo de productos, las series de animación españolas ofrecen un nuevo y exitoso modelo si las comparamos con las series de ficción con imagen real. La creación de una marca, la importancia del *licensing* y un modelo de distribución que mira al exterior más que al interior son la clave para entender la repercusión de *Pocoyó* (Clan TV; 2005), de la productora Zinkia Entertainment, *Las tres mellizas* (TV3; 1995-2004), de Cromosoma, o *Berni* de BRB Internacional (Clan TV; 2004-).

El análisis de los contenidos de ficción en relación a los procesos de producción es uno de los aciertos más importantes de *Ficcioneando. Series de televisión a la española*. A través de series que marcaron una época, como es el caso de *Farmacia de guardia* (Antena 3; 1991-1995) o *Médico de familia* (Telecinco; 1995-1999), la evolución de los relatos está presente de manera transversal en todo el libro. Los avances evidencian un contexto televisivo en constante evolución, adquiriendo notoriedad el texto «Traspassando la pequeña pantalla. Las redes sociales en las series de ficción» al mostrar la importancia de la comunicación tecnológica actual. Las explicaciones acerca de la etapa web 1.0 de 1997 hasta la ya cercana 3.0, buscan mostrar cómo la evolución de internet ha cambiado la forma de crear, programar y consumir ficción. La aparición de contenidos paralelos divulgativos, dramáticos o interactivos –como por ejemplo, los *twittersodios* que inauguró *El barco* (Antena 3; 2011)– es algo ya común, de ahí que el análisis de sus datos sea fundamental para entender la creación y evolución de las series de ficción en relación con el marketing y con un espectador internauta.

De igual modo, en «Interactividad y participación en las webseries españolas» se favorece la reflexión sobre los cambios narrativos en los últimos años. Al margen de la poca relevancia de las webseries españolas, los intentos de cadenas y productoras por crear espacios que las alberguen –Antena 3 con *El sótano* o El Terrat con el *Remojito*– nos obligan a pensar qué significa un producto desarrollado específicamente para internet. Saber que existe un nuevo tipo de audiencia multitarea y que eso conlleva la fragmentación del consumo es fundamental para comprender hoy los movimientos de las grandes cadenas. La flexibilización de los formatos y las sinergias que se producen entre los contenidos enlaza con un capítulo dedicado al *brandplacement* –que no al *brandedcontent*– en el que se ofrece un diagnóstico sobre la entrada directa de la publicidad en las series desde la aparición de las cadenas priva-

das. El análisis se centra en la comparación del contenido publicitario de capítulos de exitosas series emitidos en 2005 por diferentes cadenas –entre ellas, Televisión Española en la etapa que todavía tenía publicidad– para ofrecer una estadística de los productos que aparecen y que tienen relación con la audiencia de cada ficción.

Como decía Raymond Williams, con la televisión el drama se convierte en una parte integral de los rasgos materiales de la vida cotidiana, en uno de los modos centrales que permite a la audiencia comprender su mundo. En este sentido y a diferencia del texto dedicado a los personajes femeninos, «*Queer-tv* series de ficción y homosexualidad en España, un intento por visibilizar el colectivo homosexual» nos muestra una interesante y fundamentada reflexión. Bajo la influencia de las teorías de Judith Butler, este texto está planteado desde la configuración de las identidades performativas analizando los imaginarios sociales que se construyen a través de las series de ficción españolas. Desde *Segunda enseñanza* (TVE; 1986) a *Amar en tiempos revueltos* (TVE; 2005-) –pasando también por el caso de *Tío Willy* (TVE; 1998-1999)–, resulta interesante ver los intentos de normalización en la representación de los personajes homosexuales con una continua omisión de la sexualidad como parte de una regulación *infopolítica*. Este capítulo complementa las explicaciones de normalización y la estandarización social que nos ofrece «La representación de la familia en la ficción televisiva española». El cambio de las familias, guiadas por una estricta moral católica, a otra postmoderna, ofrece la posibilidad de considerar otras tipologías de hogar y, con ello, pensar en su representación a través de un modelo neotelevisivo. Una vez más, los datos ofrecidos sirven para constatar que el mundo social descrito por la televisión muestra las transformaciones macro del país a través de estereotipos no transgresivos.

Cada uno de los capítulos de *Ficcioneando. Series de televisión a la española* ofrece una parcela de conocimiento que complementa la idea

panorámica que se pretende ofrecer sobre la ficción televisiva española. En el último bloque, dedicado a los estudios de caso –donde se incluyen los resultados de grupos de debate y discusión de *Cuéntame cómo pasó* y *11-M. Los hechos probados*– encontramos una aproximación al debate sobre la ficcionalización de los recuerdos, la repercusión de los imaginarios sociales y el constante proceso de mediatización de la realidad. Estas representaciones simbólicas forman parte de nuestro día a día, de nuestro *infoentretenimiento* y de la dramatización de contenidos. Así, algo tan sencillo como que la televisión forma parte de la sociedad –como dice Manuel Palacio– nos tiene que impulsar a seguir estudiando, analizando y publicando textos para que los estudios televisivos en España alcancen el nivel que se merecen. Este libro, aun con sus imperfecciones, significa un paso adelante en esta dirección.

Laura Pousa

THEORIZING FILM ACTING

Aaron Taylor (ed.)

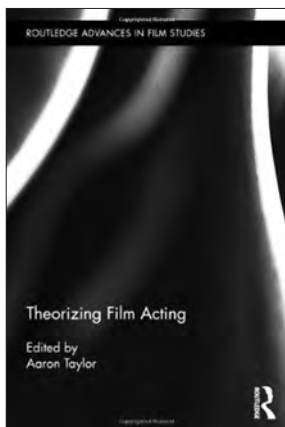
Nueva York y Oxon

Routledge, 2012

315 páginas

65,54 € (kindle) / 22,25 € (tapa blanda) /

101,62 € (tapa dura)



Theorizing Film Acting se presenta, tal cual propone su título, como una antología teórica sobre la actuación cinematográfica. Con este objetivo, el editor Aaron Taylor y los 18 colaboradores se ponen manos a la obra para intentar tejer una red conceptual que permita hablar con precisión y rigor sobre la actuación. En este sentido, y desde sus páginas iniciales, Taylor constata la abundancia de estudios aparecidos sobre la actuación y la *performance* en años recientes, con el fundacional trabajo de James Naremore, *Acting in the Cinema* (University of California Press, 1988), como faro, y con un puñado de estimulantes debates presentes en libros como *Screen Acting* (Routledge, 1999), *More than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance* (Wayne University Press, 2004), *Movie Acting: The Film Reader* (Routledge, 2004) o *Reframing Screen Performance* (Michigan University Press, 2008), por citar solo algunos. En este sentido, la eclosión del análisis sobre el estrellato y la atención hacia lo performativo, tanto desde una perspectiva de género como de las teorías sociales, han marcado buena parte del desarrollo de los estudios recientes sobre actuación recientes. Parece que ya nadie discute la importancia de una aproximación semiótica a la actuación, en la que el cuerpo y la integración del actor en el texto fílmico y en el contexto económico-social sean entendidos como signos, como reclamaba Barry King en su aún vigente «Articulating Stardom» (publicado en *Screen* en 1985 y aquí actualizado por King en el texto que cierra el libro «Articulating Digital Stardom»). Paralelamente, textos como el *Stars* de Richard Dyer (BFI, 1979; hay traducción española de Paidós, 2001), forman hoy parte del canon básico de la disciplina y han dado lugar a múltiples trabajos sobre la intersección entre el estrellato y la actuación en términos culturales y formales.

¿Qué aporta pues *Theorizing Film Acting* a este campo de estudio? Muy sencillo: una serie de tentativas teóricas que revisan esos ejes clave de