



storica **MENTE**
LABORATORIO DI STORIA



ALMA MATER STUDIORUM
Università di Bologna
Dipartimento di Storia Culture Civiltà



DOSSIER

**IMPERI: POLITICHE ED EREDITÀ NEL
"LUNGO NOVECENTO"
(ITALIA, PORTOGALLO, SPAGNA)**

STORICAMENTE.ORG

Laboratorio di Storia

Marta García Carrión

Proyecciones imperiales: el espacio colonial en la cinematografía española de las primeras décadas del siglo XX

Numero 12 - 2016

ISSN: 1825-411X

Art. 6

pp. 1-24

DOI: 10.12977/stor621

Editore: BraDypUS

Data di pubblicazione: 10/07/2016

Dossier: *Imperialismi e retaggi postcoloniali in Italia, Portogallo, Spagna*, a cura di Matteo Pasetti

Proyecciones imperiales: el espacio colonial en la cinematografía española de las primeras décadas del siglo XX

MARTA GARCÍA CARRIÓN

Univ. Valencia
Departamento de Historia Contemporánea

This article examines the role of the Spanish film culture in the construction and dissemination of discourses and imaginaries of the Spanish Empire in the first decades of XX century, from the birth of cinema (contemporary with the loss of the last colonies) until the first decades of the Francoist dictatorship. The aim of this paper is to present an overview of the filmic discourse on the Spanish Empire and their role in the Spanish nationalist imaginary. It also presents an understanding of Spanish cinematography which includes an analysis of the role of the film industry, the discussions on the Spanish cinema in the specialist press and the celebration of film conferences.

Premisa

En abril de 1898, en el teatro Coliseo de la ciudad de Cádiz se programó una sesión de cinematógrafo en la que se proyectaron imágenes del ejército español que luchaba en Cuba, con la orquesta tocando “La marcha de Cádiz”. Según la prensa local, en un teatro engalanado con profusión de banderas españolas, el público aplaudió las imágenes

mientras vitoreaba repetidamente a la patria y a quienes la defendían [Bottomore 2007, 48]. La exhibición de las entonces novedosas y todavía desconocidas para buena parte de la población imágenes cinematográficas fue utilizada en varias ocasiones como reclamo para recaudar fondos para la milicia española que luchaba o había luchado en ámbito colonial.

Este episodio nos recuerda que los inicios del cine coincidieron con el momento álgido del imperialismo europeo, y que el desarrollo de la industria cinematográfica y del lenguaje fílmico en Europa fue de la mano de la creación de una mirada orientalista hacia los territorios coloniales. Según ha señalado Ella Shohat [1991, 42], el medio cinematográfico pasó a formar parte de un continuum discursivo que incluía disciplinas como la geografía, la historia, la antropología, la arqueología y la filosofía. El cine podía trazar un mapa del mundo, como el cartógrafo; podía narrar y “excavar” en el pasado de civilizaciones lejanas, como el historiador y el arqueólogo; y podía narrar las costumbres y hábitos de gentes exóticas, como el etnógrafo¹. Las cinematografías europeas dominantes no sólo construyeron y proyectaron en sus pantallas un discurso y un imaginario colonial, sino que también crearon una poderosa hegemonía a través del monopolio sobre la distribución y exhibición en gran parte de Asia y África. Asimismo, como ha incidido en destacar Robert Stam [2001], el eurocentrismo fue un ingrediente central de las historias del cine, las teorías cinematográficas y los estudios fílmicos desde las primeras décadas del siglo XX.

Un eurocentrismo que no ha sido cuestionado por la historiografía cinematográfica y los estudios fílmicos prácticamente hasta finales de los años ochenta. En buena medida fue la emergencia desde los años sesenta del llamado “Tercer Cine” como proyecto estético y desafío teórico, en relación con proyectos de construcción nacional y autodeterminación cultural en los países postcoloniales [Pines, Willeman 1989], y

1 Ver también el importante trabajo de Stam, Shohat 1994, 100-136.

la extraordinaria vitalidad en las últimas décadas de industrias fílmicas como la india lo que obligó a ampliar el foco de los estudios sobre cine más allá de los ámbitos norteamericano y europeo. Por otra parte, las perspectivas postcoloniales han sido fundamentales a la hora de analizar las cinematografías de los territorios de los antiguos imperios, pero también tuvieron un impacto decisivo en la aparición y consolidación de las reflexiones sobre identidad cultural e imaginarios nacionales en el estudio del cine producido dentro de los Estados-nación europeos. De hecho, uno de los impulsos fundamentales para la inclusión de una reflexión sobre la identidad nacional en los estudios cinematográficos vino a partir de la aplicación de perspectivas postcoloniales al análisis cinematográfico [Hall 1989; Stam, Shohat 1994]. En los últimos años, sin duda, se ha abierto un vasto y fructífero terreno de análisis en el que la relación entre cine e imperio se aborda a partir del estudio de ámbitos muy diversos: la representación cultural en el cine comercial, políticas públicas y estructuras industriales de producción y difusión, usos educativos del cine o la producción amateur son algunos de ellos². Así, el estudio de la elaboración de imaginarios de alteridad e identidad a través de la narración cinematográfica y la creación de pautas de producción y distribución como elementos de la relación colonial y de la definición nacional en las metrópolis han pasado a formar parte en buena medida de los trabajos sobre los cines europeos.

El caso español presencia una diferencia clave con otros contextos europeos, ya que el cinematógrafo nace precisamente en el momento de la pérdida de los últimos territorios del Imperio. Parecería claro a priori que el papel que ocupará el imaginario colonial será muy escaso en comparación con otros casos como Gran Bretaña o Francia; de hecho, el cine español está ausente habitualmente en los trabajos sobre colonialismo y cines europeos. Sin embargo, investigaciones como las

² Por citar sólo un ejemplo de entre la ya relativamente abundante bibliografía sobre el tema, resultan imprescindibles los dos volúmenes referidos al caso británico coordinados por Grieveson, MacCabe 2011a y 2011b.

de Eloy Martín Corrales [1999] y Alberto Elena [2001, 2010] apuntan que, aunque lejos de otros ejemplos europeos como los citados, ni los espacios coloniales ni los discursos imperialistas estuvieron ausentes en la cinematografía española. Cabría recordar que a pesar de lo que significó el Desastre del 98 y del limitado alcance político del colonialismo hacia el Norte de África y Guinea, el imaginario imperial no desapareció de las narrativas nacionalistas españolas, especialmente en los espacios de representación cultural. De hecho, el final del colonialismo español fue clave en el contexto finisecular en la fragua de una narrativa nacionalista sobre la decadencia nacional y racial (ya presente antes del 98, pero acentuada con el Desastre), así como sobre su regeneración³. Una regeneración de la raza española que podía venir de la mano de nuevos proyectos imperiales. En este sentido, el colonialismo hacia el Norte de África jugó seguramente un destacado papel, al menos en la representación cultural, como dan buena muestra la enorme cantidad de materiales culturales al respecto [Martín Corrales 2002; Archilés 2013]. Por otra parte, el hispanoamericanismo, entendido como la proyección exterior del nacionalismo español hacia los antiguos territorios del imperio español en América movilizó desde finales del siglo XIX a importantes grupos de intelectuales y políticos [De la Calle 2004; Sepúlveda 2005; Marcilhacy 2010]. El hispanoamericanismo no contemplaba ningún tipo de unión política con las repúblicas sudamericanas, sino la defensa de una identidad y herencia común, pero conformada por la cultura española, que debía reconquistar su prestigio espiritual sobre sus antiguos territorios coloniales.

En las páginas siguientes trataremos de abordar cuál fue el papel de la cultura cinematográfica en la construcción y difusión de discursos e imaginarios imperiales, abordando especialmente las primeras décadas del siglo XX (periodo menos estudiado que el de la dictadura franqui-

³ El enorme impacto político y cultural de esa narrativa de decadencia y regeneración ha sido analizado en Saz 2003.

sta) aunque trazando también una reflexión sobre el primer franquismo. La intención de este artículo es presentar una visión de conjunto del discurso fílmico sobre el Imperio español (incluyendo los diversos ámbitos coloniales) y su papel en el imaginario nacionalista y en la definición de un «otro» colonial⁴. Asimismo, se abordará una comprensión de la cinematografía española más allá de las películas que abordan específicamente la temática colonial, una comprensión que incluya un análisis sobre el papel de la industria del cine y de la cultura cinematográfica escrita (prensa especializada y crítica cinematográfica).

El espacio colonial como aventura nacional en el cine anterior a la guerra civil

Como se comentaba al inicio de este artículo, las imágenes de la guerra de Cuba fueron las primeras relativas a un espacio colonial que se vieron en España, de hecho éste fue el primer conflicto bélico en el que se utilizó el cine como medio de propaganda [Vincenot 2015]. Parece, sin embargo, que el impacto de las proyecciones cinematográficas relativas al conflicto colonial fue muy limitado en la sociedad española, por su escasez y por el limitado interés en general mostrado por el público [Bottomore 2007; Soto 2010]. Fue a partir de 1909 cuando la presencia de los espacios coloniales se hizo más frecuente en las pantallas españolas, precisamente a partir del desencadenamiento de hostilidades en Melilla. La proyección de cintas de actualidades y documentales breves sobre el conflicto se hizo habitual en esos años y de nuevo a partir de 1921 tras el desastre de Annual, gracias a la confluencia de intereses políticos y comerciales⁵. Por una parte, el Ministerio de la Guerra dio facilidades para

4 Una perspectiva analítica que ha desarrollado, especialmente para la época más reciente, Santaolalla 2005.

5 Entre los documentales aparecidos en la primera década del siglo podríamos destacar

el rodaje en territorio norteafricano, interesado en hacer propaganda del ejército y su labor allí desempeñada. Por otra, a las compañías comerciales les interesaba financiar un tipo de film de actualidades bélicas que, según parece, tenía capacidad de atraer la atención del público. Es difícil realizar una valoración de este conjunto de actualidades, debido a la desaparición de la mayoría de títulos y a las escasas informaciones que disponemos de ellos, pero parece claro que en ellos predominó el tono patriótico y la reivindicación del esfuerzo militar español frente a un enemigo hostil. Muy diferente parece que era el tono de la serie de documentales impulsados por el régimen de Primo de Rivera entre 1927 y 1929 [Fernández Colorado 2001; Paz 2006], que incidían en mostrar una visión “civilizadora” de la misión española en Marruecos y procuraban evitar la presencia de enfrentamientos armados⁶. También se filmaron documentales como *Melilla* (1929) y *Larache* (1929) para ser exhibidos, según parece, en las Exposiciones de Sevilla y Barcelona de 1929 [Fernández Colorado 1998].

En la producción comercial de ficción, a lo largo de las dos primeras décadas de siglo el único título de temática imperial destacado fue *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Émile Bourgeois, 1916-17), concebida como un serial en cinco episodios⁷. El film

la serie *Guerra del Rif. Guerra de Melilla* (1909) filmada por Ignacio Coyne y Antonio Tramullas y los episodios filmados por Ricardo de Baños para la productora Hispano Films en 1909. De los rodados a partir de 1921, destaca la serie *España en África* y el documental *Los novios de la muerte* (A. Pérez Lugín, 1922). Un listado detallado en Martín Corrales 1995.

6 Los títulos dan una idea clara de la apuesta por evitar la idea de guerra en el ámbito colonial: *La paz en Marruecos*, *Marruecos en la paz*, *Para la paz a Marruecos*, *Marruecos en la guerra* y *en la paz*.

7 Los episodios son “La inspiración de una Reina”, «Hacia lo desconocido», «La obra brilla inmortal», «El apogeo de la gloria» y «La triste recompensa». Un amplio despliegue promocional que incluye la sinopsis del film en los números de la principal revista cinematográfica española del momento «Arte y cinematografía» (1916), 15 de septiembre; «Arte y cinematografía» (1916), 30 de septiembre. La copia de Filmoteca Española está accesible online en <http://www.europeanfilmgateway.eu>.

contó con un presupuesto muy elevado y se trató de una coproducción con financiación del gobierno español y participación de la compañía francesa Films Cinematographiques y la barcelonesa Argos Films. Resulta significativo que menos de veinte años después de la pérdida de los últimos territorios coloniales hubiera financiación pública (que es una actuación excepcional en el momento) para una película sobre la conquista y el inicio del Imperio español, si bien la mayor parte del personal técnico y artístico era de origen francés.

En los años veinte, y de forma paralela a ese desfile por las pantallas españolas de actualidades y noticiarios sobre los conflictos en el territorio norteafricano, la cinematografía española produjo hasta cinco largometrajes de ficción dedicados a dicho espacio colonial: *Por la patria: memorias de un legionario* (R. Salvador, 1921), *Alma rifeña* (J. Buchs, 1922), *Ruta gloriosa* (F. Delgado, 1925), *Águilas de acero* o *Los misterios de Tánger* (F. Rey, 1926) y *Los héroes de la legión* (R. López Rienda, 1927). La posibilidad de rodar en espacios como Tetuán o Tánger e incluso de introducir escenas rodadas con protagonistas reales proporcionó seguramente a estos filmes una pátina de verdad en su mirada hacia el espacio colonial. Un espacio que es en estos filmes siempre un territorio hostil para los españoles, de lucha contra el enemigo “moro”, aunque también un terreno exótico que favorece la aventura, con un protagonismo predominante de los militares (si bien no en exclusiva). Por las informaciones de que disponemos (ya que estos filmes no se conservan), se trató de filmes que explotaron de forma muy explícita y abierta el discurso patriótico frente al enemigo rebelde [Marín Corrales 1995]. Cabría destacar asimismo que dos de estos títulos, *Águilas de acero* y *Los héroes de la legión*, eran adaptaciones de novelas de Rafael López Rienda (la segunda dirigida por él mismo), periodista y escritor con una pasada trayectoria militar en la colonia que con su trabajo como corresponsal y con sus novelas desempeñó un importante papel en la (re)elaboración y difusión en el mundo cultural español de una mirada orientalista hacia el Norte de África en el contexto de los conflictos de

los años veinte [González Alcantud 2002; Martín Corrales 2002]. El lenguaje cinematográfico se sumaría así a la construcción de esa narrativa nacionalista que creaba un “otro” exótico.

En el final de la década, momento por cierto en el que se reponía en algunos cines *La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*⁸ y la cinematografía española se interesaba de forma destacada por la historia *nacional* [García Carrión 2015], se rodaba *El héroe de Cascorro* (E. Bautista, 1929), la primera película española que tomó la guerra de Cuba como elemento central de la acción y uno de los pocos films españoles de ficción sobre el Imperio del periodo que se conserva, motivos que, junto a su singular planteamiento, hacen de ésta una película en cuyo análisis merece la pena detenerse⁹. En principio, se trata de un film que recrea la historia real de Eloy Gonzalo, soldado que realizó una acción heroica presentándose como voluntario para una misión casi suicida (la destrucción de un bohío). A pesar de que su acción no tuvo una importante incidencia en el desarrollo de la guerra, tras la muerte de Gonzalo por unas fiebres su figura fue rápidamente mitificada como héroe patriótico, hasta el punto que ya en 1897 se le dedicó una calle en Madrid y se encargó una estatua en su honor. Como *biopic* es sin duda una película con un guión peculiar, puesto que a pesar de tomar la figura de Gonzalo como motor de un film de corte histórico, en su parte final se distancia de la figura del protagonista, ya muerto, y pasa a ser un melodrama casi costumbrista en el que son los personajes secundarios quienes pasan a un primer plano. En este sentido, podría decirse que la película está definida en torno a dos líneas y espacios claramente delimitados: por una parte, es una historia de aventuras en contexto bélico, desarrollada en el ámbito colonial; por otra, es un melodrama romántico, desarrollado en la metrópoli, y concretamente en Madrid.

8 Alsina J. 1929, *Las reposiciones. Cristóbal Colón en Tarragona*, «Popular film» (1929) 164, 19 de septiembre.

9 Uno de los pocos análisis que se han hecho sobre esta película es el de Cánovas 1997.

La ficción sentimental y la aventura bélica se entrelazan argumental (Eloy, huérfano de origen humilde, va a la guerra para merecer la mano de su amada Isabel y su muerte abre un nuevo romance para ésta con el marqués) y visualmente (a través del recurso al montaje alterno o la lectura e inserción de las cartas escritas desde Cuba). Una dualidad, además, *gendered*¹⁰, puesto que el espacio colonial está absolutamente masculinizado, mientras el espacio de la metrópoli (un barrio de Madrid) tiene como figuras más destacadas a las mujeres que esperan.

El film se trata en buena medida de una historia de amistad masculina entre los soldados Eloy, Perdigón y el sargento, una exaltación de la camaradería militar que permite al huérfano Eloy encontrar una familia y en la que el conflicto imperial ocupa un lugar central, puesto que los lazos de afecto y lealtad forjados con sus compañeros ya en Madrid se refuerzan en su aventura colonial. En este sentido, el film explota un discurso (repetido en la imaginación cinematográfica europea) relativo la filiación entre los combatientes masculinos blancos, por encima incluso de las relaciones amorosas. No hay en la película, sin embargo, una exaltación similar de la guerra en Cuba: el escaso entusiasmo con el que los soldados reciben la noticia de ir a la guerra y su melancolía en el viaje por mar sólo se ve atenuada por el lazo creado con sus camaradas y por su patriotismo. Porque la película mantiene un discurso abiertamente nacionalista y patriótico, y si los soldados no parecen muy contentos por su marcha a la guerra, ello no quiere decir que no cumplan valerosamente con su patria y manifiesten en diversas ocasiones su amor por España¹¹. De hecho, el heroísmo del protagonista radica un doble

10 Vale la pena insistir en la importancia que tiene la dimensión de género en la elaboración de los imaginarios imperiales (y nacionales) así como en la construcción racial, tema sobre el que resultan fundamentales las aportaciones de McClintock 1995. En el ámbito de los estudios cinematográficos, han incidido particularmente en esta cuestión los trabajos de Shohat 1997 y Kaplan 1997.

11 Un patriotismo que se explicita de forma muy clara en la secuencia del viaje por mar hacia Cuba, pues a pesar de la melancolía que impregna a los soldados al partir, todos se despiden de tierra con un «¡Viva España!» y cuando Eloy se lamenta porque

sacrificio ante la patria y ante sus compañeros: ir voluntario a la guerra, cuando en el sorteo se había librado a diferencia ellos, y prestarse nuevamente voluntario a la incursión en el bohío enemigo que amenaza al regimiento.

El espacio y la narración filmica colonial de *El héroe de Cascorro* atienden a la construcción de un relato nacional, a la configuración de un “nosotros”. La población cubana está ausente, es un enemigo que apenas se ve, una amenaza extraña que une a los protagonistas en su aventura en un territorio exótico (aunque en realidad los exteriores en el palmeral fueron rodados en tierras alicantinas) y, en último término, refuerza la comunidad nacional. En uno de los momentos cumbre del film, la secuencia de la muerte de Eloy en el hospital de campaña, los últimos pensamientos del soldado van hacia España y hacia su amada Isabel, uniéndose así narrativamente el amor a la patria y a la mujer que le espera en ella. Como señalaba con anterioridad, el espacio colonial es sólo masculino, y, en este caso, no aparece ninguna figura femenina para perturbar su lealtad nacional o la fidelidad sexual de los protagonistas (la única figura femenina que aparece es la monja que cuida a los heridos en el hospital militar). La representación de la metrópoli se fija en un Madrid popular, donde las mujeres (esposas y madres) esperan el regreso de los combatientes y reciben la noticia de la muerte de Eloy, que abre una nueva línea argumental melodramática con el desarrollo del romance entre Isabel y el marqués, quien sustituye al fallecido en la defensa de su honor femenino. La vuelta de los combatientes se celebra con una verbena popular, un baile en el que se sanciona el reencuentro de los soldados, todavía ataviados con uniforme, y las mujeres, identificadas con sus mantones con el pueblo madrileño. La recompensa al sacrificio de los españoles en la colonia se resuelve con la boda de Perdigón con su novia y del marqués con Isabel («El marquesito, con

«ya no se ve España», el sargento le recuerda que sí se ve, señalando la bandera que ondea en el barco, ante la que inmediatamente los tres amigos se cuadran y saludan.

títulos, y Perdigón, sin ellos, coincidieron en la Iglesia con el mismo fin»), una doble boda interclasista que sanciona la unión de la comunidad nacional. Finalmente, la última secuencia de la película cierra la continuidad del relato fílmico con el presente de la realización del film, proyectando varios planos del monumento con la explicación: «Y Eloy Gonzalo, el héroe humilde, generoso y valiente que inmoló su vida en el altar de la Patria, el noble pueblo de Madrid erigió, en la más popular de sus barriadas, un monumento de gratitud y admiración». Así, se cierra la narrativa nacionalista que establece una continuidad de ese “pueblo” nacional encarnado por las clases populares madrileñas.

Aunque se trataba de un film de exaltación patriótica y que no cuestionaba en ningún momento la autoridad militar, *El héroe de Cascorro* no se estrenó hasta 1932. Tal vez el poco entusiasmo y el sufrimiento de los soldados españoles mostrados en el film, aunque tuvieran un tratamiento heroico, podía entenderse como una crítica abierta¹². En los años de la II República, no encontraremos ningún título comercial de ficción que aborde el espacio colonial. Cabe destacar el rodaje de *Expedición a Guinea* por Facundo Godoy (1934), interesantísimo documental etnográfico, muy similar a los realizados por aventureros y cineastas europeos en África, pero sin eco en las salas españolas de cine.

En conjunto, los filmes de ficción reseñados, con la excepción de *Alma rifeña*, fueron títulos que pasaron bastante desapercibidos para la crítica cinematográfica y no disfrutaron tampoco del éxito de público. Más difusión tuvieron las series de actualidades exhibidas sobre el tema. En

12 De hecho, en una de las noticias sobre el rodaje de la película, el crítico cinematográfico ahondaba en la crítica a la guerra de Cuba pero insistiendo en el heroísmo patriótico de los soldados: «España se está jugando el último lote colonial; se lo está jugando como jugábamos en los benditos tiempos de principios de siglo [...]. Las insurrecciones coloniales servían para hacer cursos de estrategia en las mesas del café, y para sacrificar allí, en los focos de rebelión, nuestra más florida juventud. El caso inútil de heroísmo, la demostración cívica y patriótica del valor quedaba sepultada entre las inclemencias de un clima nocivo», *El pequeño repórter* 1929, *España cinematográfica. El héroe de Cascorro, producción nacional*, “Popular film”, 10 de octubre.

este sentido, parece que el cine de temática colonial tuvo un impacto bastante limitado en la configuración de un imaginario nacional a lo largo de los años veinte y treinta. En unos años en los que la cultura cinematográfica española se preocupó de forma obsesiva por la creación de un cine de contenido nacional, el recurso a la España imperial o colonial no fue un elemento habitual en los debates sobre el cine español¹³. Es posible que, como ha apuntado Alberto Elena, el protagonismo de los militares en las películas de temática colonial limitara la identificación del espectador con ellas. En este sentido cobra especial interés un título como *El héroe de Cascorro* que se preocupa por trazar una identificación de los soldados con el pueblo, encarnación de la autenticidad nacional. Por otra parte, tal vez habría que valorar el cine de esta temática dentro de un *continuum* cultural, particularmente de la cultura popular, más amplio, pues el cine colaboró sin duda a la acumulación de referentes nacionalistas frente a otro colonial, proyectado en estos años habitualmente como un enemigo hostil y extraño.

Un Imperio cinematográfico frente al colonialismo yanqui: la “hermandad” hispanoamericana como proyección y destino del cine nacional

Si las colonias americanas se habían perdido y los territorios africanos eran fuente constante de conflictos, la extensión de la cinematografía española podía permitir la construcción de un nuevo imperio, en esta ocasión de celuloide. En este sentido, como se desarrollará en las páginas siguientes, la cultura cinematográfica española en los años veinte y treinta articuló con fuerza un discurso dirigido a la proyección del cine nacional hacia sus antiguos territorios coloniales en la América de habla

13 Sólo alguna excepción aislada, por ejemplo De Hoyos y Vinent A. 1928, *Viendo filmar una película española en un estudio parisién*, «Popular film», 16 de febrero.

española.

El discurso hispanoamericanista estuvo muy presente en la cultura cinematográfica de los años veinte, particularmente en la segunda mitad de la década, articulado en torno a dos cuestiones, frecuentemente superpuestas: los países de América del Sur como el mercado natural para la exportación de la cinematografía española y la idea de raza hispana para argumentar la comunidad espiritual de las repúblicas sudamericanas con España¹⁴. Así, en el primer congreso sobre cine celebrado en España, el Congreso Español de Cinematografía de 1928, el cine nacional se ligaba de forma necesaria a la idea de Hispanidad, mientras que, por ejemplo, no se contemplaba la posibilidad de un entendimiento con los países latinos ni aparecía referencia alguna al Imperio en África. En este sentido, hay que recordar que uno de los principales impulsores del Congreso, Gabriel R. España, había estado desde los años finales del siglo anterior vinculado a asociaciones y publicaciones del hispanoamericanismo. En la presentación de los temas a discutir en el Congreso Español de Cinematografía de 1928, tres de los seis temas que se enunciaron para ser tratados hacían referencia a la creación de lazos con los pueblos iberoamericanos a través del cine. Se planteaba un proyecto de creación de un legado cinematográfico iberoamericano común, a través de una «cinemateca de la raza», pero en el que España ocuparía una posición rectora, tanto como la capital cinematográfica en la distribución a todos los países de habla española, como en calidad de supervisora del idioma de los intertítulos a través de la RAE. Se anunciaba asimismo la realización de «Reuniones cinematográficas de la Raza», que consistirían en el intercambio de películas españolas e iberoamericanas, la exhibición de films descriptivos de «todos los países de nuestra stirpe», dedicando un día a cada nación, en el que habría, además de los filmes, discursos, música, canciones y demás manifesta-

14 Como ejemplo, ver la opinión de un empresario alquilador de películas en Gómez Mesa L. 1926, *De la España cinematográfica. En Antonio Soler puede más la idea que la acción*, «Popular film», 21 de octubre.

ciones folclóricas de cada lugar¹⁵.

La llegada del cine sonoro en el cambio de década y la nueva importancia dada a la lengua situó el hispanoamericanismo en el primer plano de los discursos nacionalistas de la cultura cinematográfica española [García Carrión 2013a]. Se convirtió en constante la apelación a un discurso historicista y a la retórica racial para defender que era preciso que España se implantara en las repúblicas sudamericanas y recuperara la tutela sobre ellas, antes de que se produjera al revés y las antiguas colonias hegemonizaran el cine en español y relegaran a España a una situación subordinada. El «cine hablado» aparecía como la oportunidad definitiva para que España consolidara un cine nacional de importancia, y para ello se insistía en la hermandad racial con Hispanoamérica. Estos discursos de fraternidad encubrían en la mayoría de ocasiones un imperialismo simbólico y frecuentemente la prensa cinematográfica recurría a la retórica de la “madre patria” para reivindicar que España, y no las repúblicas sudamericanas, tenía que ser el país donde se produjeran las películas en español o suministrara el personal para los estudios estadounidenses¹⁶.

Asimismo, en estos primeros años treinta se fortaleció el discurso antinorteamericano y se multiplicaron las denuncias del imperialismo de Hollywood. En conjunto, nos encontramos con un discurso de amplio alcance relativo a cómo estaba afectando el cine sonoro a la nación española: España era, cinematográficamente, una colonia de otras potencias, cuando debería ser la metrópoli de los países de habla española de su antiguo imperio¹⁷. La lengua pasaba a primer plano y se entendió

15 Ver *Primer Congreso Español de Cinematografía* (1928), «La pantalla», 9 de marzo; *Primer Congreso Español de Cinematografía* (1928), «La pantalla», 23 de marzo.

16 Algunos ejemplos son Alsina J. 1929, *Cine mudo y cine sonoro. Cambiando el disco*, “Popular film”, 25 de julio; *Editorial* (1930), “El cine”, 6 de marzo; Méndez Leite F. 1931, *Cinema español*, “Cinema”, 1 de octubre.

17 Este discurso de ser un país colonizado cinematográficamente fue ampliamente compartido, y puede encontrarse tanto en críticos de derechas, como Mariano Cela

que la pugna entre las “razas” sajona e hispana se escenificaba como la lucha entre sus lenguas en la pantalla. El cine sonoro se llegó a ver como un plan premeditado de los Estados Unidos para imponer su cultura y costumbres al resto del mundo¹⁸, pero también como una oportunidad para que España mirara a Hispanoamérica y consolidara un cine nacional con proyección imperial. Los motivos patrióticos y económicos se aunaban en los discursos que defendían un cine nacional hablado en español y una política cinematográfica orientada hacia Hispanoamérica.¹⁹ El lenguaje racial permeó la cultura cinematográfica en los primeros años treinta hasta el punto que se daba noticia de los actores de origen sudamericano como actores de raza hispánica, haciendo hincapié en su españolidad²⁰.

En este clima cultural se proyectó y desarrolló el Congreso Hispanoa-

(Cela M. 1931: Las alas rotas, «Cinema», 1 de octubre) y de izquierdas, como el anarquista Mateo Santos («Vivimos en un régimen de tutela, vergonzosa como todas las tutelas. Necesitamos que gentes extrañas hagan películas en un idioma que es nuestro y que está extendido a veintidós repúblicas, que son otros tantos mercados naturales de España», Santos M. 1930: *España ante el cinema*, «Popular film», 13 de noviembre) o Juan Piqueras, próximo ya en esos años al comunismo («Nosotros ya somos un país conquistado. Cinematográficamente, dependemos de ellos», Piqueras J. 1930: *París-Cinema: Hacia Hollywood y de vuelta a Hollywood*, «El Sol», 18 de noviembre).

18 *Editorial* (1930), «El cine», 16 de octubre; *Editorial* (1932), «Sparta. Revista de espectáculos», 5 de noviembre; *Editorial* (1932), «Sparta. Revista de espectáculos», 12 de noviembre.

19 Véanse al respecto los diversos artículos que dedicó el crítico Luis Gómez Mesa al tema a lo largo de 1930. El Último 1930, *Notas leves de Madrid*, «Popular film», 13 de febrero; *Notas leves de Madrid* (1930), «Popular film», 20 de febrero; Gómez Mesa L. 1930, *Observatorio. Todos a Hollywood*, «Popular film», 6 de noviembre; Gómez Mesa L. 1930, *Subrayaciones a la actualidad*, La Gaceta Literaria, 15 de noviembre.

20 *Artistas de raza hispana en Hollywood* (1931), «Popular film», 19 de febrero. Puede citarse como ejemplo el caso del actor mejicano Ramón Novarro, que en esos años realizó varios papeles de éxito en Hollywood y se convirtió en una estrella cinematográfica muy conocida, cuyo tratamiento en la prensa cinematográfica española se centró en enfatizar que sus raíces y espíritu eran españoles. De Zárraga, M. 1931, *Homenaje a España* de Ramón Novarro, «Popular film», 26 de marzo; Gazel 1931, *La emoción hispana* de Ramón Novarro, «Popular film», 9 de abril.

americano de Cinematografía (CHC) de 1931, que fue sin duda el proyecto de cooperación cinematográfica más ambicioso entre España y las repúblicas sudamericanas [García Ferrer 2001; Elena 2005a, 335-338; García Carrión 2013a]. Sus resultados efectivos pueden considerarse más bien pobres, especialmente teniendo en cuenta las grandes expectativas generadas, pero no cabe duda que el CHC fue todo un evento para el cine español y un foro privilegiado para los discursos hispanoamericanistas, tanto los que abogaban por afianzar la unión espiritual y material entre España y América como los que aspiraban a que el cine sirviera para que España mantuviera una posición de dominación sobre su antiguo imperio.

La idea de un Congreso de cine Hispanoamericano se había gestado desde 1927 por el impulso de Fernando Viola y el apoyo de algunas personalidades vinculadas a la Dictadura de Primo de Rivera, como Pedro Sangro y Ros de Olano. Tras la proclamación de la República, el nuevo gobierno dio apoyo al Congreso, si bien salieron de su organización los nombres más directamente vinculados al régimen anterior como Sangro y Ros de Olano, Gutiérrez-Ravé y Araujo Costa. El respaldo del gobierno republicano a un Congreso que había sido organizado en los años de la dictadura y con participación de personas del régimen cabe situarlo en relación con la importancia dada desde un primer momento por el nuevo régimen a la consecución de convenios culturales y diplomáticos con las repúblicas sudamericanas. Durante todo el periodo entre 1931-36, la expansión cultural de España en América Latina se convirtió en un instrumento destacado de la acción exterior [Delgado 1992, 56-70; Tabanera 1993]. La composición final del Congreso incluía entre sus nombres destacados a personas situadas políticamente en la derecha, como el propio Viola (que con posterioridad fue miembro de Falange), pero también a un significado representante del catalanismo izquierdista como Carles Pi i Sunyer, que cuando se inició el Congreso acababa de ser elegido por Esquerra Republicana como diputado independiente.

En los preparativos y la elaboración del temario del CHC intervinieron sólo elementos españoles, no sudamericanos, aunque se les solicitara consulta. Asimismo, las sesiones preparatorias dejaron muy claro que el objetivo fundamental de los organizadores era la creación de un cine nacional español potente, objetivo para el cual la connivencia con las repúblicas sudamericanas se consideraba imprescindible [Congreso Hispanoamericano de Cinematografía 1930]²¹. El tono general del Congreso, en las ponencias y a lo largo de las sesiones, puede caracterizarse por la omnipresencia del lenguaje racial, la insistencia en la fraternidad (si bien España aparece frecuentemente como rectora de la comunidad hispanoamericana) y la denuncia del imperialismo cinematográfico norteamericano y sus nocivos efectos sobre la raza. La sesión de clausura se hizo coincidir con el día 12 de Octubre, fiesta de la Raza, y fue presidida en nombre del gobierno por el Ministro de Economía, Luis Nicolau D'Olwer, quien no dudó en calificar al Congreso como «un grito de independencia» frente al *yugo colonial* cinematográfico estadounidense [Congreso Hispanoamericano de Cinematografía 1932, 363].

La concreción de las conclusiones del CHC en medidas que propiciaran la aproximación entre los países firmantes fue más bien limitada, ya que el único punto del Congreso que tuvo una plasmación efectiva fue el referido a establecer mecanismos de control contra la exhibición de filmes que denigraran la imagen de las naciones hispanoamericanas, para lo que se firmaron seis tratados sobre distribución cinematográfica [Tabanera 1993, 71]. Pero el Congreso fue el momento culminante de expansión de un ideario cinematográfico hispanoamericanista que afirmaba la unidad de la raza y la cultura hispana. Si bien a partir de la temporada 1932-1933 el discurso hispanoamericanista perdió la fuerte presencia que había tenido en los años anteriores, no desapareció com-

21 La nómina de países adheridos incluyó a Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, México, Nicaragua, Paraguay, Perú y Uruguay.

pletamente²². De hecho, cabe reseñar que las productoras comerciales de cine español que comienzan a despegar a partir de 1934 tuvieron (al menos las de mayor capacidad) a las repúblicas sudamericanas como su mercado de expansión internacional preferente. Así, compañías como Cifesa y Filmófono fomentaron una política de exportación y promoción de sus películas hacia la América de habla española, potenciando la distribución de sus filmes con algunos notorios éxitos. Particularmente, del tipo de cine que ambas productoras explotaron principalmente, películas en la que la exploración de los folclores regionales (especialmente el andaluz) se situaba como la base de la imaginación nacional [García Carrión 2013b].

Frente al auge que tuvo el hispanoamericanismo en la cultura cinematográfica de los años treinta, no existió un discurso africanista dirigido a la construcción de un Imperio cinematográfico comparable, tan sólo podemos encontrar alguna referencia aislada a él²³. Ahora bien, cabría destacar cómo se utilizó el cine sonoro para la difusión de la lengua castellana entre la población colonial para contribuir a su “españolización”. Es el caso de Guinea, donde en febrero de 1936 el último gobernador republicano prohibía la proyección de películas en otra lengua que no fuera el castellano²⁴.

22 Algunos ejemplos en *¿Y España qué?* (1934), «Popular film», 7 de junio; Martínez de Ribera L. F. 1935, *¡Protección para la industria nacional!*, «Popular film», 14 de marzo; Guzmán A. 1935, *Cinema español: Ayer y hoy*, «Popular film», 28 de febrero.

23 Es el caso del escritor y crítico teatral Benjamín Ramos García, quien defendió que el cine podía acercar a España a los pueblos “menos civilizados” como los del protectorado, Ramos García B. 1933, *Marruecos film. Opiniones de un cineasta*, «Popular film», 22 de junio.

24 Una prohibición que cabe situar dentro de todo un conjunto de medidas coactivas que ya desde los años diez pretendían la imposición del castellano marginando otras lenguas, como han destacado Álvarez, Martín Corrales 2013.

Coda: el Imperio en las pantallas franquistas

En la cultura y la industria cinematográfica del franquismo (y ya del bando nacional durante la guerra civil) renació con fuerza el discurso imperialista, dentro de un imaginario nacionalista español, tanto en su vertiente hispanoamericana como africanista²⁵. Por una parte, el Imperio americano fue un tema cinematográfico vinculado a la recreación de una historia nacionalista, que en filmes como *La nao capitana* (F. Rey, 1946) o *Alba de América* (J. de Orduña, 1951) situaba en la conquista y colonización la gran epopeya nacional. Cabría apuntar, no obstante, que las más exitosas películas del cine histórico del momento no fueron éstas de temática imperial, sino otras como *Locura de amor* (J. de Orduña, 1948) o *Agustina de Aragón* (J. de Orduña, 1950)²⁶. *Raza*, el film dirigido en 1942 por José Luis Sáenz de Heredia sobre el guión de Francisco Franco, cifraba precisamente en la pérdida de ese Imperio, con el Desastre de Cuba, el inicio de la degeneración nacional que sólo se recuperaría con la Cruzada del 36. Otros filmes, como *Los últimos de Filipinas* (A. Román, 1945), *Bambú* (J. L. Sáenz de Heredia, 1945) y *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1946) apelaban a la pérdida del Imperio desde la nostalgia y exploraban el desafío para la identidad nacional y racial de los españoles que suponía una sexualizado espacio colonial [Tolentino



25 Alberto Elena (2010) ha realizado el más completo análisis del cine de temática imperial en el periodo. Algunas reflexiones también en Triana-Toribio 2003, 28-30.

26 Un sólido análisis del cine histórico y la configuración de un discurso historicista sobre la nación durante el franquismo en Sánchez Biosca 2012.

1997; Santaolalla 2005, 61-64]. Esta dimensión *gendered* y la definición sexuada de la relación entre los españoles y los “otros” no estuvo ausente tampoco en una segunda perspectiva explotada por la cinematografía española, la representada por el denominado “cine de misioneros” [Labanyi 1997]. Películas como *Misión blanca* (J. de Orduña, 1946), *Obsesión* (A. Ruiz Castillo, 1947) o *La manigua sin Dios* (A. Ruiz Castillo, 1947) defendían la misión civilizatoria, básicamente religiosa, desarrollada por los españoles en las colonias. Una mirada muchos más etnográfica se encuentra en la interesante película *Romancero marroquí* (1937) [Elena 2005b], así como en los documentales filmados por el cineasta Manuel Hernández Sanjuán y su productora Hermic Films, que viajaron entre 1944 y 1946 a Guinea por encargo del gobierno español [Ortín, Pereiró 2006].

Finalmente, cabe destacar el importante papel que jugó en los años cuarenta y cincuenta, de nuevo, el discurso hispanoamericanista. Continuando con los argumentos desplegados en los años treinta, pero incidiendo especialmente en la idea de la Hispanidad²⁷, la industria y la cultura cinematográfica españolas miraron hacia las antiguas colonias americanas con el objetivo de consolidar un Imperio cinematográfico. Con este espíritu, en el verano de 1948 se celebraba en Madrid el II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano en el que la comisión española se reunió con delegaciones de Argentina, Cuba y México (a pesar de la inexistencia de relaciones diplomáticas con este país). La iniciativa, relacionada con el Instituto de Cultura Hispánica y el Sindicato Nacional del Espectáculo, se planteó (a diferencia del Congreso de 1931) como un certamen de películas, en el que el discurso del

27 La Hispanidad es un concepto que aparece ya con fuerza durante los años de la II República como evolución del hispanoamericanismo conservador y que pretende una proyección imperial del nacionalismo español entendida como una misión universal dentro de la cristiandad, concepto ligado a un proyecto político hacia las relaciones de España con las naciones americanas. Una exposición detallada en Sepúlveda 2005, 155-175.

«hermanamiento hispano» fue la tónica dominante [Díaz 1999; Elena 2005a, 346-349]. Durante ese Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano se firmaron varios acuerdos, entre ellos el que propiciaba la formación de una Unión Cinematográfica Hispanoamericana. La experiencia de la película *Jalisco canta en Sevilla*, divulgada al calor del congreso, inauguró un periodo en el cual abundaron las coproducciones, sobre todo las realizadas entre España, México y Argentina, e impulsó las películas de exaltación de la hermandad hispanoamericana. Entre 1943 y 1955 se proyectaron en las pantallas españolas títulos como *Una gitana en México*, *Una gitana en Jalisco*, *Una gitana en La Habana*, *Una cubana en España*, *Gitana tenías que ser* y *Una gallega en la Habana*, que exploraban los folclores españoles (particularmente el andaluz) y sudamericanos como la base de la identificación entre los pueblos «de raza hispana» a ambos lados del Atlántico. Asimismo, cabe destacar la intensidad con la que, sobre todo en la década de los cuarenta pero a lo largo de toda la dictadura, el noticiario oficial de obligada exhibición en las salas cinematográficas, NO-DO, apeló al discurso de la Hispanidad, especialmente desplegando hasta los años sesenta una serie de rituales de información en torno a la celebración del 12 de Octubre [Sánchez Biosca 2003]. El final del Protectorado africano, sin embargo, pasó desapercibido por las pantallas españolas.

La autora participa en el proyecto de investigación “Derechas y nación en la España contemporánea. Culturas e identidades en conflicto” (HAR2014-53042-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Archivos consultados:

- Biblioteca Nacional
- Filmoteca de Cataluña
- Filmoteca Española
- Hemeroteca municipal de Madrid
- Filmoteca Valenciana de Cultur-Arts

Bibliografía

- Álvarez G., Martín Corrales E. 2013, *Haciendo patria en África. España en Marruecos y en el Golfo de Guinea*, in Moreno J., Núñez Seixas X. M. (eds.) 2013, *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona: RBA, 399-432.
- Archilés F. 2013, *¿Ni imperio ni imperialismo? El imaginario nacional español y el imperialismo africanista en la España de la Restauración (c.1880-c.1909)*, in Archilés F., García Carrión M., Saz I. (eds.) 2013, *Nación y nacionalización: una perspectiva europea comparada*, Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia, 201-224.
- Bottomore S. 2007, *La guerra Hispano-Norteamericana en las pantallas del mundo*, «Secuencias. Revista de historia del cine», 26: 33-52.
- Cánovas J. 1997, *El héroe de Cascorro*, in Pérez Perucha J. (ed.) 1997, *Flor en sombra. Antología crítica del cine español. 1906-1997*, Madrid: Filmoteca Española, 77-79.
- Congreso Hispanoamericano de Cinematografía 1930, *Reunión preparatoria Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, Ministerio de Trabajo y Previsión*, Madrid: Ernesto Giménez.
- 1932, *Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*, Madrid: Hijos de M. G. Hernández.
- De la Calle M. D. 2004, *Hispanoamericanismo. De la fraternidad cultural a la defensa de la Hispanidad*, in Esteban M., De Luis F., Morales A. (eds.) 2004, *Jirones de Hispanidad. España, Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la perspectiva de dos cambios de siglo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 151-172.
- Delgado L. 1992, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC.
- Díaz M. 1999, *Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: Jalisco canta en Sevilla*, in *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/A.E.H.C.
- Elena A. 2001, *Spanish Colonial Cinema: Contours and Singularities*, «Journal of Film Preservation», 63: 29-35.
- 2005a, *Cruce de destinos: Intercambios cinematográficos entre España y América Latina*, in Castro de Paz J. L., Pérez Perucha J., Zunzunegui S. (dirs.) 2005, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña: Vía Láctea.
- 2005b, *Romancero marroquí. El cine africanista durante la guerra civil*, Madrid: Filmoteca Española.
- 2010, *La Llamada de África: estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona: Bellaterra.
- Fernández Colorado L. 1998, *Visiones imperiales: documental y propaganda en el cine español (1927-1930)*, «Cuadernos de la Academia», 2: 97-110.
- 2001, *La realidad de la duda. El cine español de propaganda en los albores de la II*

- República*, «Cuadernos de historia contemporánea», 23: 125-140.
- García Carrión M. 2013a, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia.
- García Carrión M. 2013b, *El pueblo español en el lienzo de plata: región y nación en el cine español*, «Hispania. Revista de historia», 73 (243): 193-222.
- 2015, *Historia nacional de celuloide: relatos históricos en el cine español durante la dictadura de Primo de Rivera*, in *Pensar con la historia desde el siglo XXI: actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 3669-3684.
- González Alcantud J. A. 2002, *Lo moro: las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona: Antrophos.
- Grievesson L., MacCabe C. (eds.) 2011a, *Empire and Film*, Londres: British Film Institute.
- 2011b, *Film and the End of Empire*, Londres: British Film Institute.
- Hall S. 1989, *Cultural identity and cinematic representation*, «Framework», 36: 68-82.
- Kaplan E. A. 1997, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*, Londres: Routledge.
- Labanyi J. 1997, *Race, gender and disavowal in Spanish cinema of the early Franco period: the missionary film and the folkloric musical*, «Screen», 38 (3): 215-231.
- Marcilhacy D. 2010, *Raza hispana. Hispanoamericanismo e imaginario nacional en la España de la Restauración*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Martín Corrales E. 1995, *El cine español y las guerras de Marruecos (1896-1994)*, «Hispania», 55 (2): 693-708.
- 1999, *Un siglo de relaciones hispano-marroquíes en la pantalla (1896-1999)*, in *Memoorias del Cine. Melilla, Ceuta y el Norte de Marruecos*, Melilla: Consejería de Cultura.
- 2002, *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*, Barcelona: Bellaterra.
- McClintock A. 1995, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, Londres: Routledge.
- Ortín P., Pereiró V. (eds.) 2006, *Mbini: Cazadores de imágenes en la Guinea Colonial*, Barcelona: Altair.
- Paz M. A. 2006, *La Propaganda turística gubernamental en España. Inicios y primera utilización del cine (1928-1931)*, «Spagna Contemporánea», 30: 71-92.
- Pines J., Willeman P. (eds.) 1989, *Questions of Third Cinema*, Londres: British Film Institute.
- Sánchez Biosca V. 2003, *La Hispanidad en la pantalla de NO-DO*, in Paranaguá P. A. (ed.), *Cine Documental en América Latina*, Madrid: Cátedra, 109-122.

- 2012, *Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa*, in Saz I., Archilés F., *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia, 499-519.
- Santaolalla I. 2005, *Los otros. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Saz I. 2003, *España contra España. Los nacionalismos franquistas*, Madrid: Marcial Pons.
- Sepúlveda I. 2005, *El sueño de la Madre Patria: Hispanoamericanismo y nacionalismo*, Madrid: Marcial Pons.
- Shohat E. 1991, *Imagining Terra Incognita*, «Public Culture», 3 (2): 41-70.
- 1997, *Gender and culture of Empire: toward a feminist ethnography of the cinema*, in Bernstein M., Studlar G. (eds.) 1997, *Visions of the East: Orientalism in Films*, New Brunswick: Rutgers University Press, 19-66.
- Soto B. 2010, *La guerre de Cuba au cinéma vue depuis l'Espagne. Images de la périphérie d'Outre-mer vues du centre de la métropole*, in Amy de la Bretèque F. (dir.), *Domitor 2008. Les cinémas périphériques dans la période des premiers temps*, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 183-192.
- Stam R. 2001, *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.
- Stam R., Shohat E. 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York: Routledge.
- Tabanera N. 1993, *Institucionalización y fracaso del proyecto republicano*, in Pérez Herero P., Tabanera N. (eds.) 1993, *España/América Latina: un siglo de políticas culturales*, Madrid: Asociación de Investigación y Especialización sobre Temas Iberoamericanos, 49-90.
- Tolentino R. N. 1997, *Nations, nationalisms and Los últimos de Filipinas: an Imperialist desire for colonialist nostalgia*, in Kinder M. (ed.) 1997, *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*, Durham: Duke University Press.
- Triana-Toribio N. 2003, *Spanish National Cinema*, London: Routledge.
- Vincenot E. 2015, *Cuba, 1898: le cinéma au service de la guerre*, in Bertin-Maghit J. P. 2015, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris: Nouveau monde éditions, 13-26.