

seu llibre. Hi ha una distància insalvable entre allò que Berrio reivindica com *una* visió sobre l'opinió pública (supeditada conscientment als referents teòrics emprats) i l'acció que aquesta visió pugui generar en un context social referit en termes vagues i generals.

Moltes són les qüestions que fan de l'aportació de Berrio una aportació difícil de valorar (i, per tant, interessant) en l'actual context de recerca sobre comunicació. Per una banda, hi ha la qüestió de la forçada (o potser poc argumentada) combinació de la teoria normativa amb la teoria sistèmica (a la qual Berrio fa referència també al llarg del seu treball a partir únicament de l'obra de Luhmann). Per una altra banda, hi ha una voluntat de contextualitzar els canvis produïts en la definició de l'opinió pública dins dels canvis produïts en les societats occidentals democràtiques. Això implica limitar la reflexió sobre la capacitat d'acció política de la societat al món occidental democràtic. Crida l'atenció l'omissió de qualsevol referència a l'evolució de les desigualtats espacials (com ara les existents entre centre i perifèria, no només a escala mundial, sinó també a escala regional o nacional). Aquesta voluntat contextualitzadora tampoc s'aplica de manera aprofundida a l'hora d'intentar ubicar l'àmbit d'estudi de l'opinió pública dins l'expressió de la recerca acadèmica crítica i compromesa. Així, Berrio no només passa per alt aquells corrents (com, per

exemple, els estudis culturals o l'economia política crítica) que han contribuït (i molt) a la reflexió sobre la relació entre mitjans de comunicació, societat i poder, sinó que també passa per alt els intents de la recerca crítica actual (inclosos alguns corrents de recerca sobre audiències que l'autor no menciona) de pronunciar-se més enllà de la lògica positivista.

Així, a *La comunicació en democràcia*, abunden les històries lineals i generalitzants i la reproducció de dicotomies. Com a exemple d'història lineal i generalitzant tenim el capítol dedicat a contextualitzar (en el temps) la noció d'opinió pública al llarg de la història de les democràcies occidentals. D'altra banda (pel que fa a la reproducció de dicotomies), la tendència de l'autor a separar raó d'ideologia, esfera pública d'esfera privada, acció política d'acció civil, classe culta de classe popular, emissor de receptor, o teoria d'empíria (per citar-ne només alguns exemples) no ajuda a replantejar críticament ni reflexivament una noció d'opinió pública menys fixa i abstracta. O, si es vol, més dinàmica i viva, més present en la nostra desigual (i no simplement diversa i dispersa) manera de moure'ns i d'expressar-nos en la vida quotidiana.

Anna Clua

Universitat Autònoma de Barcelona
 Departament de Periodisme
 i de Ciències de la Comunicació

ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa; SALA NOGUER, Ramón
El cine en la zona nacional, 1936-1939
 Bilbao: Mensajero, 2000, 267 p.

En 1993 Ramón Sala publicaba *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Dicha publicación era una adaptación de su trabajo de tesis doctoral que, tres años antes (1990), había leído en la Universidad Autónoma de Barcelona. Aquel trabajo fue justamente

bien recibido por la prensa especializada de la época y por el lector en general. En realidad, y pese a la trascendencia del periodo, no han sido muchos los trabajos que han profundizado en el estudio de las muy peculiares características de su producción cinematográfica. En realidad, los

jalones importantes en este terreno se limitarían a un pionero y certero *La guerra de España en la pantalla* (Filmoteca Española, Madrid, 1986), de Román Gubern; después el estudio ya citado de Ramón Sala sobre la producción en la España leal; unos años más tarde apareció el *Catálogo general del cine de la guerra civil* (Filmoteca Española/Cátedra, Madrid, 1996) —merecido premio Ricardo Muñoz Suay de su año—, con Alfonso del Amo como editor; y a estos se vendría a añadir *El cine en la zona nacional, 1936-1939* que aquí se pretende reseñar. Y eso a pesar de que el periodo es considerado, tanto por historiadores del cine como por historiadores en general, uno de los más ricos y significativos para la producción de películas. De hecho, en él se produjeron toda una serie de experiencias pioneras, como la utilización de propaganda cinematográfica como arma de guerra (mucho más que la Primera Guerra Mundial, por la capacidad discursiva que se le otorgó al cinematógrafo con la incorporación del sonido, y por lo tanto la palabra, a finales de los años veinte); o la posibilidad de que los sindicatos anarquistas tuviesen acceso a la producción de películas y ensayasen su propio modelo cinematográfico.

Partamos, pues, de la premisa de que la obra de Álvarez y Sala es bienvenida por la falta de textos monográficos dedicados al asunto del cine de los sublevados durante la guerra, si bien es cierto que en los últimos años nos hemos acostumbrado a encontrar en diferentes revistas especializadas textos de gran valor sobre diferentes aspectos de ese cine nacionalista. Algunos de ellos firmados por el propio Sala, otros por otros autores, y entre éstos últimos se podría destacar a Emeterio Díez Puertas, por el volumen y la seriedad de sus propuestas. Este autor recientemente acaba de doctorarse con un trabajo titulado *El montaje del franquismo. La práctica cinematográfica de las fuerzas sublevadas (España, 1936-1939)*, que, aunque lo desconocemos, podemos intuir que tendrá más de

un punto en común y complementario con esta obra de Álvarez y Sala.

Libro compuesto por cinco capítulos más una *bibliografía selectiva*, quizá uno de los aciertos más destacados de *El cine en la zona nacional, 1936-1939* es el de haber entendido que para los nacionales la cuestión cinematográfica no fue en primer lugar una cuestión de producción, sino una cuestión de control, es decir, de censura. Al menos durante el primer año y medio de guerra, hasta que se crea el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) y se intenta vehicular una producción oficial que sustente el flamante aparato franquista. No es esta cuestión baladí, ya que, como sabemos, el enemigo, los leales, dieron mucha más importancia a la producción cinematográfica, creando rápidamente un conjunto de imágenes dispuestas a circular por el mundo occidental, con el propósito de romper el cerco que suponía el pacto de no intervención (muchas de esas imágenes acabarían, como nos recuerdan en más de una ocasión Álvarez y Sala, invirtiendo su cometido y, montadas por los nacionales en algunos de sus films, serán pruebas irrefutables de la *barbarie roja*). Los sublevados no mostraron el entusiasmo que sí tenían ante el cine los diferentes grupos republicanos; y la *familia* que tenía más esperanzas en las capacidades bélicas y propagandísticas del cinematógrafo, Falange, rápidamente fue cortocircuitada con la proclamación del partido único, Falange Española y de las JONS, una vez *neutralizados* los elementos más radicales del movimiento. Comenzar con la censura —el capítulo más largo de la obra— es una apuesta ideológica de sus autores, pero también una certera diana sobre la psicología del naciente franquismo.

Otro aspecto positivo de esta publicación es la utilización de fuentes hasta ahora apenas consultadas por los historiadores del cine (de éste o cualquier otro periodo): nos estamos refiriendo principalmente al Archivo General de Alcalá (AGA), de

donde los autores extraen algunos testimonios, principalmente epistolares, de gran valor. Especial interés en este sentido tiene todo lo relacionado con la empresa valenciana de producción y distribución Cifesa, *la antorcha de los éxitos*, cuyo responsable, Vicente Casanovas, pese a su inmediata adhesión a los sublevados y su interés por convertir a su entonces boyante negocio en algo lo más similar posible a la productora/distribuidora oficial del naciente régimen, nunca fue visto por buenos ojos por las instancias oficiales. Sus constantes gestos para agradar a las nuevas autoridades tuvieron el silencio por respuesta en las más benévolas ocasiones.

Pero pese a estos aciertos, el libro de Álvarez y Sala también nos suscita algunas dudas que, dicho sea de paso, parece que nadie hasta ahora parece estar dispuesto a resolver. Por ejemplo: ¿qué lleva a la plana mayor de directores del cine español de la República a abrazar la causa de los sublevados? Máxime cuando en sus películas de la guerra y la primera posguerra intentaron conservar el aire de aquel cine republicano del periodo anterior, modelo cinematográfico que sin duda desagradaba a los rebeldes.

Por otro lado, el texto no trata con suficiente rigor textos historiográficos recientes —esos artículos a los que nos referíamos con anterioridad y que se han publicado en los últimos tiempos sobre algunos aspectos concretos del cine de la España nacional durante la guerra—. Pondremos dos ejemplos: primero, el artículo del ya cita-

do Emeterio Díez Puertas, «Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)», aparecido en *Archivos de la Filmoteca* (núm. 33, octubre de 1999), el cual no se cita; segundo, el imprescindible texto de Alberto Elena «*Romancero marroquí: africanismo y cine bajo el franquismo*», en *Secuencias* (núm. 4, abril de 1996), que Álvarez y Sala citan para afirmar que en él aparece el diario de rodaje de Jesús Rey, extremo erróneo, por no hablar de la omisión de la labor de desmitologización de Carlos Velo que se lleva a cabo en dicho texto.

Por último, tampoco nos queda claro el criterio seguido para dar cabida a unas películas en el libro y dejar a otras fuera. Nos estamos refiriendo, principalmente, a lo que ocurre con toda esa producción que se mueve entre los últimos momentos del conflicto y los primeros momentos de la posguerra. Mientras que *Sin novedad en el Alcázar* (de Augusto Genina) es tratada en el volumen, un título coetáneo que también tratan del reciente conflicto bélico y cuya producción tuvo el mismo origen, como *Frente de Madrid* (de Edgar Neville), no aparece; y lo mismo ocurre, por ejemplo, con *Los hijos de la noche* (de Benito Perojo), también realizada en Italia desde inicios de 1939, pero fraguada como proyecto durante la guerra.

Josep Cerdán

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Comunicació
Audiovisual i Publicitat

BAUMAN, Zygmunt

Globalització, les conseqüències humanes

Barcelona: Pòrtic-Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya
(Col·lecció Biblioteca Oberta / Món Global), 2001, 174 p.

La globalització, desencantada

«Una petita gran obra que deixa en evidència una bona part de la literatura actual

sobre la globalització». Segurament, molts lectors del llibre del sociòleg Zygmunt Bauman *Globalització, les conseqüències humanes* subscriuran aquest judici emès