

CINE, LITERATURA Y TRADUCCIÓN

**Análisis de la recepción cultural de
España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)**

—Susana Cañuelo Sarrión—

Tesis doctoral dirigida por Luis Pegenaute
Departament de Traducció i Filologia
Universitat Pompeu Fabra

Barcelona, septiembre de 2008

A la memoria de mi padre.
A mi hermano, Rubén, y a mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Mi primer agradecimiento va sin duda dirigido a esta tesis misma, que me trajo hasta Leipzig en septiembre de 2002 y me cambió la vida. De la mano de una beca de La Caixa-DAAD, y gracias a la generosa acogida del IALT (Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie de la Universidad de Leipzig) y, muy especialmente, del Prof. Wotjak —a quien nunca podré agradecer lo suficiente su confianza y amparo—, inicié entonces las labores de investigación de un proyecto que se ha alargado durante seis años, pero que al final ha dado sus frutos.

En las tareas de búsqueda y acopio de información y materiales, me han ayudado enormemente Stefan Lux, editor jefe de la base de datos del Lexikon des Internationalen Films y encargado principal de su página web, Sandra Klefenz, colaboradora del archivo de documentos del Deutsches Filminstitut de Fráncfort, Stella Alonso, jefa de promoción del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Andrea Hauer y Marion Weltmaier, del Deutsches Theatrumuseum de Múnich, Silvia López Rodríguez y Yolanda Hernández Pin, del Departamento de Actividades Culturales del Instituto Cervantes, Monika Klein, del Innsbrucker Zeitungsarchiv de la Universidad de Innsbruck, Wilfried Floeck, Michi Strausfeld, Mary Carroll, Berta Raposo, Mariano Sánchez Soler, José Javier Hernández Ruiz, Pepe Juan Batista, Aileen Heintze y un sinfín más de personas, que, en la Filmoteca de Valencia, en la Filmoteca Española en Madrid, en la Deutsche Nationalbibliothek en Leipzig, desde la organización de decenas de festivales, archivos e instituciones diversas, o a título personal, han ido atendiendo pacientemente y con dedicación a mis numerosas consultas y peticiones. Mi agradecimiento también a todos los que, en el periplo de congresos y conferencias visitados estos años, me han animado a seguir adelante, me han aportado sugerencias, me han descubierto nuevos caminos y me han brindado su amistad.

En el dilatado recorrido vital que ha supuesto esta tesis, me han acompañado muchas personas, a las que no puedo dejar de agradecer su respaldo, su confianza y su cariño. A todos los amigos de Barcelona, Valencia y Leipzig, y a los que andan repartidos por el resto del mundo. A Jordi, que lo dejó todo por compartir la aventura; a Begoña, que siempre está al otro lado; a Iñaki, tantas veces dispuesto a atender a mis cuitas, tanto amorosas como ortotipobibliográficas; a Natalia, en la que siempre encuentro cobijo; a Cristina, que me recuerda de dónde vengo; a Nieves y Ramón, que me sirven de modelo; a Pilar, Mar, Irene, Miguel, Beatriz, Guillermo, Javi, José Luis, José Manuel y Susana, que me reciben como si nunca me hubiera ido y me recuerdan dónde está la Calle Colón; a Noemí, que entre paseos y llamadas tanto me ha ayudado a orientar, reorientar y centrarme; a Ramón, que ha sabido

transformar en elegante base de datos mi conglomerado de informaciones; a Gonca, mi estrellita en Berlín; a Gerlind, quien, seguramente sin saberlo, me sacó del bloqueo con la sistematización; a Lali y Evelyn, por tantas penas y alegrías compartidas; a Robert, que me dio asilo cuando más lo necesitaba; a Encarna, cuya capacidad de trabajo y eminencia aspiro a emular y cuya amistad considero un lujo; y Juan e Ilka, mi faro en Leipzig, mi refugio y mi oasis, por tantas meriendas y cenas llenas de preguntas para las que siempre encontraron respuesta, llenas de preocupaciones para las que siempre me dieron consuelo, y llenas también de satisfacciones que supieron compartir conmigo.

Podría terminar con un agradecimiento conjunto a toda mi familia, porque sin su apoyo incondicional no hubiera podido sacar adelante este trabajo. Pero mi familia merece un aparte, porque tengo dos. Mi familia alemana, regalo de Falk, al que debo eso y mucho más, imposible de expresar aquí. Christoph, Pascal, Uwe, Marlis y Rolf, gracias por acogerme, entenderme y darme tanto cariño. Y mi familia española, que es la que más ha salido perdiendo con esta tesis, que tan lejos me ha llevado. Gracias a todos, primos, tíos, allegados y “usurpadores”, por comprender mi ausencia y hacer de cada reencuentro una fiesta. Gracias a mi hermano, Rubén, por tantas renunciadas siempre en mi favor. Y, muy especialmente, gracias a mis padres: a Antonio, cuyo idealismo e integridad quisiera remedar, y a Charo, mecenas, presidenta de mi club de fans y acicate siempre para ser mejor persona, por su amor infinito y su gran corazón.

Leipzig, septiembre de 2008

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y MODELO DE ANÁLISIS	9
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	11
1.1. Los estudios sobre la adaptación cinematográfica	11
1.1.1. Una historia de relaciones conflictivas.....	11
1.1.1.1. Los primeros teóricos.....	11
1.1.1.2. Los escritores.....	12
1.1.1.3. Los cineastas	13
1.1.2. Una tradición comparativa	14
1.1.2.1. Los formalistas rusos.....	14
1.1.2.2. La teoría formativa.....	14
1.1.2.3. Un cambio de perspectiva	15
1.1.2.4. Los estudios semiológicos y la narratología comparada.....	16
1.1.2.5. El auge comparatista de las últimas décadas.....	16
1.1.2.6. Las propuestas interdisciplinarias	18
1.2. Los estudios sobre la traducción audiovisual.....	18
1.2.1. La traducción audiovisual como proceso	20
1.2.1.1. Estudios teóricos sobre la ubicación del texto audiovisual.....	20
1.2.1.2. Estudios comunicativos	21
1.2.1.3. Estudios descriptivos sobre el proceso de traducción audiovisual en el ámbito profesional.....	23
1.2.2. La traducción audiovisual como producto.....	23
1.2.3. Últimas aportaciones.....	26
1.3. Los estudios sobre la traducción literaria	28
1.3.1. Las aproximaciones sistémicas.....	33

1.3.2. El giro cultural	34
1.4. El estudio de las relaciones entre la adaptación cinematográfica y otras formas de traducción	36
2. MARCO TEÓRICO: LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS.....	39
2.1. Origen	39
2.2. Conceptos básicos	40
2.3. Evolución del enfoque polisistémico.....	42
2.4. La aproximación polisistémica aplicada a la traducción.....	44
2.5. La aproximación polisistémica aplicada a la adaptación cinematográfica	49
3. MODELO DE ANÁLISIS	55
3.1. Normas combinatorias.....	55
3.1.1. Sistematización de relaciones	56
3.2. Normas preliminares.....	64
3.3. Normas de recepción	64
3.4. Normas operativas	64
3.5. Posibilidades y límites del modelo	66
SEGUNDA PARTE: APLICACIÓN PRÁCTICA.....	69
4. LOS TRASVASES INTERCULTURALES ENTRE ESPAÑA Y ALEMANIA EN EL MARCO EUROPEO.....	71
4.1. Los estudios sobre las relaciones culturales entre España y Alemania	71
4.2. El diálogo cultural hispano-germano	79
4.3. El marco europeo	86
4.3.1. La cultura en la Unión Europea.....	88
4.3.1.1. Reglamentación jurídica.....	88
4.3.1.2. Programas e iniciativas de apoyo a la cultura	90
4.3.1.3. La política cultural europea frente a la OMC	92
4.3.2. El cine en el marco europeo.....	95

4.3.2.1. La reglamentación europea del sector audiovisual.....	95
4.3.2.2. Los mecanismos europeos de fomento del cine	100
4.3.2.3. Descripción del sistema fílmico europeo	105
4.3.2.4. Los sistemas fílmicos español y alemán en el marco europeo	113
4.3.3. La literatura en el marco europeo.....	130
4.3.3.1. Reglamentación jurídica.....	131
4.3.3.2. Los mecanismos europeos de fomento de la literatura.....	135
4.3.3.3. Descripción del sistema literario europeo	138
5. ANÁLISIS	143
5.1. Descripción del corpus.....	143
5.2. Normas combinatorias.....	146
5.3. Normas preliminares y de recepción de los procesos de adaptación cinematográfica	154
5.3.1. Descripción del sistema fílmico español	155
5.3.1.1. Perspectiva histórica	155
5.3.1.2. Aspectos políticos y legales	160
5.3.1.3. Aspectos económicos y sociales	170
5.3.2. Las adaptaciones cinematográficas en el sistema fílmico español.....	182
5.3.2.1. Valoración cuantitativa.....	182
5.3.2.2. Factores de selección.....	185
5.3.2.3. Recepción.....	194
5.3.3. Resumen y conclusiones sobre las normas preliminares y las normas de recepción generales.....	209
5.4. Normas preliminares y de recepción de los procesos de traducción audiovisual	212
5.4.1. Descripción del sistema fílmico alemán	213
5.4.1.1. Perspectiva histórica	213
5.4.1.2. Aspectos políticos y legales	215
5.4.1.3. Aspectos económicos y sociales	222
5.4.1.4. La traducción audiovisual en el sistema fílmico alemán.....	233
5.4.2. El cine español y sus adaptaciones cinematográficas en el sistema fílmico alemán.....	242
5.4.2.1. Valoración cuantitativa.....	243
5.4.2.2. Factores de selección.....	249
5.4.2.3. Recepción.....	257
5.4.3. Resumen y conclusiones sobre las normas preliminares y las normas de recepción generales.....	286

5.5. Normas preliminares y de recepción de los procesos de traducción literaria	288
5.5.1. Descripción del sistema literario alemán	289
5.5.1.1. Perspectiva histórica.....	289
5.5.1.2. Aspectos políticos y legales	291
5.5.1.3. Aspectos económicos y sociales	295
5.5.1.4. La traducción literaria en el sistema literario alemán.....	318
5.5.2. La literatura española en el sistema literario alemán	324
5.5.2.1. Perspectiva histórica.....	325
5.5.2.2. La literatura española en Alemania a partir de 1975.....	329
5.5.2.3. Presencia y recepción en Alemania de las obras literarias adaptadas por el cine español (1975-2000)	339
5.5.3. Resumen y conclusiones sobre las normas preliminares y las normas de recepción generales.....	351
5.6. Resumen y evaluación de los resultados del análisis	351
6. CONCLUSIONES	353
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	357
BIBLIOGRAFÍA DE ARTÍCULOS, CRÍTICAS Y RESEÑAS SOBRE EL CINE ESPAÑOL	409

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1: Esquema comparativo para el estudio de normas operativas según Patrick Cattrysse.....	53
Tabla 2: Modelo de análisis	56
Tabla 3: Subprogramas e instancias de los programas MEDIA.....	102
Tabla 4: Producción europea y estadounidense 1985-1992.	106
Tabla 5: Producción europea y estadounidense 1993-2000.	106
Tabla 6: Costes medios de producción de los filmes producidos en la UE (1997-2000).....	107
Tabla 7: Evolución de las coproducciones en los principales países de la UE.....	107
Tabla 8: Cuantificación de los filmes coproducidos y cofinanciados exhibidos en cines europeos (1997-2001).	107
Tabla 9: Estimación del intercambio entre la Unión Europea y Norteamérica (1995-2000).....	108
Tabla 10: Cuotas de mercado nacionales, estadounidenses y europeas.....	109
Tabla 11: Cuotas de mercado (sobre cantidad de espectadores) de los filmes distribuidos en la Unión Europea (1996-2000).....	110
Tabla 12: Porcentajes de exportación comunitarios (1996-2000).....	110
Tabla 13: Cantidad de salas.	111
Tabla 14: Cantidad de espectadores (en millones).....	111
Tabla 15: Evolución de los ingresos brutos de las salas (1985-2000).	111
Tabla 16: Porcentaje de la producción española y la alemana dentro de la UE (1985-2000).....	113
Tabla 17: Porcentajes que representan los espectadores españoles y alemanes en el conjunto de la UE (1985-2000).	117
Tabla 18: La asistencia media española y alemana en comparación con la europea.....	117

Tabla 19: Porcentaje que representan los ingresos brutos de las salas españolas y alemanas en el conjunto de la UE (1985-2000).	117
Tabla 20: Porcentajes que representan las salas españolas y alemanas en el conjunto de la UE (1985-2000).....	118
Tabla 21: Cuotas de mercado (por ingresos brutos de las salas) en España y en Alemania del cine nacional, estadounidense y europeo.....	118
Tabla 22: Filmes alemanes estrenados en otros países de la UE (1985-2000).	119
Tabla 23: Cuotas de mercado (sobre número de espectadores) de los filmes alemanes en otros países (1996-2001).	119
Tabla 24: Cuotas de espectadores del cine alemán en la UE (1996-2000).....	119
Tabla 25: Recaudaciones de los filmes alemanes en la Unión Europea.	120
Tabla 26: Recaudaciones de los filmes españoles en la Unión Europea.	122
Tabla 27: Filmes españoles exhibidos como mínimo en un país de la UE (1996-2001).123	
Tabla 28: Cuotas de espectadores del cine español en la UE (1996-2000).....	123
Tabla 29: Datos comparativos de participación del cine español en el extranjero 1993-2001.	124
Tabla 30: Largometrajes españoles premiados en los festivales europeos de categoría A (1975-2001).	126
Tabla 31: Largometrajes alemanes premiados en los festivales europeos de categoría A (1975-2001).	129
Tabla 32: Combinaciones seguidas por las adaptaciones del corpus.	149
Tabla 33: Evolución de la industria cinematográfica española (1975-2000).....	172
Tabla 34: Vías de generación de ingresos (%).	181
Tabla 35: Producción española de adaptaciones cinematográficas de obras literarias (1975-2000).	182
Tabla 36: Autores más adaptados en el período 1975-2000.	187
Tabla 37: Directores que más adaptaciones cinematográficas realizaron en el período 1975-2000.	191
Tabla 38: Cantidad de adaptaciones en función de la cantidad de espectadores acumulados hasta hoy.....	198
Tabla 39: Espectadores del cine distribuido en España (1975-2000).	200
Tabla 40: Adaptaciones que figuran entre las 20 películas españolas con mayor número de espectadores por cada año (1975-2000).....	202
Tabla 41: Adaptaciones del corpus galardonadas con los premios Goya de la Academia (1987-2001).....	205

Tabla 42: Películas premiadas en festivales de cine españoles y premios obtenidos en los mismos (1976-2001).....	208
Tabla 43: Evolución de la industria cinematográfica alemana (1975-2000).....	224
Tabla 44: Empresas de producción cinematográfica según cantidad de filmes producidos.....	226
Tabla 45: Filmes alemanes según costes de producción (I).....	227
Tabla 46: Filmes alemanes según costes de producción (II).....	227
Tabla 47: Cuotas de mercado sobre el volumen de negocios de las distribuidoras de la MPEA.....	228
Tabla 48: Cuotas de mercado de las distribuidoras más importantes en la industria cinematográfica alemana.....	229
Tabla 49: Cuotas de mercado sobre estrenos (%).....	229
Tabla 50: Emisiones televisivas de largometrajes en Alemania.....	231
Tabla 51: Datos básicos del sector videográfico en Alemania (1985-2000).....	232
Tabla 52: Filmes del <i>Top-Ten</i>	233
Tabla 53: Evolución de las emisiones televisivas de largometrajes españoles en las cadenas de televisión alemanas (1975-2000).....	244
Tabla 54: Cuadro resumen de las cantidades de películas y adaptaciones cinematográficas españolas exhibidas en Alemania (1975-2000).....	249
Tabla 55: Productoras con mayor presencia en el sistema fílmico alemán (1975-2000).....	251
Tabla 56: Cantidad de filmes trasladados a Alemania por productora (1975-2000).....	251
Tabla 57: Directores españoles con mayor presencia en el sistema fílmico alemán (1975-2000).....	253
Tabla 58: Cantidad de filmes trasladados a Alemania por director (1975-2000).....	253
Tabla 59: Distribuidoras de cine alemanas que más filmes españoles han distribuido en el período 1975-2000.....	263
Tabla 60: Distribuidoras de vídeo alemanas que más filmes españoles han distribuido en el período 1975-2000.....	264
Tabla 61: Horarios de exhibición de estrenos españoles en la televisión alemana (1975-2000).....	264
Tabla 62: Panorama general de la producción editorial alemana (1975-2000).....	299
Tabla 63: Principales lenguas de origen de las traducciones al alemán (1975-2000).....	302
Tabla 64: Los 10 idiomas más importantes en la venta de licencias al extranjero (1975-2000).....	303

Tabla 65: Los 10 países más importantes en la venta de licencias al extranjero (1987-2000).....	304
Tabla 66: Los 10 países más importantes en la importación de libros desde Alemania (1975-2000).	305
Tabla 67: Los 10 países más importantes en la exportación de libros de Alemania (1975-2000).	306
Tabla 68: Valoración cuantitativa de la presencia en Alemania de las obras literarias adaptadas por el cine español en el período 1975-2000.	341
Figura 1: Esquema general de relaciones.	58
Figura 2: Combinación I, TL antes que AC.	59
Figura 3: Combinación II, AC antes que TL.....	60
Figura 4: Combinación III, AC a partir de TL.....	61
Figura 5: Combinación IV, TL intermedia.	62
Figura 6: Combinación V, TAV intermedia.	63
Figura 7: Producción cinematográfica española (1975-2000).	114
Figura 8: Producción cinematográfica alemana (1975-2000).	114
Figura 9: Porcentajes de los medios de exhibición a través de los cuales han llegado las películas del corpus a Alemania.....	148
Figura 10: Ejemplo de Combinación I, <i>La casa de Bernarda Alba</i> (M. Camus, 1987).	150
Figura 11: Ejemplo de Combinación IIA, <i>Historias del Kronen</i> (M. Armendáriz, 1995).	151
Figura 12: Ejemplo de Combinación IIB, <i>¡Ay, Carmela!</i> (C. Saura, 1990).	151
Figura 13: Ejemplo de Combinación III, <i>La novena puerta</i> (R. Polanski, 1999).	152
Figura 14: Combinación correspondiente a <i>El perquè de tot plegat</i> (V. Pons, 1995).....	153
Figura 15: Combinación correspondiente a <i>Beltenebros</i> (P. Miró, 1991).....	154
Figura 16: Producción española 1975-2000.....	173
Figura 17: Cuotas de mercado sobre distribución correspondientes al cine español y al estadounidense (1975-2000).	178
Figura 18: Cuotas de mercado sobre recaudación correspondientes al cine español y al estadounidense (1975-2000).	180
Figura 19: Evolución comparada de la producción cinematográfica general y la producción de adaptaciones de obras literarias españolas.	184
Figura 20: Principales géneros cinematográficos de las adaptaciones del corpus.....	194

Figura 21: Cuotas de espectadores de las adaptaciones cinematográficas españolas en el período 1975-2000.	201
Figura 22: Estrenos de filmes alemanes, exclusivamente nacionales y coproducciones (1975-2000).....	225
Figura 23: Evolución de las cuotas de mercado sobre volumen de negocios de los filmes alemanes, europeos y estadounidenses en el mercado cinematográfico alemán (1975-2000).....	230
Figura 24: Estrenos en Alemania por países de origen.	243
Figura 25: Filmes españoles en Alemania (1975-2000). Cantidad total y evolución por medios de exhibición.	246
Figura 26: Adaptaciones españolas en Alemania (1975-2000).....	247
Figura 27: Filmes españoles y adaptaciones cinematográficas españolas en Alemania (1975-2000).....	248
Figura 28: Cantidad de coproducciones en la producción española y entre las películas trasladadas a Alemania en el período 1975-2000.....	250
Figura 29: Representación porcentual de los distintos géneros fílmicos.....	252
Figura 30: Directores con mayor cantidad de adaptaciones en el sistema fílmico alemán (1975-2000).....	254
Figura 31: Autores españoles más adaptados y adaptaciones trasladadas Alemania (1975-2000).....	255
Figura 32: Representación porcentual de los distintos géneros literarios.....	256
Figura 33: Representación porcentual de las distintas formas de traducción audiovisual del cine español trasladado a Alemania (1975-2000).....	258
Figura 34: Evolución de la producción de títulos editoriales en Alemania (1975-2000).....	299
Figura 35: Evolución de la cuota de traducciones en la producción editorial alemana (1975-2000).....	301
Figura 36: Evolución de la cantidad de traducciones del español en el sistema editorial alemán (1975-2000).....	302
Figura 37: Volumen (en miles de marcos) de exportaciones e importaciones de libros en Alemania (1975-2000).....	305
Figura 38: El camino del autor al lector.	307

ÍNDICE DE ABREVIACIONES

AC	Adaptación cinematográfica
BKM	Bundesbeauftragter für Kultur und Medien (Secretario de Estado de la Comisión federal para la cultura y los medios audiovisuales)
DAAD	Deutscher Akademischer Austausch Dienst (Servicio alemán de intercambio académico)
FBW	Filmbewertungsstelle Wiesbaden (Centro de calificación cinematográfica de Wiesbaden)
FFA	Filmförderungsanstalt (Instituto de fomento de la cinematografía)
FFG	Filmförderungsgesetz (Ley federal de fomento del cine)
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (Asociación de autocontrol voluntario de la industria cinematográfica)
GATS	General Agreement on Trade in Services (Acuerdo general sobre el comercio de servicios)
GATT	General Agreement on Tariffs and Trade (Acuerdo general sobre aranceles y comercio)
ICAA	Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales
KJDF	Kuratorium Junger Deutscher Film (Comité del joven cine alemán)
OEA	Observatorio Europeo del Audiovisual
OMC	Organización Mundial del Comercio
SPIO	Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (Federación de la industria cinematográfica alemana)
TAV	Traducción audiovisual
TCE	Tratado constitutivo de la Comunidad Europea
TL	Traducción literaria
TRIPS	Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (Acuerdo comercial relativo a los derechos de la propiedad intelectual)
TSF	Televisión sin fronteras, aplícase a la Directiva del Consejo de 3 de octubre de 1989 sobre coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas al ejercicio de actividades de radiodifusión televisiva (89/552/CEE).

UE	Unión Europea
VdÜ	Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V. (Asociación de traductores de lengua alemana de obras literarias y científicas)
VLB	Verzeichnis lieferbarer Bücher (Catálogo de libros disponibles)

INTRODUCCIÓN

Hipótesis y objetivos

Cuando una obra literaria es trasladada a la gran pantalla y tanto la película resultante como la misma obra literaria se traducen a otro idioma, se crea entre el sistema emisor y el receptor un nexo de intercambio cultural en el cual intervienen varias formas de transferencia, a saber, la traducción literaria, la traducción audiovisual y la adaptación cinematográfica. La combinación de estas formas de trasvase constituye un fenómeno especialmente ilustrativo de las relaciones interculturales entre dos sistemas.

Con esta hipótesis de partida, y tomando como marco epistemológico la teoría de los polisistemas¹, me he propuesto un doble objetivo:

- desarrollar un aparato teórico que permita estudiar de forma coherente y sistemática la combinación de estas tres formas de trasvase y su papel en el intercambio cultural;
- aplicar dicho constructo teórico a las relaciones interculturales hispano-germanas para analizar la recepción cultural de España en Alemania a través del cine y la literatura.

Para ello, he diseñado un modelo de análisis que tiene en cuenta las tres formas de trasvase mencionadas y está orientado a la identificación de normas de transferencia, con las que poder constatar el papel mediador del cine entre culturas y sistemas literarios, así como describir la función que desempeñan estas formas de trasvase en el intercambio cultural². Este modelo de análisis se ha aplicado a continuación a un corpus de adaptaciones cinematográficas españolas y a la recepción en Alemania de esas películas y las obras literarias que las inspiraron.

Estructura

Basándome en este doble objetivo, he estructurado la tesis en dos partes, en las que se abordan, por un lado, los fundamentos teóricos del trabajo y el modelo de análisis, y, por el otro, su aplicación práctica. En el primer capítulo, dedicado al estado de la cuestión, se

¹ En el capítulo 2 se explican el origen y los conceptos básicos de esta teoría.

² Por normas de transferencia entiendo el conjunto de normas implicadas en la combinación de las tres formas de trasvase aquí analizadas. En el capítulo 3, se detallan cuáles son esas normas. Más adelante, en este mismo apartado, se explica brevemente el concepto general de norma aplicado a la traducción, del cual se dan más detalles en el apartado 2.4.

repan someramente los estudios sobre la adaptación cinematográfica, los estudios sobre la traducción audiovisual y los estudios sobre la traducción literaria, con el objetivo de ubicar el análisis de las relaciones entre la adaptación cinematográfica y otras formas de traducción en el contexto teórico pertinente. En el segundo capítulo se explican los cimientos teóricos del estudio: primero se lleva a cabo una semblanza general de la aproximación polisistémica, base teórica de esta tesis, que se complementa a continuación con información sobre su aplicación a la traducción y a la adaptación cinematográfica.

En el capítulo 3, se detallan los pormenores del modelo de análisis, que comprende una propuesta original de sistematización de las relaciones posibles entre los procesos de trasvase que nos ocupan (adaptación cinematográfica, traducción audiovisual y traducción literaria). El capítulo finaliza con una síntesis de las posibilidades y límites que presenta el modelo de análisis.

En la segunda parte del trabajo se aborda la aplicación práctica del modelo anteriormente propuesto. Dado que el foco de interés, tal como reza el subtítulo del trabajo, es la recepción cultural de España en Alemania, el cuarto capítulo se ocupa de dibujar el contexto en el que se ubican las relaciones culturales que posteriormente se van a analizar. En primer lugar, se encontrará un resumen de la trayectoria del hispanismo alemán centrado especialmente en los estudios que se han ocupado de las relaciones interculturales entre España y Alemania. Le sigue un sucinto esbozo de tales vínculos. Finalmente, se describe el marco europeo en el que se desarrollan los contactos hispano-germanos, destacando los aspectos relacionados con la política cultural, y, más en concreto, con el cine y la literatura.

El análisis propiamente dicho se desarrolla a lo largo del capítulo 5. En el primer apartado, se define y describe el corpus de adaptaciones cinematográficas españolas que constituye el objeto de estudio de esta tesis. A continuación, y siguiendo el esquema establecido en el modelo de análisis, se presentan las normas combinatorias, que se refieren a las diferentes formas en que se pueden combinar las tres modalidades de trasvase. Los siguientes apartados se dedican a las normas preliminares (aquellas que operan antes del proceso de transferencia propiamente dicho) y las normas de recepción (referidas a los mecanismos de recepción de las distintas obras en los sistemas de llegada) de los procesos de adaptación cinematográfica, de los procesos de traducción audiovisual y de los procesos de traducción literaria. Estos apartados comprenden respectivamente la descripción del sistema fílmico español, del sistema fílmico alemán y del sistema literario alemán. Los tres apartados se cierran con sendas recapitulaciones de conclusiones parciales, a las que se suma un apartado final con un resumen y una evaluación general de los resultados del análisis.

En el capítulo 6 se presentan las conclusiones finales de la tesis. A éstas le sigue la bibliografía general relativa a toda la obra, así como una bibliografía especial con las referencias de artículos, críticas y reseñas de prensa alemana sobre el cine español. Finalmente, remito a la página web <<http://cinelitrad.canuelo.net>>, en la que se puede consultar la base de datos en torno a la que gira esta tesis. En dicha base de datos se ha consignado la información relativa al corpus de adaptaciones cinematográficas españolas sobre el que se ha realizado la investigación, así como los datos correspondientes a la recepción en Alemania de estas adaptaciones, de las obras literarias que las inspiraron y del cine español en general en el período 1975-2000.

Aportaciones

Desde el punto de vista teórico, este trabajo ahonda en la línea de investigación científica iniciada en los años setenta con la teoría de los polisistemas. El modelo de análisis establece un marco metodológico sistemático y coherente para identificar normas de transferencia cuando se produce una combinación de los fenómenos de adaptación cinematográfica, traducción audiovisual y traducción literaria.

Conviene destacar que, si bien el análisis se ha realizado en este caso sobre un corpus de filmes españoles y su recepción en Alemania, tanto la sistematización como el modelo de análisis han sido diseñados para ser aplicables a cualquier combinación de sistemas. Es decir que, siguiendo las pautas de ese modelo, sería posible llevar a cabo una investigación con otros corpora y otras combinaciones lingüísticas. Con el modelo de análisis aquí expuesto se presenta, por lo tanto, una herramienta metodológica de validez universal y de gran utilidad para todos aquellos interesados en analizar las relaciones interculturales entre diversos (poli)sistemas.

Desde el punto de vista de su aplicación práctica, la presente tesis viene a complementar la lista de estudios sobre las relaciones culturales hispano-germanas, en la que destaca especialmente la escasez de trabajos sobre recepción del cine español en Alemania. En este punto hay que resaltar que, dada esta escasez, se ha considerado oportuno extender a todo el cine español lo que en origen iba a limitarse a las adaptaciones de obras literarias españolas. Así pues, no sólo se dará información sobre los trasvases de las películas del corpus, sino también sobre todas las películas españolas exhibidas en Alemania en el período 1975-2000. Los hispanistas alemanes y germanistas españoles se han venido ocupando desde hace años de las relaciones interculturales entre España y Alemania, pero han sido los intercambios literarios su principal foco de atención. A pesar del gran interés que se ha mostrado recientemente por los medios audiovisuales y el fenómeno de la intermedialidad, las relaciones interculturales que del cine se derivan apenas han sido tratadas. Existen, por supuesto, artículos y monografías sobre el cine español o alguno de sus protagonistas, pero hasta la fecha no existe ningún trabajo de envergadura que se ocupe de la recepción del cine español en Alemania. Esta tesis, por lo tanto, ofrece por primera vez una visión general sobre la recepción en Alemania del cine español y el productivo género cinematográfico de la adaptación. Desde un enfoque interdisciplinar, se establece así un nexo entre las aportaciones de los estudios culturales y los estudios literarios que enriquece sumamente lo que ya sabemos sobre las relaciones interculturales hispano-germanas.

Definición de conceptos

Una vez aclarado cuál es el objeto de estudio de esta tesis, sus objetivos, su estructura y sus aportaciones, creo conveniente, antes de entrar en materia, aclarar algunos conceptos clave que irán apareciendo a lo largo del trabajo. El punto de partida de estas definiciones va a ser siempre la teoría de los polisistemas, base epistemológica sobre la que se asienta esta tesis.

El concepto de cultura es un tema largamente discutido. Desde el punto de vista polisistémico, la cultura se define como “un conjunto o un repertorio de opciones que

organizan la interacción social” (Even-Zohar 1999: 73). Es decir, la cultura no se concibe como una superestructura social, ni como un reflejo de fenómenos sociales, sino como el eje organizador de la convivencia social, tanto en un nivel individual como colectivo.

La noción de sistema, por su parte, Even-Zohar la define como

the network of relations which can be hypothesized for an aggregate of factors assumed to be involved with a socio-cultural activity, and consequently that activity itself observed via that network or, alternatively, the complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized (1990: 85).

Aplicando esta idea a la literatura o al cine, éstos, como cualquier otra forma de comunicación humana, pasan a ser considerados como sistemas en los que se establecen relaciones internas y que establecen relaciones con los demás sistemas que integran la sociedad. Así pues, el sistema literario y el cinematográfico se pueden ver como unos elementos más de un polisistema sociocultural mayor, que, a su vez, comprende otros sistemas, como el de las artes plásticas, el religioso, el económico o el político. Un polisistema, por lo tanto, no es otra cosa que es un sistema de sistemas.

No hay que confundir, sin embargo, polisistema con nación, estado o comunidad lingüística. Los mapas políticos en modo alguno se corresponden con los lingüísticos. Diferentes países hablan la misma lengua y diferentes lenguas son habladas dentro de un mismo país. Además, los mapas políticos no constituyen realidades inmutables, sino que a lo largo de la historia se han visto sometidos a continuas revisiones. Por último, en el interior de una misma zona, ya sea lingüística o política, pueden cohabitar dos tipos de tradición cultural, del mismo modo que puede mantenerse una única concepción de la cultura a pesar de la fragmentación. El concepto de (poli)sistema viene, pues, a paliar la necesidad de modelos y mapas que no identifiquen las nociones de sociedad, país, nación y comunidad lingüística.

Sin embargo, a efectos prácticos, resulta necesario delimitar de alguna forma los sistemas con los que se va a trabajar en el marco de una investigación, y para ello es necesario recurrir a algún tipo de criterio. En el caso concreto de esta tesis, se ha optado por criterios geopolíticos y no por criterios lingüísticos. Así, por sistema español se ha de entender el relativo al territorio español, y no aquél en el que se habla castellano, que incluiría también otros países. El sistema español comprende, por otra parte, manifestaciones culturales en otras lenguas, como son el gallego, el catalán y el euskera. Por sistema alemán entiendo el relativo a la República Federal de Alemania, y no el conjunto de territorios en los que se habla alemán, por lo que quedan fuera de mi ámbito de investigación Austria y la Suiza de habla alemana. Este sistema también comprende manifestaciones culturales en otras lenguas que no son el alemán, especialmente en el (sub)sistema filmico. Dada la internacionalización del cine, la diversidad de lenguas es bien frecuente, tanto en el sector de la producción como en el de la exhibición. En el sistema filmico español podemos encontrar coproducciones filmadas en inglés, italiano, francés, etc. En cuanto a la recepción, en muchos festivales del mundo, incluida Alemania, las películas extranjeras se exhiben con subtítulos en inglés. Soy consciente de que, teniendo en cuenta que me atengo a criterios de delimitación geopolíticos, sería más propio hablar de sistema literario/filmico en España/Alemania que de sistema literario español o de sistema filmico alemán, pero por economía del lenguaje he decidido utilizar estas últimas denominaciones.

Los sistemas, además, se definen por su dimensión temporal. Es obvio que un estudio empírico no puede ignorar la contextualización histórica del fenómeno analizado. Aquí se estudian los sistemas literarios y fílmicos de España y Alemania entre 1975 y 2000. En el caso de Alemania, me refiero en concreto a la República Federal, y, a partir de 1989, a toda la Alemania reunificada. Queda, por lo tanto, fuera del estudio la recepción en la República Democrática Alemana, que he dejado al margen por las particularidades que presentan la producción y recepción cultural bajo un régimen autoritario. Qué duda cabe que un estudio sobre la recepción de la cultura española en ese contexto sería de enorme interés, sin embargo, constituiría por sí mismo una tesis doctoral totalmente distinta.

Para terminar de definir los sistemas que se analizan en este trabajo, resta puntualizar qué se entiende por sistema literario y por sistema fílmico, que son los (sub)sistemas concretos que he escogido para examinar las relaciones interculturales entre los sistemas español y alemán. Dado que la teoría de los polisistemas nació ocupándose de los hechos literarios, el concepto de sistema literario fue definido explícitamente desde un principio:

The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called “literary”, and consequently these activities themselves observed via that network. Or: The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them “literary” (Even-Zohar 1990: 28).

Entendiéndose por literatura, “the totality of the activities involved with the literary system” (Even-Zohar 1990: 54).

El mismo razonamiento puede aplicarse al sistema fílmico, que podría definirse entonces como la red de relaciones que hipotéticamente se establecen entre determinadas actividades llamadas “fílmicas”, y, por consiguiente, esas actividades mismas observadas a través de esta red. En este punto conviene aclarar qué se entiende por filme³, a qué se circunscribe exactamente el sistema fílmico y en qué se diferencia de otros conceptos afines, como el de sistema audiovisual. Este último es un sistema más amplio, en el cual podemos distinguir diversos tipos de productos: música, películas, series, publicidad (tráilers, anuncios, publirreportajes...), videoclips, programas televisivos de entretenimiento, programas educativos, etc. Todos estos productos pueden ser exhibidos en distintos medios (radio, cine, vídeo, televisión, ordenador, videoconsola, reproductor de audio...) y a través de diferentes formatos (película de 35 milímetros, soportes magnéticos, discos de almacenamiento óptico –CD, DVD, UMD...–, archivos comprimidos...). Algunos productos se suelen exhibir de hecho en varios de estos medios, como es el caso de las películas, que se pueden ver en el cine, en la televisión, en vídeo, en DVD e incluso en el ordenador habiéndolas descargado de Internet. También la música se puede escuchar en la radio, en un CD o en un reproductor de mp3.

Así pues, el sistema fílmico constituye una sección del (poli)sistema audiovisual, en concreto aquella que se refiere a las películas (cortometrajes, medimetrajes o largometrajes, de ficción o de no-ficción) y al conjunto de las actividades fílmicas en las que se ven implicadas. En los apartados cuyo peso recaiga en la producción, centraré la

³ En realidad tampoco hay una idea generalmente aceptada de qué es literatura y por lo tanto cabrían muchísimas aclaraciones al respecto, pero de ello me ocupo en el apartado 1.3., dedicado a los estudios sobre la traducción literaria, por lo que remito al lector a ese punto.

atención en el subsistema fílmico cinematográfico, o, para abreviar, sistema cinematográfico⁴, es decir, en aquél cuyos productos fílmicos están concebidos para el cine. En los apartados dedicados a la distribución o exhibición, tendré en cuenta el sistema fílmico en su globalidad, pues, aunque el objeto de estudio son películas cinematográficas, su recepción se vehicula a través de diversos medios de explotación, como la televisión, el vídeo y el DVD.

En las relaciones entre sistemas, y especialmente en las de naturaleza cultural, es muy a menudo la traducción la que desempeña el papel principal. No en vano, Carbonell (1997: 103) propone considerar la traducción paradigma del contacto cultural y del conocimiento intercultural, consideración que asienta en las siguientes premisas: (a) “cualquier aproximación a una cultura dada siempre implica un proceso de traducción”; (b) “la traducción se articula en varios niveles, de los cuales el nivel lingüístico (aquél de la equivalencia semántica) puede presentarse como el primero o fundamental”; (c) “cualquier discurso cultural constituye un texto”.

En lo que se respecta al concepto de traducción, me remito de nuevo a la teoría de los polisistemas y a la propuesta definitoria de Toury, quien afirma que:

for the purpose of a descriptive study, a translation will be taken to be any target-language utterance which is presented or regarded as a translation as such within the target culture, on whatever grounds... (Toury 1985: 20).

Con esta definición, Toury pudo ir más allá del tradicional concepto de equivalencia, que obliga a establecer requisitos previos para considerar una traducción como tal. Desde el punto de vista de los estudios descriptivos sobre traducción, el término “equivalencia” pasa entonces a referirse a la relación existente entre dos textos en la medida en que se puede constatar que uno de ellos funciona como traducción del otro en un polisistema sociocultural determinado. Esta definición de traducción y el concepto de equivalencia que comporta no están exentos de controversia⁵, pero resultan muy útiles porque permiten al investigador apartarse de la preocupación sobre cuál es el grado de fidelidad que los textos traducidos deben a sus originales y adoptar una nueva perspectiva, desde la cual cuestionarse cuáles son las estrategias seguidas por los traductores de un corpus determinado en un momento dado (identificación de normas), qué tipo de relaciones se establecen entre el texto de partida y el de llegada, y por qué se establecen éstas y no otras. El concepto de norma se erige así como categoría analítica descriptiva que permite descubrir valiosas informaciones sobre las relaciones socioculturales de los sistemas implicados.⁶

Esta idea de traducción puede aplicarse también a la adaptación cinematográfica y dejar así de definirla en función de relaciones preconcebidas de fidelidad o adecuación respecto a la obra de partida. El concepto de adaptación cinematográfica pasa entonces a englobar

⁴ De nuevo por economía del lenguaje, emplearé la denominación “sistema cinematográfico” en vez de “sistema fílmico cinematográfico”, a sabiendas de que tal término abarcaría *stricto sensu* otros productos cinematográficos además de los filmes, como los tráilers de películas, la publicidad específica para salas de cine o los nodos de antaño.

⁵ Véase a este respecto la crítica de Hermans (1999: 49-54).

⁶ El concepto de norma se explica con detenimiento en el apartado 2.4.

todas aquellas películas que se presentan como adaptaciones al cine de textos originalmente escritos para ser leídos y que son percibidas y evaluadas por el público y la crítica como tales. La distinción entre adaptación fílmica y adaptación cinematográfica puede entenderse de manera análoga a la establecida entre sistema fílmico y sistema cinematográfico. En este trabajo se ha centrado la atención en las adaptaciones cinematográficas, como se explica y justifica en el apartado dedicado a la descripción del corpus.

**PRIMERA PARTE: FUNDAMENTOS
TEÓRICOS Y MODELO DE ANÁLISIS**

CINE, LITERATURA Y TRADUCCIÓN

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La finalidad de este capítulo es situar la presente investigación en el marco general de los estudios sobre traducción audiovisual y sobre traducción literaria, así como en el de las diferentes manifestaciones sobre las relaciones entre la literatura y el cine. No pretendo hacer un repaso exhaustivo de los trabajos que se han realizado en estos tres ámbitos, sino más bien exponer a grandes rasgos cuál ha sido su desarrollo para poder definir a continuación (apartado 1.4.) en qué lugar concreto de las reflexiones actuales se sitúa mi investigación y qué aporta.

1.1. LOS ESTUDIOS SOBRE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

El origen de la vieja controversia entre la literatura y el cine se remonta al nacimiento mismo del cine, allá por 1895. Ya en la época del cine mudo surgieron agrias polémicas entre dramaturgos y cineastas, que continuaron con el cine sonoro y se han prolongado hasta nuestros días. Así pues, la historia de las relaciones entre el cine y la literatura viene marcada por los conflictos, que contribuyeron a instaurar jerarquías y rivalidades entre el arte filmico y el literario.⁷

1.1.1. Una historia de relaciones conflictivas

1.1.1.1. Los primeros teóricos

Los primeros teóricos del cine y la literatura se dedicaron a buscar los límites expresivos de estos dos medios artísticos y a definir lo que cada uno de ellos podía o no transmitir, quedando el cine muy por debajo de la literatura. Abundan los análisis cuyo propósito no parece otro que el de confirmar la inferioridad divulgadora y reduccionista de los filmes creados a partir de textos literarios. Esta supuesta inferioridad se atribuye bien a las carencias expresivas del lenguaje cinematográfico (por ejemplo, en lo que se refiere a las introspecciones), bien a sus condiciones de producción (industrial y colectiva) y de recepción (por la heterogeneidad del público de masas).

⁷ Para más información sobre la historia de las relaciones entre la literatura y el cine, véanse, por ejemplo, Peña-Ardid (1992) y A. Jaime (2000).

El paso del texto literario al filme supone indudablemente una transformación, el adaptador se ve siempre en la necesaria obligación de reducir y condensar el material de partida. De esta infidelidad a la letra muchos teóricos infirieron que toda adaptación ha de ser por necesidad simplificadora y muy inferior estéticamente a la obra literaria, y extendieron así sus juicios de condena.

1.1.1.2. Los escritores

En general, los escritores se han quejado reiteradamente del trato que se ha dado a sus obras en la pantalla. Lo más habitual son los desencuentros, derivados sobre todo de las desavenencias entre el escritor y un sistema industrial y de creación colectiva que le es ajeno. Pero también se pueden achacar a una cuestión gremial. La desconfianza hacia el nuevo arte vino propiciada en un principio porque pareció que estaba acaparando unas zonas que tradicionalmente eran propias de la literatura. Con la llegada del cine sonoro, incluso se llegó a temer que el nuevo medio pudiera ejercer sobre la literatura un influjo corruptor, es decir, que los escritores se vieran obligados a adoptar un estilo cinematográfico para poder seguir vendiendo sus obras.

Algunos escritores, sin embargo, vieron en el nuevo arte un medio adecuado para propagar sus textos literarios, que cedieron sin inconvenientes para que fueran divulgados en versiones cinematográficas. Escritores norteamericanos como William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck o F. Scott Fitzgerald aceptaron desde muy pronto la llamada de la industria de Hollywood y sus nombres se han citado en ocasiones como ejemplo de una falta de prejuicios hacia la cultura de masas que los escritores europeos no supieron vencer con tanta facilidad. Aunque cabe señalar que, en algunos casos, aceptaron vender los derechos de sus obras o accedieron a escribir guiones por una cuestión puramente alimenticia.

Justo es recordar también que entre los primeros defensores y teóricos del arte cinematográfico se encontraban muchos escritores de las vanguardias. El alemán Carl Mayer fue inspirador fundamental, junto al productor Erich Pommer, de la etapa expresionista del cinema germano. Cesare Zavattini, por su parte, aparece como importante mentor del neorrealismo cinematográfico. En los años sesenta, coincidiendo con uno de los períodos de mayor acercamiento de los escritores al cine, movimientos literarios como el de los *Angry Young Men* en Inglaterra o el *Nouveau Roman* francés mantuvieron fructíferos contactos con el *Free Cinema* y la *Nouvelle Vague* respectivamente. La coincidencia ideológica o estética permitió en estos casos aunar las fuerzas de escritores y cineastas desde criterios innovadores en cada una de las artes.

Intentando generalizar, lo más que se puede decir es que el acercamiento del escritor al cine ha estado sometido a fluctuaciones continuas y que ha sido mucho más importante, cualitativa y cuantitativamente, en unos dominios culturales, como Francia, Italia y Estados Unidos, que en otros, como España o Alemania. Hoy en día, podemos encontrar todo tipo de situaciones. Hay escritores fervientemente apasionados por el cine, que no sólo ceden sus obras, sino que las escriben con miras a que sean adaptadas, como es el caso de Stephen King (*Carrie*, 1974; *El resplandor*, 1977; *La milla verde*, 1996...), John Grisham (*La*

tapadera, 1991; *El informe pelícano*, 1992...) o Michael Crichton (*Esfera*, 1987; *Parque Jurásico*, 1990; *Sol naciente*, 1992...).

Por el contrario, hay escritores que se niegan rotundamente a vender los derechos de sus obras o que, una vez realizada la adaptación, se arrepienten de haberlos cedido. Esto le ocurrió a John Irving, que, a pesar del control que pudo ejercer en la elaboración del guión del filme *Las normas de la casa de la sidra* (Lasse Hallström, 1999) y de haberlo firmado, en *Mis líos con el cine* (1999) cuenta las desventuras derivadas de esta adaptación, basada en su novela homónima de 1985. En este mismo grupo se encuentra Javier Marías, que mantuvo una agria polémica cruzada en *El País* con Elías Querejeta y Gracia Querejeta, productor y directora respectivamente de *El último viaje de Robert Rylands* (1996), película inspirada en su novela *Todas las almas* (1989). A los escritos cruzados en *El País* siguió una demanda de Marías contra la productora de Querejeta por incumplimiento de contrato. Y en su novela-ensayo *Negra espalda del tiempo* (1998), Marías dio buena cuenta de sus disputas con la familia Querejeta.

Otros escritores acceden a vender los derechos de sus obras en contadas ocasiones, como Antonio Tabucchi, que en una entrevista concedida a *El País* (01.12.2000) afirmaba que sólo cede los derechos de sus novelas si el director le interesa. Por último, también hay autores, como Joanne Kathleen Rowling, creadora del personaje de Harry Potter, que participan y supervisan de cerca todo el proceso de adaptación, interviniendo, por ejemplo, en labores tales como la selección de actores.

1.1.1.3. Los cineastas

Los cineastas recurrieron desde muy temprano a las fuentes literarias en busca de historias. Desde el momento en que el interés del público popular pasó de los primeros filmes documentales, que tomaban escenas de la realidad, a las vistas compuestas, ya con actores, argumento y una puesta en escena teatral, la búsqueda de argumentos literarios (dramáticos primero y narrativos más adelante) ya no cesaría.

Pero en contra de lo que se pueda pensar, aunque la atracción que han sentido los cineastas por la literatura es prácticamente generalizada, también se pueden encontrar entre ellos opiniones contrarias a la adopción de temas literarios para su adaptación. Después de la Segunda guerra mundial, emergió una teoría cinematográfica realista, sólidamente asentada en la tradición del documental. La mayoría de los representantes de esta línea teórica, como Siegfried Kracauer o Luigi Chiarini, condenaron la orientación literaria del séptimo arte. El término “cine literario” se impuso durante bastante tiempo como etiqueta peyorativa que servía tanto para condenar el viejo teatro filmado, como para descalificar los filmes que pretendían dar cuenta de aquellas experiencias humanas que se consideraban inadecuadas para un tratamiento fílmico, como el pensamiento conceptual, la memoria, los estados interiores de conciencia, etc.

También podemos encontrar cineastas que, a pesar de disfrutar de un gran éxito, sorprendentemente defienden la literatura como forma artística de mayor categoría. Éste es el caso de Steven Spielberg, que en una entrevista publicada en *El País Semanal* (17.03.02) afirmaba que “la literatura ofrece una experiencia superior al cine” y que “la lectura de un gran libro es muchísimo más rica que la contemplación de una gran película”.

1.1.2. Una tradición comparativa

A pesar de todos los puntos de enfrentamiento que han existido entre el cine y la literatura, también se han dedicado numerosos esfuerzos teóricos a indagar en sus afinidades. Sin duda, porque sus relaciones e interferencias son mucho más fuertes que con otros medios artísticos, como pueden ser la música o la pintura. El cine resultó enseguida un medio capacitado para contar historias, quedando así para siempre emparentado con una tradición narrativa esencialmente literaria.

1.1.2.1. Los formalistas rusos

El interés del grupo formalista por extender sus reflexiones sobre el arte y la literatura al estudio del cine ha sido una de las facetas más olvidadas de su trabajo. Sin embargo, sus contribuciones en este campo son muy importantes, no sólo por sus ensayos y obras teóricas, sino también por su participación en diversas actividades cinematográficas y por la influencia de sus teorías literarias y filmicas en los cineastas soviéticos de los años veinte y treinta.

Los autores formalistas no crearon una teoría cinematográfica propiamente dicha, pero sí aportaron una serie de nociones e instrumentos –procedentes de su poética literaria– aplicables al estudio de la obra filmica. Su aportación más importante es que analizaron el cine como lengua, utilizando conceptos lingüísticos (cine-palabra, cine-frase) combinados con otros procedentes de la literatura (cine-metáfora, cine-estilística). Además, reconocían que el desarrollo de la fábula estaba presente en la mayoría de los filmes. Por ejemplo, Viktor Shklovsky advirtió enseguida el carácter narrativo del cine y sostuvo que lo importante que el cine puede tomar de la literatura es el argumento, aunque no sin modificaciones.⁸ Él es el precursor de las búsquedas más recientes de la narratología comparada.

1.1.2.2. La teoría formativa

Entre 1915 y 1935 se consolidó una tradición teórica llamada formativa, esforzada en resolver el problema de la especificidad artística del cine. Para estos primeros entusiastas del cine que intentaron teorizar sobre el nuevo arte, dos fueron las preocupaciones fundamentales:

- romper con la tradición documental, que asimilaba el cine al mero registro de hechos y a la reproducción de una ilusión perfecta del mundo y de la vida, y

⁸ En *La literatura y el cine*, 1923. Otros textos de los formalistas rusos sobre las relaciones entre el cine y la literatura son *La literatura y el film* (1926) de Borís Eichenbaum, y *Poética Kino*, un conjunto de ensayos teóricos sobre esta temática aparecidos colectivamente en 1927.

- asignar al nuevo espectáculo un puesto entre las artes en condiciones de igualdad, autonomía e independencia, sobre todo, frente a los medios de expresión que parecieran más cercanos, como el teatro.

La comparación del cine con el teatro centró durante mucho tiempo la atención de los filmólogos, que se esforzaron por asentar claros límites entre la estética teatral y las formas del cine, y que insistían en las peculiaridades de la narración fílmica frente a la narración literaria. A Béla Balázs se debe la primera formulación completa y sistemática sobre la naturaleza y las técnicas del cine, así como la primera diferenciación precisa entre este arte y el teatro.

Lógicamente, a medida que el cine se fue decantando de la dramaturgia inicial hacia la narratividad, y fue experimentando algunas de las innovaciones de la novela contemporánea, su confrontación con la literatura se fue desplazando desde el teatro hacia la novela, fenómeno que se observa, sobre todo, desde comienzos de los años cincuenta.

1.1.2.3. Un cambio de perspectiva

En los años cincuenta, dos ensayos de André Bazin⁹ introdujeron en el debate sobre las adaptaciones cinematográficas un punto de vista novedoso al sostener que no sólo el cine podía sacar muchos beneficios de la imitación de las artes “adultas” como la literatura, sino que además los beneficios también se daban a la inversa, es decir, que la literatura también salía ganando con las adaptaciones. Incluso los filmes que traicionan claramente el espíritu de la obra literaria, si poseen una aceptable calidad cinematográfica, pueden servir de introducción seductora al texto escrito. Bazin dice así:

Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. Este razonamiento está confirmado por todas las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine. No; realmente la cultura en general y la literatura en particular no tienen nada que perder en esta aventura (1990: 113).

Las opiniones de Bazin dieron un giro a las polémicas sobre la adaptación, que pasaron de marcar los límites expresivos entre cine y literatura a ocuparse de si era conveniente y posible desde el punto de vista artístico ser fiel a la obra original o si, por el contrario, el cineasta debía alejarse de ella en pro de una mayor coherencia expresiva para el filme.

⁹ Recogidos posteriormente en un volumen de artículos titulado *Qu'est-ce que le cinéma?* (véase Bazin 1990)

1.1.2.4. Los estudios semiológicos y la narratología comparada

El impulso de Bazin hizo que a lo largo de los años sesenta y setenta se diera un cambio de dirección importante en los estudios sobre cine y literatura. Algunos autores se esforzaron por descubrir paralelismos, diferencias e influencias entre la narrativa fílmica y la literaria sin renunciar a la autonomía de cada uno de los medios de expresión.

Los trabajos de Christian Metz –a finales de los sesenta y principios de los setenta– y de otros semiólogos se encaminaron a explicar el nuevo arte en términos semióticos, es decir, a averiguar de qué forma el cine produce unas determinadas significaciones comprendidas por el espectador. Para los semiólogos, el cine es un lenguaje heterogéneo en virtud de las diversas materias expresivas que emplea y por la pluralidad de códigos que intervienen en los mensajes fílmicos. Metz realizó una breve incursión en el campo de las transposiciones códicas, intentando definir qué tipo de figuras significantes pueden pasar de un lenguaje a otro y hasta qué punto sufren distorsiones y transformaciones al cambiar las materias de la expresión. Esta orientación fue un punto de partida para abordar el problema de las posibles correspondencias del cine con la novela.

Roland Barthes, retomando la distinción de los formalistas rusos y de Tzvetan Todorov entre historia y discurso, propuso un análisis estructural del relato aplicable al cine, a la literatura, al cómic, a la pintura, o a cualquier medio narrativo. Para el teórico francés, la historia es el conjunto de hechos que se narran, mientras que el discurso es la forma en que se narran esos hechos. Barthes concibe el relato como un conjunto de unidades narrativas de dos tipos: las funcionales, en las que se concentra el contenido de la historia, y los indicios, que remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera, una filosofía o a informaciones que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio. Al realizar una adaptación cinematográfica, es decir, al convertir un relato literario en un relato audiovisual, las unidades funcionales permanecen intactas, mientras que los indicios pueden variar en mayor o menor grado.

El objeto y justificación del relato es contar una historia, que antes de ser discurso narrativo es sólo un simulacro más o menos coherente de un mundo real o imaginario. Contar una historia es contarla de una determinada forma. Por eso, el relato literario y el relato cinematográfico nunca serán iguales, porque las formas de contar son muy distintas. La historia podrá ser la misma, pero el relato no, pues la literatura narra con palabras y el cine con imágenes, palabras y sonidos. Así pues, al cine y a la literatura les une su capacidad para contar historias, para narrar, pero les separa la materia de expresión.

Dentro del marco de la narratología comparada, otros investigadores del relato fílmico han continuado desarrollando la aproximación comparatista iniciada por Metz y Barthes, como François Jost (1978), André Gaudreault (1988), André Gardies (1993) o Francis Vanoye (1995).

1.1.2.5. El auge comparatista de las últimas décadas

Desde mediados de los setenta, son numerosos los estudios que, dentro de esta tradición comparativa, pero desde diferentes enfoques, se han dedicado a las relaciones entre la literatura y el cine. Para hacerse una idea de la ingente producción en este ámbito,

basta consultar algunas de las bibliografías, como las de Albersmeier (1978a), Welch (1981) o Ross (1987), y los números especiales de 1984 y de 1988 de la revista de información bibliográfica *Film Theory: Bibliographic Information and Newsletter*.

Algunos de los textos ya clásicos, por citar sólo algunos, son los de Bluestone (1957), Richardson (1972), Beja (1979), Cohen (1979), Miller (1980), Chatman (1983), Morrisette (1985), Sinyard (1986), García (1990), Giddings, Selby y Wensley (1990), Branigan (1992), Reynolds (1993), Lupack (1994, 1999), McFarlane (1996), Aycock y Schoenecke (1998), Cartmell y Whelehan (1999), y un larguísimo etcétera.

En el ámbito alemán, cabe destacar los catálogos filmográficos de adaptaciones de Tadikk y Ellner (1973) y de Schmidt y Schmidt (2001), así como las monografías de Pick (1979), Schneider (1981), Albersmeier (1982), Bauschinger (1984), Reif-Hülser (1984), Rentschler (1986), Hess-Lüttich (1987), Albersmeier y Roloff (1989), Dirscherl (1993), Gast (1993), Hurst (1996) –que ofrece un modelo de análisis comparativo–, Paech (1997), Helbig (1998), Engelbert, Pohl y Schöning (2001), Bohnenkamp y Lang (2005), etc.

En el panorama español, “las relaciones entre la literatura y el cine están conociendo en el panorama cultural y editorial en castellano una auténtica Edad de Oro” (Sánchez Noriega 2005: 11). Sin ánimo de exhaustividad, enumeraré algunas de las publicaciones más relevantes en castellano o sobre el cine español adaptado. Entre los precursores se encuentran los trabajos de Gómez Mesa (1967, 1978), Urrutia (1975, 1983), Utrera (1985, 1987), Gimferrer (1985), Moncho Aguirre (1986), Quesada (1986), Company (1987) y Peña-Ardid (1992, 1999). Contamos en la actualidad con algunas filmografías muy completas, en las que, mediante catálogos organizados siguiendo diversos criterios, se da cuenta de las adaptaciones del cine español, como las de Gómez Vilches (1998), Alba (2005) y Moncho Aguirre (2001), esta última dedicada a las adaptaciones basadas en obras del teatro español. En formato electrónico destaca el portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*, compilado por Gloria Camarero Gómez, que cataloga las películas de ficción producidas en España entre 1905 y 2005 a partir de obras de la literatura española.¹⁰

Entre los trabajos sobre la literatura española adaptada destacan los de Palmes (1994), Santoro (1996), Deveny (1999), Ríos Carratalá (1999), Albersmeier (2001), Rolando Villanueva (2001), Heredero (coord. 2002), Mínguez Arranz (2002), Vossen (2002) o Faulkner (2004). Entre los estudios teórico-prácticos cabe señalar los de Guarinos (1998), Mínguez Arranz (1998), Sánchez Noriega (2000), Jaime (2000), Gómez (2000), Wolf (2001), Chen (2004) o Faro Forteza (2006). Los abundantes cursos, seminarios, congresos o jornadas sobre cine y literatura celebrados en los últimos años han dado lugar a interesantísimos y heterogéneos materiales, como los compilados por Ríos Carratalá y Sanderson en 1996, 1997 y 1999, por Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y Romero López en 2002, por Pérez Bowie en 2003, por Vera Méndez y Sánchez Jordán en 2004, por Rey Hazas, Martín Sánchez y la Asociación de profesores de español en 2005, y los editados por la Fundación Caballero Bonald en 2002. Es reseñable asimismo la serie de conferencias *Cine-Lit*, iniciada en la Portland State University (Portland, Oregon) en 1991 y que ha dado lugar, hasta el momento, a cuatro volúmenes sobre la literatura y el cine hispánicos (véase

¹⁰ Véase <<http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/>>.

Cabello-Castellet, Martí-Olivella y Wood 1992, 1995, 1997 y 2000). Finalmente, cabe destacar la bibliografía sobre los estudios de literatura y cine compilada por Peña Ardid (2004), que nos da una idea bastante cabal “del estado de las investigaciones filmoliterarias en España desde el año 1995 hasta el 2003”.

1.1.2.6. Las propuestas interdisciplinarias

En el seno de los estudios literarios nació en los años setenta la teoría de los polisistemas, que, si bien es conocida ante todo en ese ámbito y en el de la traducción, también ha servido para defender una determinada aproximación a la adaptación cinematográfica. Dado que se explica con detalle más adelante (apartado 2.5.), no me extenderé aquí al respecto. Tan sólo quisiera señalar que fue Patrick Cattrysse quien, en 1992, propuso construir una teoría de la adaptación cinematográfica tomando como base el modelo polisistémico aplicado a la traducción. Su objetivo último era conseguir un método de estudio riguroso, coherente y que resultara sólido en sus fundamentos teóricos, para poder superar definitivamente la tradición comparativa de corte apriorístico, normativo y evaluativo, basada en el concepto de fidelidad y orientada siempre al texto original, en este caso, el texto literario, tradición que, como hemos visto en este repaso general, se había estado imponiendo desde el nacimiento del cine.

Con Cattrysse (1992a, 1992b), teoría literaria, teoría cinematográfica y traductología se dan por primera vez la mano, abriendo un camino de investigación en el que se insertan la presente tesis –como se verá más adelante– y otros trabajos. En particular cabe destacar el de García Luque (2003, 2005), que, si bien no sigue un planteamiento polisistémico propiamente dicho, toma de Cattrysse la perspectiva interdisciplinar, lo que le permite observar las similitudes entre las operaciones de traducción interlingüística y traducción intersemiótica. Partiendo de esta base, propone muy acertadamente utilizar las técnicas de traducción como instrumento de análisis y descripción de los procesos de adaptación cinematográfica de textos literarios. Igareda González (2008), por su parte, adopta también una perspectiva interdisciplinar al abordar en su tesis doctoral el estudio paralelo de procesos de adaptación cinematográfica y traducción audiovisual. No establece, sin embargo, un modelo que permita relacionar los resultados de los detallados análisis de ambos trasvases, por lo que sus conclusiones no son, en este sentido, todo lo enriquecedoras que cabría esperar.

1.2. LOS ESTUDIOS SOBRE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

En palabras de Frederic Chaume, la traducción audiovisual es:

una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística. Estos objetos, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales de comunicación que transmiten significados codificados de manera simultánea: el canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes en

movimiento, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.). En términos semióticos, [...] su complejidad reside en un entramado sógnico que conjuga información verbal (escrita y oral) e información no verbal, codificada según diferentes sistemas de significación de manera simultánea (2004: 30).

Desde que se comenzó a investigar sobre esta forma de traducción, han aparecido numerosas denominaciones, que se han ido corrigiendo en busca de un término que englobara la gran variedad de productos audiovisuales que existen actualmente además de las películas de cine: *film dubbing* (Fodor 1976), *constrained translation* (Titford 1982), en castellano “traducción subordinada” y “traducción restringida” (Mayoral, Kelly y Gallardo 1986), *film translation* (Snell-Hornby 1988) y “traducción fílmica” (Díaz Cintas 1997), *screen translation* (Mason 1989), *film and TV translation* (Delabastita 1989), *media translation* (Eguíluz et al. 1994), “traducción cinematográfica” (Hurtado 1994-1995), etc. En castellano se ha acabado imponiendo el término “traducción audiovisual” para referirse a las transferencias de textos verbo-icónicos de cualquier tipo. El término “traducción multimedia”, que es más amplio, abarca, además de los productos cinematográficos y televisivos, la traducción y adaptación de productos informáticos.

Para exponer los diversos enfoques con los que se ha abordado la traducción audiovisual y las líneas actuales de investigación en este campo me basaré fundamentalmente en la clasificación de Chaume (2004), a la que añadiré comentarios sobre la propuesta de Mayoral (2001a). Éstos y otros autores han denunciado en sus obras la escasez de publicaciones sobre la traducción audiovisual hasta prácticamente esta última década. Recordemos que, como señalaba Zaro (2001: 47), “el reciente libro de Rosa Agost, *Traducción y doblaje, palabras, voces e imágenes* (1999), es el primer título publicado que pone en relación el doblaje con los actuales estudios de traducción”. Chaume (2004: 114) atribuye la hasta entonces relativa ausencia de publicaciones sobre esta materia a diversos factores:

- el hecho de que los estudios sobre traducción constituyan una disciplina relativamente reciente;
- el hecho de que los estudios sobre comunicación y sobre los medios de comunicación sean también relativamente recientes;
- el poco valor que se le ha dado en los ámbitos académicos a la labor del traductor e incluso a la traducción como disciplina;
- la escasa atención que ha merecido la traducción audiovisual dentro de los estudios sobre traducción.

Sin embargo, en los últimos años ha habido un interés creciente por esta disciplina, probablemente gracias a la importancia cada vez mayor del audiovisual en nuestra sociedad, a un volumen industrial imparable (televisión por cable, televisión digital terrestre, DVD...), a un mercado profesional en continuo ascenso y a la proliferación de facultades de Traducción, en las que se ha hecho hueco a jóvenes investigadores motivados por una materia interdisciplinar ciertamente atractiva. Esto ha dado lugar a la celebración de multitud de congresos, seminarios, cursos y postgrados sobre traducción audiovisual, así como a la publicación de algunos estudios importantes, en su mayoría herederos de la teoría general de la traducción, pero que incorporan perspectivas procedentes de los estudios sobre cine.

Como señala Mayoral (2001a: 21), el primer hito en los estudios sobre traducción audiovisual lo constituye un número monográfico de la revista *FII Babel* publicado en 1960 y dedicado a la traducción del cine (véase *Cinéma*). Esta colección de artículos, algunas referencias anteriores al tema y lo que se publicó al respecto en las siguientes décadas se centraron en descubrir las especificidades de la traducción audiovisual frente a otros tipos de traducciones y a ubicarla dentro de los estudios generales de traducción. En la década de 1990 fue cuando comenzaron a aparecer estudios de envergadura sobre la traducción audiovisual. Respecto a lo que se ha dicho hasta ahora sobre esta materia, Chaume (2004: 113-153) distingue dos líneas principales de investigación: la que considera la traducción audiovisual como proceso y la que la aborda como producto. En los párrafos siguientes se resume de forma sintética, y añadiendo algunas matizaciones, el recorrido que efectúa Chaume por los estudios de traducción audiovisual.

1.2.1. La traducción audiovisual como proceso

El estudio de la traducción audiovisual como proceso se refiere a las fases que conlleva la traslación de un texto audiovisual a otro, las estrategias empleadas, la configuración textual de cada uno de ellos, etc. Las diferentes aportaciones teóricas giran en torno a los siguientes campos:

- Estudios teóricos sobre la ubicación del texto audiovisual dentro de las tipologías generales de textos (géneros y tipos), y de la traducción audiovisual dentro del paradigma general de la traducción.
- Estudios que atienden al acto comunicativo del texto audiovisual y de su traducción, lo que Mayoral (2001a: 30) llama “estudios comunicativos” y Chaume (2004: 132 y ss.) cataloga como “estudios que atienden a las restricciones de la traducción audiovisual”.
- Estudios descriptivos sobre el proceso de traducción audiovisual en el ámbito profesional.

1.2.1.1. Estudios teóricos sobre la ubicación del texto audiovisual

Entre las diferentes aportaciones que han tratado los textos audiovisuales desde el punto de vista de la traducción se encuentra la de Reiss (1971), que realiza una propuesta de clasificación de textos con fines traductológicos según la función del discurso, la dimensión del discurso y el tipo de texto. En su propuesta básica no entran los textos audiovisuales, pero sí en un cuarto apartado especial, en el que los incluye como textos específicos, difíciles de clasificar y cuyo análisis va más allá de lo exclusivamente lingüístico.

Tanto Bassnett (1980) como Snell-Hornby (1988) incluyen la traducción para el cine dentro del campo de la traducción literaria, dado el estatus de obra artística que se atribuye a las películas.

Nord (1988, 1991) no hace referencia explícita a la traducción audiovisual, pero amplía el sentido de texto más allá de la concepción tradicional de escrito de carácter verbal. Su

aportación evita tener que dar un nombre diferente a unidades de trabajo como los logotipos, las cuñas de radio, las tiras cómicas o las películas.

Hochel (1986), por su parte, distingue los textos audiovisuales como textos específicos en virtud de la dimensión semiótica que le confieren la imagen y el sonido, pero considera la traducción de tales textos como un tipo de traducción diferente de la traducción literaria.

Mientras que Gambier (1994) equipara la importancia semiótica de la traducción audiovisual a la de la traducción teatral, Zabalbeascoa (1993) y Whitman-Linsen (1992) destacan las diferencias entre un tipo de traducción y el otro. Whitman-Linsen incluso busca afinidades con la traducción de la ópera. Sí buscan vínculos con la traducción teatral autores como Hewson y Martin (1991), Espasa (2001) y Bassnett (1980), interesados por la confluencia entre palabras, imágenes y otros componentes visuales y acústicos del espectáculo.

Hurtado (1994-1995, 2001), en su búsqueda de una clasificación de la traducción más global, propone el concepto de modo traductor como parámetro dominante para clasificar la traducción. “La traducción audiovisual”, dice, “no es una categoría estática; se traducen (en la modalidad de doblaje o subtitulación) géneros diferentes: clásicos de la literatura, culebrones, *spots* publicitarios, dibujos animados, documentales, etc.” (Hurtado 2001: 53). El modo traductor se fija en el proceso de la traducción y puede ser simple, complejo o subordinado. El doblaje y la subtitulación pertenecerían, según la autora, al tercero de los grupos.

Luyken (1991) es el primero que realiza una descripción y clasificación sistemática de los distintos textos audiovisuales a partir de la clasificación de géneros propuesta por la European Broadcasting Union. Luyken elabora criterios para demostrar qué es más conveniente para cada uno de los géneros textuales descritos, si el doblaje o la subtitulación.

Agost (1999) se centra en la especificidad de la traducción audiovisual, define los distintos géneros audiovisuales susceptibles de ser traducidos y realiza una propuesta tipológica fundamentada en las dimensiones del contexto de Hatim y Mason (1990). Su detallada clasificación distingue entre géneros dramáticos (películas y series), géneros informativos (documentales, entrevistas, etc.), géneros publicitarios y géneros de entretenimiento (concursos, programas de humor, etc.).

1.2.1.2. Estudios comunicativos

En este grupo se incluyen las aportaciones que parten de la teoría de la comunicación de Shannon y Weaver (1949) y de las aportaciones de Nida (1964) y Jakobson (1960), y que inciden en los aspectos del proceso de comunicación que tiene lugar en la traducción de textos audiovisuales: sus canales de comunicación, su modo del discurso, la conjunción entre diferentes sistemas semióticos y las restricciones traductológicas que ello impone, etc.

Chaume (2004) inicia el recorrido por este grupo con el trabajo de Reiss (1971), que señala que el texto audiovisual es necesariamente subsidiario de la imagen o la música, y que dicho carácter subsidiario convierte a este tipo de textos en especiales.

Titford (1982) se centra en las restricciones impuestas por el medio a la hora de subtitular. Es el primero en hablar de *constrained translation* o traducción restringida.

Mayoral, Kelly y Gallardo (1986) toman de Titford el concepto de traducción restringida y lo amplían, con la denominación “traducción subordinada”, a todos los tipos de traducción en los que interviene más de un código o más de un canal de comunicación, como anuncios, cómics, canciones, doblajes, etc.

Hurtado (1994-1995, 2001) también incluye la traducción audiovisual dentro de la categoría de traducción subordinada o restringida, ya que, tanto en el proceso de subtitulación como en el de doblaje, el medio del original es audiovisual, el modo del discurso es complejo (se suman la información oral y la visual) y el modo traductor es subordinado, es decir, se pasa de un modo audiovisual a un modo oral (en el caso del doblaje) o a uno escrito (en el caso de la subtitulación). En ambos casos, el modo se ve subordinado a la imagen.

Lecuona (1994) se centra en la parte verbal de los textos audiovisuales por ser la parte más pertinente en su entramado de códigos. Al fin y al cabo, la parte verbal del texto audiovisual es la que hace que sean los estudios sobre traducción la disciplina que se encargue de dar cuenta del proceso de trasvase a otra lengua.

Fodor (1976) es el primer autor en denominar y describir los distintos tipos de sincronismo en el doblaje y en desarrollar la llamada fonética visual, que relaciona los movimientos de articulación bucal de los personajes en pantalla con los fonemas que el traductor debe poner en boca de esos personajes para que no se note un desfase. Fodor desarrolla implícitamente el concepto de restricción al proponer una correspondencia entre sonidos en versión original y en versión meta según los diferentes planos y ángulos, y al recomendar a los actores de doblaje técnicas para la pronunciación de esos sonidos.

Zabalbeascoa ha orientado gran parte de su reflexión académica a la tipificación de las prioridades y las restricciones en traducción audiovisual. En sus trabajos de 1993, 1997, 2000 y, sobre todo, 2001, desarrolla un modelo teórico de análisis de factores, prioridades y restricciones en el encargo de una traducción audiovisual, con el que ha ampliado el concepto de Titford a restricciones profesionales, lingüísticas e interlingüísticas o contrastivas, sistémicas y polisistémicas, tecnológicas, políticas, etc., convirtiéndose en el autor que ha ofrecido un listado más amplio de restricciones y prioridades.

Ivarsson (1992) no se ocupa del problema de la conjunción de códigos y canales en la traducción audiovisual, pero dedica dos apartados de su manual al problema de la sincronización entre el subtítulo y la imagen y el sonido. Otros autores que se han interesado por la sincronización entre subtítulos e imágenes son Mayoral (1993), Torregrosa (1996), Gottlieb (1997), De Linde y Kay (1999), Chaume (2000, 2003) y Díaz Cintas (2001, 2003).

Los trabajos de Mason (1989, 2001) y Hatim y Mason (1997) se interesan, desde perspectivas pragmáticas, por el significado que se pierde en las operaciones de traducción para la subtitulación debido a la síntesis que requiere el texto meta en esta modalidad de traducción audiovisual. Para Chaume (2004: 138-139), sin embargo, estos trabajos no resultan del todo acertados porque no tienen en cuenta que la información acústica y visual sirve como estrategia para reparar los posibles malentendidos que una traducción excesivamente sintética puede ocasionar en el espectador.

Los trabajos recogidos en estos dos primeros grupos (estudios sobre la ubicación del texto audiovisual y estudios comunicativos) coinciden en señalar la especificidad del texto audiovisual frente a otros tipos de textos en virtud de los dos canales de comunicación por

los que se transmite (el acústico y el visual) y porque la información aparece codificada en diferentes sistemas de significación (el código lingüístico, el paralingüístico, el musical, el icónico, el fotográfico, el de movilidad, el de los efectos especiales, etc.).

1.2.1.3. Estudios descriptivos sobre el proceso de traducción audiovisual en el ámbito profesional

En este apartado cabe mencionar –siguiendo con el repaso de Chaume (2004)– los trabajos de Fodor (1976), Ivarsson (1992), Martín (1994), Agost (1996, 1999), Chaves (1996, 2000), Torregrosa (1996), Ávila (1997a), Ivarsson y Carroll (1998), Chaume (2000, 2003), Fontcuberta (1996, 2000), Díaz Cintas (1997, 2001, 2003), Castro (1997, 2001a, 2001b, 2001c), etc.

En el grupo de la traducción audiovisual como proceso, Mayoral (2001a: 36-37) incluye también una serie de estudios que tratan problemas como el humor, los referentes culturales, los nombres propios, etc. en un corpus de textos audiovisuales. Chaume, sin embargo, rechaza la pertenencia de estos trabajos al ámbito de la traducción audiovisual porque en realidad “no son más que legítimos trabajos de traducción general realizados sobre un corpus de textos audiovisuales traducidos” (2004: 139-140). Pero sí salva a aquellos que tienen una marcada orientación audiovisual, como los de Zabalbeascoa (1996), Fuentes (2000) y Martínez Sierra (2003, 2004, 2005) sobre la transferencia del humor en la traducción audiovisual, o el de Santamaría Guinot (2001) sobre los siempre complicados referentes culturales. En estos casos, también se trata de investigaciones sobre problemas generales de traducción, pero su enfoque conduce a soluciones de traducción diferentes por el hecho de basarse en un corpus audiovisual, de ahí su justificada pertenencia a los estudios sobre traducción audiovisual.

1.2.2. La traducción audiovisual como producto

En cuanto al estudio de la traducción audiovisual como producto, según Chaume (2001: 140), los autores suelen dedicar su atención a dos grandes ámbitos:

- Estudios que atienden al texto audiovisual como resultado de la operación de trasladar un texto de un medio a otro, sin tener en cuenta si en esa traslación se produce un cambio de lengua o no: de literatura a cine, de cómic a cine, de teatro a cine...
- Estudios que atienden al impacto cultural de la traducción de textos audiovisuales, a la generación de nuevos tipos de textos en las culturas receptoras y a las adaptaciones necesarias de los textos en los que se inspiran. Es decir, estudios que atienden a las normas de traducción relacionadas con los textos audiovisuales.

De este grupo, tanto Mayoral (2001a: 25) como Chaume (2004: 140) excluyen los denominados estudios semióticos o semiológicos, es decir, los trabajos sobre el lenguaje filmico o gramática del cine, herederos de los postulados de Roland Barthes, Yuri Lotman o Christian Metz, porque, “al no establecer ninguna relación entre el lenguaje icónico y el

verbal en la narración audiovisual, estos enfoques son independientes de la lengua utilizada y de los procesos de traducción” (Mayoral 2001a: 25) y, por lo tanto, no pueden considerarse aportaciones específicas sobre traducción audiovisual.

En cuanto a los trabajos sobre adaptaciones cinematográficas, sin embargo, no hay coincidencia total entre estos dos autores. Mayoral afirma:

En un segundo apartado podemos considerar los trabajos dedicados a establecer la relación entre las obras literarias y sus adaptaciones al cine; es también un enfoque semiótico, pues considera la relación entre mensajes transmitidos con sistemas de códigos diferentes. [...] También resulta muy difícil incluir este enfoque en los estudios de traducción con propiedad, ya que no se ocupa de la traducción entre lenguas diferentes, sino entre novelas y cine (2001a: 25).

Chaume, por su parte, aunque afirma que en su obra atiende a la traducción en su acepción más ortodoxa (2004: 143), acepta la idea de traducción como operación de trasladar un texto de un medio a otro, sin tener en cuenta si en esta traslación se produce un cambio de lengua o no (2004: 141-142). Sigue así la línea de Jakobson (1959), que distinguía entre traducción intralingüística, traducción interlingüística y traducción intersemiótica, o de Bettetini –por mencionar sólo dos de los autores que contemplan la traducción de una manera más amplia–, que define la traducción de la siguiente manera:

Traducir es reescribir, respetando un proyecto de comunicación. Traducir, en el caso del traslado de un texto literario a un texto audiovisual, es producir una nueva máquina semiótica, que intenta repetir por analogía (también en sus relaciones con el usuario) el trabajo de aquella de la que se ha partido (1986: 102).

Chaume no se detiene en este tipo de enfoques, pero reconoce el valor de estas aportaciones para el traductor audiovisual:

...es indudable que las conclusiones que de estos estudios se puedan extraer sobre el modo de representación audiovisual y sobre la interacción entre imágenes y palabras (con independencia o no de la existencia de un texto literario anterior) pueden ser de ayuda para el traductor de textos audiovisuales, del mismo modo que lo es la Teoría de la Literatura, la Teoría del Cine y la Teoría de la Comunicación (2004: 144).

Entre las aportaciones de quienes se acercan a las relaciones entre la literatura y el cine desde una perspectiva traductológica cabe destacar los trabajos de Cattrysse (1992a, 1992b, 1994, 1996), que, como ya he señalado, propone la teoría de los polisistemas como marco epistemológico para el estudio de la adaptación cinematográfica entendida como traducción. Cattrysse señala los cuatro campos en los que se pueden basar estos estudios:

- Política de selección de los textos de partida escogidos para su adaptación cinematográfica.
- Política de adaptación de los textos seleccionados, es decir, si existen normas o tendencias en cada cultura o en cada época y cuáles son.
- Funcionamiento de las adaptaciones cinematográficas en el contexto cinematográfico de llegada, es decir, consideración discursiva e incluso política de estos textos adaptados o traducidos como productos (recepción ante crítica y público, etc.).

- Relaciones que se producen entre las políticas de selección y adaptación, y entre la función y la posición del texto adaptado en el contexto cinematográfico.

Los autores que comparten con Cattrysse la aproximación descriptiva y polisistémica a la adaptación cinematográfica son, entre otros, Delabastita (1989, 1990), Lambert (1990), Remael (1995, 2000) y Alsina (2005). Tanto Cattrysse como Remael, en vez de acudir a los estudios sobre cine para encontrar los rasgos específicos de la traducción audiovisual, han recurrido a los planteamientos vinculados a la teoría de la adaptación cinematográfica esbozados por Branigan (1992) y Cartmell y Whelehan (1999) para abrir nuevos caminos en el estudio de la traducción audiovisual.

Chaume enumera a continuación algunos de los textos clásicos sobre las relaciones entre literatura y cine; trabajos que aquí ya se han mencionado dentro del apartado dedicado a los estudios sobre la adaptación cinematográfica y que se insertan dentro de una ya larga tradición de tipo comparativo en el estudio de la literatura y el cine. Cabe recuperar de su enumeración, sin embargo, las excelentes recopilaciones de *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción* de Eguíluz *et al.* (1994), Santamaría *et al.* (1997), Pajares *et al.* (2001) y Merino *et al.* (2005), dada su estrecha vinculación con los estudios de traducción y su marcado carácter interdisciplinar. Estos volúmenes, que agrupan las comunicaciones presentadas en los congresos organizados por la Universidad del País Vasco y celebrados en Vitoria, incluyen también artículos sobre traducción audiovisual pertenecientes a otros de los apartados citados en esta clasificación.

En el segundo grupo de estudios que analizan la traducción audiovisual como producto se engloban todos aquellos que tratan las relaciones entre la cultura emisora y la cultura receptora desde una perspectiva ideológica. Chaume (2004: 145-147), que considera estos estudios afines a las teorías literarias de la recepción, distingue los siguientes enfoques:

- Los estudios descriptivos sobre panoramas audiovisuales, como los de Luyken (1991), Gambier (1994, 1996, 1997, 1998), Dries (1996) o Setton (1996).
- Los estudios cuyo foco de interés son las relaciones políticas, económicas o sociológicas entre la cultura emisora y la cultura receptora en el trasvase de textos audiovisuales; entre ellos destacan los de Delabastita (1989, 1990), Lambert (1989), Dries (1995), Lambert y Delabastita (1996) y Zaro (2000).
- Los estudios sobre normas de traducción en textos audiovisuales traducidos, como los de Goris (1993), Karamitoglou (1998, 2000), Sokoli (2000, 2005, 2008), Roussou (2005) y Martí Ferriol (2005a, 2005b).
- Los estudios que analizan las claves de la recepción de las traducciones audiovisuales en las culturas meta, entendiéndose que el proceso condiciona la recepción del producto y el producto condiciona la confección y el desarrollo del proceso. Aquí se incluyen, entre otras, las obras de Lambert (1990) y Chaves (1996) desde el punto de vista del proceso de comunicación y el papel del espectador, De Linde y Kay (1999) sobre subtítulos para sordos, Danan (1991, 1996) y Ballester (2001) con una perspectiva histórica, Fuentes (2000) sobre la recepción del humor y con el único estudio empírico entre los espectadores, y Mayoral (2001c) sobre la incidencia del espectador en las opciones de traducción.
- Los estudios generales sobre historia de la traducción audiovisual, entre los que destacan los de Pommier (1988), Izard (1992), Danan (1996), Ávila (1997a,

1997c), Gottlieb (1997), Chaves (2000), Ballester (2001), Díaz Cintas (2001) y Chaume (2003).

- Estudios centrados en el componente ideológico de la cultura meta y, en especial, en la censura cinematográfica como norma de traducción. Algunos de ellos son los de Ávila (1997b), Ballester (2001) y todo el grupo TRACE (TRAducciones CEnsuradas), dirigido por Raquel Merino, en especial, el volumen de Rabadán (2000), que incluye los trabajos de Gutiérrez Lanza y M. Miguel.
- Estudios sobre normalización lingüística, como los libros de estilo de Televisión Española y de Televisió de Catalunya, o las orientaciones sobre convenciones estilísticas en el panorama europeo de Ivarsson (1992) y Dries (1995). O de la lengua catalana en el caso de Izard (1999, 2000a, 2000b) y Chaume (2003). También se incluirían aquí los trabajos sobre calcos lingüísticos en textos audiovisuales, como los de Gómez Capuz (2001) o Gottlieb (2001).

Coincido con Chaume en que los grupos propuestos “no son cerrados ni se encuentran en oposición dicotómica entre ellos” (2004: 117). La mayoría de los trabajos no pertenecen a un grupo o subgrupo en exclusiva, sino que participan de diversos enfoques. Así pues, esta clasificación no se ha de entender como una serie de compartimentos estancos, sino más bien como un *continuum*. En cualquier caso, tras este repaso a los estudios sobre la traducción audiovisual, resulta evidente la variedad de enfoques y el gran interés que ha despertado esta rama de la traductología en los últimos años.

1.2.3. Últimas aportaciones

Del interés arriba referido dan cuenta asimismo algunas publicaciones colectivas recientes que cabría añadir a los trabajos hasta aquí señalados. El volumen de Orero (*Topics in Audiovisual Translation*, 2004) editado por John Benjamins viene a actualizar el monográfico sobre traducción audiovisual que esta editorial había publicado años antes (véase Gambier y Gottlieb 2001). Los volúmenes de actas de Sanderson (2001, 2002, 2005), Zabalbeascoa, Santamaría y Chaume (2005) y Anderman y Díaz Cintas (2008, en prensa) son fruto de algunos de los abundantes congresos sobre traducción audiovisual celebrados en los últimos años.

A estos trabajos hay que sumar tres publicaciones periódicas sobre traducción que han dedicado un número monográfico especial a la traducción audiovisual, a saber: *Screen Translation*, número especial de *The Translator* 9:2 (Gambier 2003), *Traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, número especial de *Meta* 49:1 (Gambier 2004) y *Puentes: Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural* 6, número monográfico dedicado a la traducción audiovisual (Mayoral 2005), que ofrece aportaciones de autores ya consagrados en el panorama de la traducción audiovisual, pero también artículos procedentes de trabajos de fin de carrera, tesinas y tesis doctorales realizadas por jóvenes investigadores.

Entre los temas más destacados que se vienen tratando recientemente y de los que no da cuenta Chaume en su clasificación, cabe destacar el interés por los corpora en traducción audiovisual y por la accesibilidad, así como la profusión de estudios sobre didáctica de esta modalidad de traducción. El mencionado volumen de Zabalbeascoa, Santamaría y Chaume (2005), por ejemplo, contiene un artículo sobre corpus de Gent-Tau

(Grupo de experimentación de las nuevas tecnologías en la TAV). También en el congreso *In so many Words*, celebrado en Londres en 2004, se presentaron varias ponencias sobre corpus de TAV centradas en diversos aspectos: calidad del doblaje (D. Chiaro y R. Antonini), comparaciones entre producciones de televisión propias y ajenas traducidas, cuestiones sobre registro del doblaje (*dubbese*) en corpora audiovisuales (M. Pavesi). En España se hallan en marcha varias tesis incipientes sobre este aspecto (Baños, Marzá, etc.). En el Reino Unido, también existe el mismo interés (Romero).

La accesibilidad, como señala Mayoral (2005: 4), es el tema estrella de los estudios de traducción audiovisual de nuestros días. Reflejo de este interés son los dos cursos de postgrado centrados en la audiodescripción para ciegos y el subtítulo para sordos que hay actualmente funcionando en España: uno en Las Palmas y otro en la Universidad de Granada. Cabe destacar también el prolífico interés investigador de la Facultad de Filología y Traducción de la Universidad de Vigo, donde se están realizando numerosos trabajos de fin de carrera centrados en el subtítulo para sordos. Referencias clásicas sobre la cuestión de la accesibilidad son: R. Baker (1981, 1987), Baker *et al.* (1984, 1986), Vanderplank (1988, 1992), D'Ydewalle *et al.* (1989, 1991), De Linde y Kay (1999) y Bowers (1998). Entre los múltiples trabajos recientes, cabría destacar especialmente la tesis doctoral de Josélia Neves (2005), en la que se puede encontrar una bibliografía completísima sobre este ámbito de los estudios de traducción audiovisual. Otros trabajos recientes de interés, por mencionar sólo algunos, son los de Izard (2001b), Moreno Latorre (2003), Araújo (2004), Benecke (2004), Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera (2004), Robson (2004), Díaz Cintas (2005a), Orero (2005), Pereira Rodríguez (2005), Pereira Rodríguez y Lorenzo García (2005), Neves (2008), etc.

Asimismo se aprecia un interés cada vez mayor por la didáctica de la TAV, que ha dado lugar a trabajos como los de Brondeel (1994), Gottlieb (1996), James (1998), Mayoral (2001b), Izard (2001a), Díaz Cintas y Orero (2003), Bartrina (2001a, 2001b, 2003, 2005), Bartrina y Espasa (2001, 2003 y 2005), Chaume (2003), Moreno López-Torroella (2005), etc. A este respecto cabe destacar la web del PTG (Poor Technology Group)¹¹ que pone a disposición de los docentes informaciones y materiales relacionados con el uso de la tecnología en las aulas, incluidos programas para la enseñanza de la subtítulo y el doblaje. También es destacable que el manual de subtítulo de Díaz Cintas (2003) incluyera un CD-ROM para el autoaprendizaje.

Dentro del campo de la didáctica, hay que resaltar también el uso de la TAV (especialmente del subtítulo) en la enseñanza de lenguas extranjeras, de lo que se han ocupado, entre otros, los trabajos de Vanderplank (1988, 1992, 1993), Markham (1989, 1999), Berwald (1990), Borrás y Lafayette (1994), Danan (1992, 2004), Garza (1991), Neuman y Koskinen (1992), Guillory (1998), Chung (1999), Koolstra y Beentjes (1999) y Hadzilacos, Papadakis y Sokoli (2004).

¹¹ Véase <<http://www.uvic.cat/fchtd/especial/en/ptg/ptg.html>>.

1.3. LOS ESTUDIOS SOBRE LA TRADUCCIÓN LITERARIA

La actividad traductora ha sido clasificada de muy diversas maneras. Hurtado (2001: 43-95) recoge de manera sistemática distintas propuestas clasificatorias, distinguiendo entre métodos de traducción (traducción comunicativa, literal, libre, etc.), clases de traducción (natural, profesional, pedagógica, inversa, etc.), tipos de traducción (técnica, jurídica, económica, literaria, periodística, etc.) y modalidades de traducción (escrita, a la vista, simultánea, etc.). Desde su punto de vista, por lo tanto, la traducción literaria constituye un tipo de traducción que se distingue de los demás por su ámbito socioprofesional, que comporta un funcionamiento textual determinado. Para Hurtado, la carga estética que caracteriza a los textos literarios exige del traductor unas competencias específicas (conocimientos literarios y culturales, creatividad, etc.) para hacer frente a los problemas que de ella se derivan, como ritmo, metáforas, referencias culturales, etc.

Hermans (2007), sin embargo, relaciona la traducción literaria con el tipo de texto¹². El problema, señala, es que si las tipologías textuales no son capaces de llegar a un acuerdo sobre qué distingue los textos literarios de los que no lo son, difícil será llegar a una definición precisa de lo que es la traducción literaria. Ni qué decir sobre qué es literatura. Tras rastrear en diferentes obras de consulta especializadas (*Dictionary of Translation Studies*, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, *Handbuch Translation*, etc.), Hermans llega a la siguiente conclusión:

The search for a definition of literary translation leads nowhere. To students of literature this will not come as a surprise. They gave up trying to define literature some time ago (2007: 78).

Las consideraciones sobre la traducción literaria, sin embargo, han ocupado buena parte de la reflexión traductológica general a lo largo de la historia. La mayoría de los autores que se han ocupado de la historia de la reflexión teórica sobre la traducción¹³ coincide en señalar a Cicerón (106-43 a.C.) como el iniciador de la misma. Con él comienza una larga etapa que se extiende hasta bien entrado el siglo XX y en la que destacan grandes personajes como Horacio, San Jerónimo, Lutero, Fray Luis de León, Etienne Dolet, Juan Luis Vives, John Dryden, Alexander F. Tytler o Friedrich Schleiermacher, entre muchos otros. La periodización de la historia de la traducción y la de sus aportaciones teóricas no es ni mucho menos universal. Una de las periodizaciones más conocida –y también más criticada– es la de Steiner (1975: 236-238), quien distingue un primer período, de corte empírico, basado en la propia actuación, delimitado entre Cicerón y Tytler; un segundo, de sesgo hermenéutico, que abre Schleiermacher y se cierra con Larbaud; un tercero, marcado por el advenimiento de la lingüística estructural y la teoría de la información, que comenzó

¹² Igual que hace Chaume en el apartado anterior con la traducción audiovisual, a la que considera una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística.

¹³ Entre muchos otros: Amos (1920, reimpr. 1970), Kelly (1979), Santoyo (1987), Renner (1989), Ballard (1992), García Yebra (1994), Vega (1994), Delisle y Woodsworth (1995), Lafarga (1996), Venuti (2000), Hurtado (2001) y Munday (2001).

a desarrollarse en los años sesenta del siglo XX y en buena medida continúa vigente; un último período, que se solapa con el anterior y se caracteriza por una vuelta hacia el cuestionamiento hermenéutico y una tendencia multidisciplinar. También Mallafré (1991: 17-44) habla de cuatro etapas: la empírica, que se abre con Cicerón y en la que se establecen los métodos principales de traducción (libre frente a literal); la filológico-filosófica, que comienza en el siglo XVIII y en la que, entre otras cosas, se cuestiona la posibilidad de la traducción; la lingüística, nutrida de esa disciplina en concreto; la última tendencia, en la que se superan las limitaciones de la etapa anterior. Señalaremos, por último, que Santoyo (1987: 7-15) también presenta una periodización, pero comprende tanto la parte práctica como la teórica: así, distingue la traducción oral, la traducción escrita, la reflexión (inaugurada con Cicerón) y la teorización (iniciada con Tytler y Schleiermacher).

En la extensa etapa prelingüística, lo primero que llama la atención es el contraste entre la escasa producción de reflexiones teóricas sobre la actividad traductora y la ingente práctica de la misma. Asimismo, frente a la continuada realización de traducciones e interpretaciones de todo tipo, destaca la ausencia de instituciones docentes para la formación de traductores. La traducción únicamente se utilizaba en el ámbito docente para la enseñanza de lenguas, sobre todo latín y griego. Es decir, era un medio, pero no un fin. La docencia de la traducción y la profesionalización de la actividad traductora no llegarían hasta mediados del siglo XX, coincidiendo con el nacimiento de la traductología como disciplina sistemática.

Hasta ese momento, las reflexiones teóricas sobre la traducción se centraron en buena parte en el hecho literario. No en vano, muchos de sus autores eran escritores de reconocido prestigio, como Joachim Du Bellay, Miguel de Cervantes, Johann Wolfgang von Goethe, Madame de Staël... También en muchas ocasiones eran escritores los que acometían la labor traductora. No ha de sorprender, por tanto, que se diera prioridad a las cuestiones literarias sobre las traductológicas. Como señala Marco Borillo:

...es perceptible en aquets treballs un émfasi sobre la naturalesa literària dels textos que es tradueixen, independentment que siguin traduccions, i consegüentment es tendeix a adoptar la perspectiva exclusiva de l'estudiós de la literatura més que no pas la de l'estudiós del fenomen de la traducció (2002: 25).

Además de la preferencia por las cuestiones literarias, se aprecia un mayor interés por la traducción poética y los problemas formales que conlleva, como el ritmo, la métrica, la rima, la versificación, etc. A esto precisamente apunta Bassnett:

Within the field of literary translation, more time has been devoted to investigating the problems of translating poetry than any other literary mode. Many of the studies purporting to investigate these problems are either evaluations of different translations of a single work or personal statements by individual translators on how they have set about solving problems. Rarely do studies of poetry and translation try to discuss methodological problems from a non-empirical position, and yet it is precisely that type of study that is most valuable and most needed.¹⁴

¹⁴ Cito de la página 81 de la edición de 1991 de la obra de Bassnett de 1980.

Hurtado (2001: 64) y Marco Borillo (2002: 24) también advierten el carácter evaluativo de tales aportaciones teóricas, a las que igualmente se les reprocha un marcado prescriptivismo, puesto que suelen proponer consejos o directamente dictar leyes y reglas para traducir mejor. Además, “hay que recordar que la mayoría de las reflexiones se realizan en prólogos, críticas de traducciones, de carácter puntual y misceláneo, en detrimento de tratados específicos sobre la traducción” (Hurtado 2001: 122).

A esta falta de sistematicidad, se añade la falta de rigor metodológico, ya que no se definen los propios términos de la discusión (fidelidad, literalidad, genio, espíritu, etc.) y no se suele tener en cuenta lo dicho por otras autoridades. Por último, a la caracterización de esta etapa cabría añadir el perfil apologético de muchas de las reflexiones, con las que los propios traductores intentaban justificar sus decisiones de cara a evitar futuras críticas.

En cuanto a las cuestiones que cubre el debate traductológico de este período, son básicamente dos: la cuestión de la traducibilidad y la noción de equivalencia, sobre las que nunca se ha llegado a una conclusión definitiva. Respecto a si la traducción es posible o no, pregunta que se ha formulado especialmente en relación con la poesía, las respuestas van desde la afirmación categórica de la imposibilidad (Jakobson 1966, por ejemplo¹⁵) hasta las que plantean serias objeciones (así, la escuela francesa, con autores como Mounin 1963 o Ladmiral 1979, basándose en el relativismo lingüístico, pasando por todo tipo de matizaciones, como las que realiza Rabadán (1991: 109-173), quien opta por hablar de “limitaciones a la obtención de la equivalencia”. Esta última postura resulta mucho más lógica, sobre todo si tenemos en cuenta el hecho innegable de que siempre se han llevado a cabo traducciones literarias y se siguen realizando.

La relación que une al texto de partida con su traducción, es decir, la noción de equivalencia, ha ocupado un lugar central en las reflexiones traductológicas, que han ofrecido multitud de clasificaciones y gradaciones posibles: traducción palabra por palabra, traducción del sentido, vía media, metáfrasis, imitación, extranjerización, naturalización, traducción semántica, traducción comunicativa... En un extremo la traducción literal y en el otro la traducción libre constituyen los dos polos opuestos de una dicotomía que no ha dejado de preocupar a traductores y traductólogos a lo largo de los siglos.

A mediados del siglo XX surgen desde el seno de la lingüística las primeras reflexiones teóricas sobre la traducción en las que se reivindica un análisis sistemático de la misma. Se trata de lo que Hurtado denomina “la primera generación de traductólogos” (2001: 123) y Vega califica de “época fundacional de la teoría de la traducción moderna” (1994: 53): Fedorov (1953), Vinay y Darbelnet (1958), Jakobson (1959), Mounin (1963)... Con esas primeras teorías modernas nace una nueva disciplina, la traductología, también denominada translatoología, teoría de la traducción, ciencia de la traducción, estudios sobre la traducción, etc. Desde los años cincuenta y hasta nuestros días, se han ido sucediendo las investigaciones desde los más diversos puntos de vista, abarcando, como señala Hurtado, “los diversos elementos que rodean el hecho traductor y adquiriendo un carácter más descriptivo y explicativo: cómo funciona el proceso traductor, cómo se relacionan el texto original y la traducción, cómo interviene el contexto” (2001: 124). De enfoques puramente

¹⁵ Recuérdese igualmente la conocida cita del poeta americano Robert Frost (1874-1963): “Poetry is what gets lost in translation”.

lingüísticos (Jakobson 1959; Malblanc 1961; Mounin 1963; Nida 1964; Catford 1965...) se fue pasando a enfoques textuales (Reiss 1971, 1976; House 1977; Hartmann 1980; Delisle 1980; Neubert 1985; Nord 1988; Hatim y Mason 1990...), enfoques cognitivos (Seleskovitch 1968, 1975; Hönig y Kussmaul 1982; Wilss 1988, 1996; Bell 1991; Gutt 1991...) y enfoques comunicativos (Hatim y Mason 1997; Lvóvskaya 1985/1997...), para, a partir de mediados de los ochenta, dar un giro hacia lo cultural (*cultural turn*) y pasar a considerar los aspectos socioculturales que envuelven a la traducción (Bassnett 1980; Reiss y Vermeer 1984; Snell-Hornby 1988; Nord 1988; Bassnett y Lefevere 1990, 1998; Carbonell 1997; Hermans 1999...). Sin olvidar los enfoques filosóficos y hermenéuticos, muchos de ellos vinculados al postestructuralismo (Steiner 1975; Derrida 1985a, 1995b; Vidal Claramonte 1989, 1995; Robinson 1991; Arrojo 1993; Venuti 1995, 1998; Rose 1997...).

Desde cada uno de estos enfoques se ha ido abordando la traducción literaria de maneras diversas. Las aproximaciones lingüísticas, textuales y comunicativas a la traducción, a pesar de avanzar más allá del debate entre traducción literal y traducción libre, han seguido marcadas por un fuerte prescriptivismo, pues básicamente se han orientado a la evaluación de traducciones y a la formación de traductores. Desde estos enfoques se ha dedicado menor atención a los textos literarios en favor de textos especializados. Los trabajos que se han interesado por la traducción literaria (Levy 1963; Popović 1970, 1976; Schogt 1988; Peeters 1999...) se han centrado en la función expresiva o estilo de los textos. En algunos casos, como en el de De Beaugrande (1978), entendiendo el lenguaje literario como uso desviado del lenguaje estándar. Actualmente hay en marcha dos líneas interrelacionadas de acercamiento lingüístico al texto literario que ofrecen resultados de interés: los análisis informatizados de corpora literarios y la aplicación a la crítica literaria de conceptos lingüísticos como las metafunciones de Halliday (ideacional, interpersonal, textual):

Today corpus-based translation studies are in full expansion across a broad spectrum of texts and languages. They work best when a sufficient volume of words can be scanned in and tagged; prose rather than poetry would seem to be their natural habitat. [...] The precision of linguistic concepts together with the blanket coverage afforded by computerized searches allow a type of investigation that is new, detailed and replicable, without seeking to sideline judicious interpretation (Hermans 2007: 86).

Las teorías funcionalistas (Reiss 1971, 1976; Reiss y Vermeer 1984; Nord 1988, 1993, 1997...) fueron pioneras en los dos cambios más importantes que se han vivido en el desarrollo de las teorías sobre la traducción en las últimas décadas: el cambio de orientación de texto fuente a texto meta, y la consideración de factores culturales además de los elementos lingüísticos. La denominada teoría del *skopos*, desarrollada por Reiss y Vermeer (1984), se centra en el propósito de la traducción, que es el que determinará el método de traducción y las estrategias que debe seguir el traductor para producir un resultado adecuado en el sentido funcional. Desde esta perspectiva, la adecuación viene a sustituir a la equivalencia como criterio de evaluación para la traducción, siendo la adecuación la relación que se establece entre el texto de partida y el texto de llegada como consecuencia de respetar el *skopos* durante el proceso de traducción. Esta teoría pretendía ser de carácter general, pero en realidad es difícilmente aplicable a los textos literarios, pues éstos no tienen un objetivo concreto, son mucho más complejos estilísticamente y las expectativas de los receptores son difíciles de definir.

En 1976 se celebró en la Universidad Católica de Lovaina un coloquio sobre literatura y traducción en el que se dio carta de naturaleza a un movimiento que posteriormente recibió el nombre de Escuela de la manipulación y que vino a constituir un punto de inflexión en los estudios sobre la traducción en general, y sobre la traducción literaria en particular. El origen de su denominación se encuentra en la recopilación de ensayos *The Manipulation of Literature* (Hermans 1985) y se debe al propio título y a una de las afirmaciones que aparecen en la introducción: “From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose”. Armin Paul Frank acuñó en 1987 el término “grupo de la manipulación” en la introducción a una obra sobre traducción literaria, y Mary Snell-Hornby lo propagó en 1988 al citarlo para referirse a una de las dos escuelas más importantes en los estudios de traducción a partir de los ochenta.¹⁶

Dentro de la denominada Escuela de la manipulación se puede encuadrar a toda una serie de investigadores (Toury, Even-Zohar, Lefevere, Bassnett, Lambert, Hermans, Van Gorp, Van den Broeck...) que, a pesar de las diferencias de énfasis y de intereses, comparten una serie de premisas, objetivos y prioridades, en oposición consciente y voluntaria a sus predecesores:

- carácter descriptivo y rechazo a las posiciones normativas y prescriptivas, orientadas a la formación y la evaluación de la calidad de las traducciones;
- interés por la traducción literaria (aunque no únicamente) y concepción de la literatura como un sistema complejo y dinámico;
- orientación al polo meta, en el sentido de que la investigación se centra en los aspectos observables de la traducción misma (de ahí que también se llamen teorías empíricas) y en su contexto, y no en el grado de equivalencia respecto al texto fuente;
- énfasis en los factores socioculturales que rodean al hecho traductor, tales como la ideología, el poder, la economía, etc.

En la introducción al citado volumen colectivo (*The Manipulation of Literature*, 1985), Hermans enumera –con evidente intención programática, como afirma Marco Borillo (2002: 33)– las características que comparten los miembros de la Escuela de la manipulación:

What they have in common is, briefly, a view of literature as a complex and dynamic system; a convention that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; a approach to literary translation which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within literature and in the interaction between literatures (1985: 10-11).

La semilla plantada en el congreso de Lovaina se fue desarrollando a lo largo de la década de los ochenta y se consolidó en los noventa, pero paralelamente fue evolucionando

¹⁶ Hermans matizó retrospectivamente, en las páginas iniciales de *Translation in Systems* (1999), el aserto de que se tratara de una escuela.

en direcciones diversas, conservando la tendencia descriptiva, pero introduciendo más factores ideológicos y proclamando un mayor intervencionismo por parte de traductores y críticos. El enfoque inicial estuvo marcado por las denominadas teorías sistémicas. Posteriormente los traductólogos estrecharon lazos con la literatura comparada y los estudios culturales, dando lugar al llamado giro cultural (*cultural turn*), en el que se incluyen las aproximaciones a la traducción desde presupuestos deconstruccionistas, postcolonialistas y feministas, entre otros.

1.3.1. Las aproximaciones sistémicas

Durante la década de los años setenta y partiendo de los trabajos pioneros sobre el sistema literario realizados por los formalistas rusos en los años veinte y, más tarde, por los estructuralistas de Praga, se desarrollaron nuevas tendencias para el estudio de la literatura, que sustituyeron el concepto de literatura nacional por el de sistema. Desde esta nueva perspectiva, la literatura pasó a concebirse como un sistema sociocultural y un fenómeno de carácter comunicativo que se define de manera funcional; es decir, el ámbito de la literatura se estructura como un conjunto de elementos interdependientes en el que el papel específico de cada uno de ellos viene determinado por su relación frente a los otros, o lo que es lo mismo, por la función que desempeña en dicha red. Consecuentemente, el texto literario y su interpretación perdieron el carácter privilegiado del que gozaban en las aproximaciones tradicionales y dejaron de constituirse en fin único de la investigación. Se superaba así el textocentrismo de los estudios literarios, para pasar a describir y explicar cómo funcionan los textos en la sociedad, en situaciones reales y concretas. La literatura dejó de verse como una actividad aislada en la sociedad, para pasar a ser considerada uno de sus factores fundamentales, un sistema dentro de un sistema más complejo como es el de la cultura. Por todo ello, en lugar de dedicarse a la interpretación de una serie de obras canónicas, los teóricos comenzaron a atender a las condiciones de producción, distribución, consumo o institucionalización de los fenómenos literarios. Esto no significa que dejaran de tenerse en cuenta los textos, sino que se situaron en su dimensión histórica, pudiendo así dar cuenta de los cambios y evoluciones experimentados e ir más allá del reducido conjunto de textos canónicos.

El teórico canadiense Steven Tötösy catalogaba en 1992 tales aproximaciones como “sistémicas” (del inglés *systemic*), término utilizado por sus representantes para referirse a lo “relativo o perteneciente a un sistema” y evitar de este modo el significado habitual del adjetivo “sistemático”. Bajo la denominación “teorías sistémicas” se reúnen (pese a sus diferencias) diversos modelos y marcos teóricos, entre los que se encuentran los siguientes:

- la semiótica de la cultura de Iouri Lotman;
- los estudios procedentes de la sociología literaria, como los de Pierre Bourdieu y su concepto de *champ littéraire*, o Jacques Dubois y su *institution littéraire*;
- la llamada teoría empírica de la literatura en el ámbito germano (*Empirische Literaturwissenschaft*), cuya figura más relevante es Siegfried J. Schmidt;

- el grupo de Gotinga, con Armin Paul Frank a la cabeza, iniciador de los proyectos de investigación “Die Literarische Übersetzung” (1985-1996) e “Internationalität nationaler Literaturen” (desde 1997);
- la teoría de los polisistemas, iniciada por el israelí Itamar Even-Zohar, y que trataré con más detalle en el capítulo 2 por ser la teoría que sirve de base al presente trabajo.

Las teorías sistémicas contribuyen a dotar de carácter científico a los estudios literarios y a los estudios de traducción en la medida en que establecen de forma rigurosa los fundamentos epistemológicos, la metodología y los objetivos de la investigación. Al analizar la relación entre distintas literaturas, se puede dar cuenta del funcionamiento dinámico de la literatura en la cultura y la sociedad, lo cual lleva a replantear los vínculos establecidos entre lengua, literatura e identidad cultural, y, por tanto, a cuestionar las literaturas nacionales. La manera en que las sociedades incorporan o no el discurso del otro, de lo diferente, las estrategias con las cuales lo ocultan, lo manipulan o lo potencian nos muestran cómo esas sociedades se definen a sí mismas y con respecto a los demás. Al contemplar la traducción en el contexto de sus implicaciones políticas, económicas y sociales, se describen diversas estrategias características de situaciones coloniales y procesos de colonización, así como de discriminación sexual, abriendo así el camino a los estudios postcolonialistas y feministas. Con este enfoque se pasa de una tradición investigadora eurocéntrica, a una mucho más global, que permite dar cuenta de las prácticas literarias orales predominantes en numerosas comunidades de Asia, África o Latinoamérica, así como explicar los desajustes entre las fronteras lingüísticas y las nacionales de sociedades multilingües como las de Suiza, Canadá o Bélgica. Ubicar los fenómenos literarios y traductores en un marco más amplio supone que pueden ser considerados como fenómenos culturales, implicados directamente en la forma en que las sociedades se definen y se construyen a sí mismas.

1.3.2. El giro cultural

El término “giro cultural” (*cultural turn*) aparece por primera vez en la recopilación de ensayos *Translation, History and Culture* (Bassnett y Lefevere 1990). El término lo acuñó Mary Snell-Hornby en su aportación a ese volumen para designar el acercamiento de los estudios de traducción a los estudios culturales. El término fue tomado por los editores del libro, Susan Bassnett y André Lefevere, como metáfora de esa reorientación del análisis traductológico hacia la cultura y como denominación aglutinadora de las distintas aportaciones a la publicación. En ella aparecen trabajos sobre el poder que ejerce la industria editorial, sobre la escritura y traducción feminista, sobre la traducción como reescritura, etc. En *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* (1998), obra editada también por Bassnett y Lefevere (póstumamente en el caso de este último), se vuelve a insistir en el acercamiento entre los estudios culturales y la traductología, así como en la interdisciplinariedad e interculturalidad de las nuevas tendencias en los estudios sobre la traducción (aproximación deconstruccionista, aproximación postcolonialista, etc.). La introducción de este volumen califica la traducción como un laboratorio para el estudio de la interacción cultural que describe así:

Translation provides researchers with one of the most obvious comprehensive, and easy to study 'laboratory situations' for the study of cultural interaction. A comparison of original and translation will not only reveal the constraints under which translators have to work at a certain time and in a certain place, but also the strategies they develop to overcome, or at least work around those constraints. This kind of comparison can, therefore, give the researcher something like a synchronic snapshot of many features of a given culture at a given time. Moreover, it can easily be shown that certain translations, and not just the Bible in the West or the Buddhist Scriptures in China, have exerted an enormous influence on the evolution of societies and, through them, the evolution of history (Bassnett y Lefevere 1998: 6).

En el grupo del giro cultural se integran, por lo tanto, todas aquellas aproximaciones a la traducción que participan de otras disciplinas del saber y comparten con los estudios culturales el interés por las relaciones de poder que rodean a la producción de textos (generalmente literarios), como, por ejemplo, los enfoques hermenéuticos y deconstruccionistas, la aproximación feminista o la aproximación postcolonialista. No me puedo detener aquí en detallar las características de estas tendencias, ni en señalar sus figuras principales, pero no quisiera dejar de señalar cuáles han sido sus principales aportaciones a la traductología.

La aproximación deconstruccionista aplicada a la traducción tiene importantes implicaciones para la traductología porque subvierte los conceptos tradicionales de original y autoría que subordinan la traducción al texto original, destierra el concepto de equivalencia, hace depender de la traducción la existencia, el significado y la entidad del original, y pone de manifiesto la importancia de la intención e interpretación que lleva a cabo el traductor. Además, no sólo constituye una nueva aproximación a la traducción, sino que profundiza y desarrolla el marco conceptual con el que definimos el campo mismo hacia una visión de la traductología más amplia, en la que se da cabida a nuevas y regeneradoras aproximaciones interdisciplinarias, como las postcolonialistas y las feministas.

La aproximación postcolonialista aplicada a la traducción resulta de interés porque evidencia el papel que ha desempeñado la traducción en el proceso de colonización y descolonización; pone de relieve y nos ayuda a entender la complejidad de la transferencia textual, pues el multilingüismo y las interacciones culturales de todo tipo son la norma para millones de personas en el mundo; resalta las diferencias de poder entre culturas gracias a las evidencias que aparecen en la traducción de textos literarios o en las asimetrías que se producen en la exportación e importación de bienes culturales. Además, ha permitido observar un aspecto que suele pasar desapercibido en los centros de formación: el inglés, como lengua franca en la que se ha convertido, es frecuentemente el vehículo de expresión de otras culturas, a veces muy alejadas, en las que este idioma ha pasado a ser una lengua de comunicación más (por ejemplo, en la India). Por lo tanto, el traductor de inglés deberá familiarizarse con ámbitos culturales radicalmente diferentes de los tradicionales para poder traducir textos procedentes de países postcoloniales.

Las perspectivas abiertas por los teóricos postcolonialistas, por lo tanto, permiten ver la práctica traductora de una manera radicalmente diferente. De hecho, los teóricos postcolonialistas adoptan gran parte de los puntos de vista deconstruccionistas en lo que se refiere a la concepción del lenguaje, la cultura, el significado y la traducción, ponen el

énfasis en la transformación del original en la traducción, subrayan la diferencia, la ambigüedad, la ambivalencia y la ausencia de significado unívoco que es característica de la polifonía de textos y culturas.

El aparato teórico que vendría a constituir la teoría o aproximación feminista a la traducción se ocupa de cuestiones como la relación entre los estereotipos sociales y las formas lingüísticas, la política lingüística y la diferencia cultural, la ética de la traducción, etc. La teoría y crítica feminista de la traducción se desarrolla a partir de metatextos (prefacios, notas, etc.), en los que se dirige la atención del lector al trabajo del traductor, se reafirma la identidad de la traductora y se subraya la ideología que subyace a su trabajo; la revisión de metáforas (p. ej., *les belles infidèles*) y mitos (Babel, Pandora, etc.) sobre la traducción; la recuperación de traductoras olvidadas; la relectura y el análisis crítico de traducciones consideradas patriarcales, y la realización de retraducciones (p. ej., de la Biblia) y de análisis comparativos entre antiguas y nuevas traducciones.

Actualmente, las cuestiones de género siguen suscitando una gran cantidad de investigaciones en las más diversas áreas, entre ellas la traducción. El reconocimiento de la construcción sexuada del significado en toda práctica textual ha permitido comprender de manera distinta los procesos de traducción y apreciar con mayor claridad la diferencia cultural. La práctica traductora, la teoría y la crítica feministas desacreditan la tentación de formular modelos teóricos de aplicación general y la idea de la traducción entendida como un proceso de transferencia transparente.

1.4. EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES ENTRE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA Y OTRAS FORMAS DE TRADUCCIÓN

Tras repasar a grandes rasgos los diferentes enfoques con los que los investigadores se han enfrentado a la adaptación cinematográfica, a la traducción audiovisual y a la traducción literaria, cabe ahora concretar en qué lugar se sitúa la presente investigación, en la que se aborda el estudio de la combinación de estas tres formas de trasvase. En lo que respecta a los estudios sobre la adaptación cinematográfica, avanza en el camino propuesto por Patrick Cattrysse, que, desde una perspectiva interdisciplinar, abandona la larga tradición comparativa para pasar a adoptar una perspectiva interdisciplinar en la que se combinan teoría literaria, teoría cinematográfica y traductología. Como en el caso de Cattrysse, aquí también se establece una analogía entre la adaptación cinematográfica y la traducción, y se apuesta por la aplicación de la teoría de los polisistemas como marco epistemológico para el análisis de las adaptaciones cinematográficas.

Es evidente que la presente investigación se sitúa en la rama descriptiva de los estudios de traducción, puesto que toma como base metodológica la teoría de los polisistemas y se propone detectar normas. Además, presenta un enfoque claramente orientado al polo receptor, y relaciona el intercambio cultural literario con otras formas de traducción y, sobre todo, con las implicaciones sociales, económicas y políticas que se dan en las relaciones interculturales.

Más en particular, dentro de los estudios sobre la traducción audiovisual, se situaría dentro del grupo que considera la traducción audiovisual como producto, pero además participaría de los dos subgrupos que se proponen en la clasificación presentada. Por un

lado, se incluiría entre los estudios que atienden al texto audiovisual como traducción de un texto literario anterior, es decir, aquellos que abordan el trasvase intersemiótico que supone una adaptación cinematográfica como un tipo de traducción. Pero además, dado que el interés se extiende también a las repercusiones que tiene en los sistemas emisor y receptor la combinación del trasvase intersemiótico con otros tipos de traducción, como es la literaria y la audiovisual (subtitulación o doblaje), esta investigación también formaría parte del segundo subgrupo de la clasificación, es decir, de los estudios de corte polisistémico que analizan las relaciones entre la cultura emisora y la cultura receptora desde una perspectiva ideológica, incidiendo tanto en las relaciones políticas, económicas o sociológicas entre la cultura emisora y la cultura receptora en el trasvase cultural, como en las claves de la recepción de los textos traducidos y la búsqueda de normas de traducción.

Así pues, a pesar de su naturaleza interdisciplinar, o quizás precisamente por ello, queda totalmente justificada la pertenencia de esta tesis a los estudios de traducción y, más concretamente, a los estudios sobre la traducción audiovisual. Queda demostrado asimismo que permite dar un paso adelante en lo que se refiere a los estudios que relacionan la adaptación cinematográfica con la traducción, salvando así las críticas vertidas por Bartrina a este respecto en 2001:

Sin embargo, con frecuencia las investigaciones en este campo adoptan un punto de vista filológico y buscan en la obra cinematográfica la canonicidad de la obra literaria: la traducción ocupa, así pues, un papel muy secundario en estos estudios, y muchos de los aspectos comentados son propios de la traducción general. Además, el texto literario de salida suele ser comparado con el texto cinematográfico de llegada sin tomar en consideración los contextos respectivos de producción ni las normas, las reglas, los modelos y el contexto de recepción que pueden haber influido durante el proceso de adaptación y durante los procesos de traducción de la obra literaria y de la película (Bartrina 2001a: 33).

2. MARCO TEÓRICO: LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

2.1. ORIGEN

La aproximación polisistémica tiene su origen en las ideas expuestas en los años veinte por los formalistas rusos, como Yuri Tyniánov, Víctor Shklovsky, Borís Eichenbaum o Roman Jakobson, y, más tarde, por los estructuralistas de Praga, como Jan Mukařovský o Félix Vodička. Su principal contribución fue la noción de sistema, entendido como una estructura de varios niveles con elementos que se relacionan e interactúan entre sí. A partir de los años setenta, Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, dos teóricos del Instituto Porter de Poética y Semiótica de Tel-Aviv, adoptaron la aproximación sistémica y desarrollaron estas ideas aplicándolas a los estudios de literatura comparada, dando lugar a lo que hoy conocemos como teoría de los polisistemas.

La aproximación sistémica funcional despertó el interés de una serie de teóricos de la traducción procedentes en su mayoría de los Países Bajos, como José Lambert, Raymond van den Broeck y André Lefevere, que vieron en la perspectiva funcional de este enfoque la posibilidad de dejar de reducir la traducción a cuestiones estrictamente lingüísticas o literarias, para pasar a contemplarla desde el amplio marco de sus importantes implicaciones políticas, económicas y sociales. Iniciaron los contactos y se reunieron en tres congresos, que vinieron a consolidar el denominado “eje Tel-Aviv-Ámsterdam”: Lovaina (1976), Tel Aviv (1978) y Amberes (1980). Las actas del primero de ellos se publicaron con el título de *Literature and Translation* (Holmes, Lambert y Van de Broeck 1978); las del segundo se recogieron en un número especial de la revista *Poetics Today* (Even-Zohar y Toury 1981); y, finalmente, las actas del congreso de Amberes se publicaron en tres números consecutivos de la revista de semiótica *Dispositio* (Lefevere 1982). A estas publicaciones se fueron sumando los trabajos de otros teóricos, como Susan Bassnett (1980), James Holmes (1988), Theo Hermans (1985), Dirk Delabastita (1989, 1990), Susan Bassnett y André Lefevere (1990), así como los de los propios Even-Zohar y Toury.

En la década de los noventa, la consolidación y el interés suscitado por el paradigma sistémico era evidente, como demuestra la profusión de congresos, publicaciones y proyectos afines a este enfoque, tales como los monográficos de la revista *Poetics Today* o los seminarios del CETRA (Center for Translation, Communication and Culture), que reúne cada verano a investigadores del todo el mundo. En esos años, dos volúmenes básicos vinieron a revisar, redefinir y fijar las posiciones básicas de la corriente: una colección de ensayos de Even-Zohar recogidos con el título de *Polysystem Studies* en un volumen monográfico de la revista *Poetics Today* (véase Even-Zohar 1990), y el libro de Toury *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995). En 1999, Hermans publica –en la serie de St. Jerome *Translation Theories Explained*– un estudio exhaustivo sobre las teorías sistémicas, en

el que presenta los diferentes enfoques, ofrece un panorama general sobre la evolución de la aproximación polisistémica, explica los conceptos más importantes y desarrolla una reflexión crítica. En ese mismo año, Montserrat Iglesias Santos traduce al castellano algunos de los artículos más importantes sobre la aproximación polisistémica y los recopila en el volumen *Teoría de los polisistemas* (1999).

En la introducción del ya citado libro *The Manipulation of Literature* (1985) –una recopilación de escritos de distintos autores que dio a conocer la teoría a un amplio público internacional–, su editor, Theo Hermans, enumera las características más importantes que comparten los colaboradores del volumen en cuestión, la mayoría de ellos afines a la línea polisistémica. En esa enumeración de características (que ya reproduce en el apartado 1.3.) se define a la perfección la naturaleza de la aproximación polisistémica y sus objetivos:

- concepción de la literatura como un sistema complejo y dinámico;
- carácter funcional;
- orientación descriptiva y hacia el polo meta;
- interés por las normas que gobiernan la producción y recepción de traducciones;
- interés por la relación de la traducción con otras formas de producción textual;
- interés por el papel de la traducción dentro de una literatura y en la interacción entre literaturas.

Actualmente, el movimiento (poli)sistémico está bien arraigado internacionalmente y, tanto en materia de estudios literarios en general, como en materia de traducción en particular, sigue dando frutos, aunque ha ido evolucionando hacia tendencias que se solapan con las del giro cultural, como veremos más adelante.

2.2. CONCEPTOS BÁSICOS

Para Even-Zohar, la cultura se define como “un conjunto o un repertorio de opciones que organizan la interacción social” (Even-Zohar 1999: 73). Es decir, desde el punto de vista polisistémico, la cultura se concibe como el eje organizador de la convivencia social, tanto en un nivel individual como colectivo.

Even-Zohar definió la noción de sistema como “the network of relations that can be hypothesized for a certain set of assumed observables (‘occurrences’/‘phenomena’)” (1990: 27). Aplicando esta idea a la literatura, ésta, como cualquier otra forma de comunicación humana, pasa a ser considerada como un sistema, en el que se establecen una serie de relaciones entre los elementos que lo componen y entre éstos y el resto de sistemas que integran la sociedad. Así pues, el sistema de una literatura nacional determinada se puede ver como un elemento más de un polisistema sociocultural superior, que, a su vez, comprende otros sistemas además del literario, como por ejemplo, el de las artes plásticas, el religioso, el económico o el político. Un polisistema, por lo tanto, no es otra cosa que es un sistema de sistemas: “a multiply stratified whole where the relations between center are a series of oppositions” (Even-Zohar 1990: 88).

Even-Zohar (1978: 22; 1990: 12) propuso el término polisistema para resaltar el dinamismo y la complejidad de los sistemas socioculturales. Hermans (1999: 106) criticó posteriormente el término, aduciendo que todos los sistemas son complejos y dinámicos

por naturaleza, y que por lo tanto el prefijo “poli” le resulta redundante. En este trabajo se utilizan ambos términos indistintamente.

En cuanto a los elementos que componen el sistema literario, Even-Zohar (1990: 31 y ss.) establece el siguiente esquema, aplicable por extensión a cualquier manifestación cultural:



El **repertorio** designa un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la producción como el consumo de un determinado producto. En el caso de la producción, hablamos de una operación activa del repertorio, mientras que, en el caso del consumo, hablamos de operación pasiva. En cuanto a la estructura del repertorio, éste consta de elementos y modelos. Los elementos, denominados también por Even-Zohar “repertoremas” (o “culturemas” en el caso de sistemas culturales) son los productos. Los modelos consisten en combinaciones de elementos más las reglas que regulan su funcionamiento. Para el consumidor potencial de un producto, el modelo consiste en el conocimiento previo que requiere para poder comprenderlo. Para el productor, por el contrario, el modelo será el conocimiento previo que requiera para generar un determinado producto. Estos conjuntos de instrucciones que son los modelos van cambiando, puesto que la puesta en práctica de un repertorio es una negociación constante entre opciones preestablecidas y otras nuevas derivadas de nuevas situaciones. Un repertorio común compartido por un grupo de individuos les proporciona las estrategias con las que entender el mundo, les permite comunicarse y organizarse de un modo que tenga sentido para todos los miembros del grupo.

El **producto** es cualquier realización de un conjunto de signos o materiales, incluyendo un comportamiento determinado. Un producto cultural será, por tanto, cualquier elemento del repertorio de la cultura que sea puesto en práctica. Los textos son los productos más evidentes de un sistema literario, tanto íntegros como segmentados (citas o episodios).

Un **productor** es un individuo que, operando activamente en el repertorio, genera productos, ya sean afines a opciones preestablecidas o bien completamente nuevos. Un **consumidor**, por su parte, es un individuo que utiliza un producto operando pasivamente en el repertorio, es decir, identificando relaciones entre el producto y el conocimiento que tiene del repertorio, o lo que es lo mismo, comprendiéndolo. El conjunto de productores y consumidores y la red de relaciones que establecen entre ellos pueden identificarse con el mercado. El **mercado** está constituido por el conjunto de factores implicados en la producción y el consumo del repertorio cultural. Sin la existencia del mercado, no habría lugar donde pudiese desenvolverse el repertorio cultural.

Por último, la **institución** es el conjunto de factores implicados en el control de la cultura. Para ello, la institución regula las normas, remunera y reprime a productores y agentes, determina qué modelos merecen ser conservados o no, etc. Desde este punto de

vista, la literatura no es sólo una colección de textos, sino también el conjunto de individuos y factores que gobiernan la producción y recepción de esos textos.

En cuanto a las relaciones que se establecen dentro del polisistema, cabe preguntarse de qué tipo son y en qué consisten. Según la definición de polisistema que da Hermans en *The Manipulation of Literature*, éste es “a differentiated and dynamic conglomerate of systems characterized by internal oppositions and continual shifts” (1985: 11). Es decir, en el polisistema se dan una serie de relaciones de oposición que provocan una tensión que lo lleva a evolucionar continuamente. Tres son las oposiciones binarias básicas (Even-Zohar 1990: 15-22):

- La oposición entre canonizado y no canonizado. Por canonizadas entendemos aquellas normas y obras (tanto modelos como textos) que en los círculos dominantes de una cultura se aceptan como legítimas y cuyos productos más sobresalientes son preservados por la comunidad para que formen parte de la herencia histórica de ésta. Por el contrario, no canonizadas son aquellas normas y obras que esos círculos rechazan y cuyos productos, a la larga, la comunidad olvida (a no ser que cambie su estatus). Así pues, la canonicidad, como indica el propio Even-Zohar, no es un rasgo inherente a las actividades culturales, sino una propiedad atribuida por un grupo de individuos o instituciones. Como es evidente, esas atribuciones pueden cambiar, pues también los círculos dominantes evolucionan. De hecho, son en particular esas tensiones entre el repertorio canonizado y el no canonizado, que amenaza continuamente con adquirir la categoría de legítimo, las que permiten al sistema no estancarse, no fosilizarse.
- La oposición entre el centro del sistema y la periferia. Como regla general, Even-Zohar considera que “the center of the whole polysystem is identical with the most prestigious canonized repertoire” (1990: 17). Es decir, el centro del sistema, más fuerte y organizado, acoge el repertorio canonizado, mientras que el no canonizado se sitúa en la periferia, amenazando con reemplazar al primero.
- La oposición entre primario y secundario, o lo que es lo mismo, entre innovación y conservadurismo. Un modelo o tipo primario es aquel que introduce elementos nuevos en el repertorio y no se ajusta a sus reglas, contribuyendo, por tanto, a hacerlo evolucionar. Por el contrario, cuando en un repertorio establecido todos sus modelos se construyen de acuerdo con lo que permite, nos encontramos ante un repertorio secundario o conservador. Cualquier producto individual de este repertorio será altamente predecible, y cualquier desviación será desaconsejada. En principio, un modelo primario acaba transformándose en secundario si, una vez admitido en el centro del sistema canonizado, mantiene su posición en él durante suficiente tiempo.

2.3. EVOLUCIÓN DEL ENFOQUE POLISISTÉMICO

De la mano de André Lefevere, que fue una de las figuras clave en el congreso de Lovaina, la teoría de los polisistemas ha ido evolucionando hacia posiciones cercanas al grupo del giro cultural. Lefevere estuvo en sus inicios fuertemente ligado a la teoría de los

polisistemas, y, aunque nunca abandonó los presupuestos sistémicos, en sus últimos trabajos sobre traducción y cultura se fue acentuando el interés por los contextos de producción y recepción de las obras. Destaca *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), en la que desarrolla sus conceptos clave de reescritura, manipulación y mecenazgo o patronaje.

Lefevere se centra en examinar los factores que gobiernan la recepción y la aceptación o el rechazo de textos literarios. Con el término reescritura, Lefevere designa todas las formas de procesamiento de los textos, como adaptaciones, resúmenes, antologías, compilaciones, comentarios críticos, historias de la literatura y traducciones. Todas estas formas de reescritura suponen una manipulación del texto de partida por parte de aquellos que están en una situación de poder dentro del sistema y que gobiernan la producción y el consumo de los productos literarios. Esta manipulación puede ser positiva o negativa, según si su incidencia en el sistema perpetúa o quebranta el poder establecido, o si permite que una cultura se imponga sobre otra. Así pues, los conceptos de reescritura y manipulación están íntimamente relacionados con la ideología y el poder, tanto en la literatura como en la sociedad en general. Lefevere pretende demostrar que quienes reescriben la literatura reescriben también la sociedad a través de la recepción de las obras de arte y la eventual canonización de las mismas.

Como ya se ha mencionado, desde una perspectiva sistémica, la literatura es uno de los sistemas que constituyen el complejo sistema de sistemas conocido como cultura. El sistema literario y los otros sistemas pertenecientes al sistema sociocultural se influyen continuamente los unos a los otros. En esa red de relaciones, Lefevere (1996: 28 y ss.) detecta dos factores de control que se encargan de que el sistema literario no se aleje demasiado de los otros sistemas de la sociedad. Es decir, de esos dos factores es de donde emanan las fuerzas manipuladoras a las que alude:

- El primer factor intenta controlar el sistema literario desde el interior, dentro de los parámetros fijados por el segundo factor. Se trata de los profesionales (críticos, escritores de reseñas, profesores y traductores), que, o bien aniquilarán ciertas obras literarias, o bien las reescribirán hasta que sean aceptables para la sociedad. A los profesionales los mueven dos fuerzas: la poética, es decir, el concepto dominante de lo que la literatura debería ser, y la ideología, es decir, el concepto dominante de lo que la sociedad debería ser.
- El segundo factor de control, el que opera fuera del sistema literario, es el que Lefevere denomina mecenazgo o patronaje, “entendido éste como algo similar a los poderes (personas o instituciones) que pueden impulsar o dificultar la lectura, escritura y reescritura de la literatura” (Lefevere 1996: 29). Hoy en día, el mecenazgo literario es ejercido por las editoriales, fundaciones y ministerios de cultura, y su importancia en la ideología estética de este fin de siglo en las sociedades occidentales está siendo decisiva. En el mecenazgo se distinguen tres componentes que interaccionan entre sí (Lefevere 1996: 30 y ss.):
 - El componente ideológico, que actúa como constricción a la hora de elegir y desarrollar la forma y el tema.
 - El componente económico, factor que se refiere a la forma de sustento del escritor o reescritor, ya sea mediante un sueldo (críticos, profesores...), una subvención (instituciones...) o mediante derechos de autor.

- El componente del estatus social, que tiene que ver con la posición que ocupa el profesional en la sociedad, pues la aceptación del mecenazgo implica la integración en un determinado grupo y su estilo de vida.

Lefevere estudia las relaciones de poder y los factores ideológicos vinculados al mecenazgo para explicar cómo las traducciones y otras formas de reescritura interfieren en la evolución de un determinado sistema literario y cultural. Su principal diferencia con respecto a Even-Zohar y la teoría de los polisistemas es que Lefevere pone un mayor énfasis en la interacción entre el sistema y el entorno, en la organización interna del sistema y en los mecanismos de control. Para Lefevere, el contexto social de producción y recepción de los textos es el foco principal de interés, y no tanto los textos en sí mismos.

2.4. LA APROXIMACIÓN POLISISTÉMICA APLICADA A LA TRADUCCIÓN

El concepto de polisistema se puede aplicar a cualquier fenómeno sistémico, como la literatura, el cine y también la traducción. De hecho, gran parte del trabajo de Even-Zohar y de sus discípulos se ha centrado en la discusión sobre el papel que desempeña la literatura traducida en un sistema literario concreto.

Even-Zohar (1978: 21-27; 1990: 45-52)¹⁷ concibe la traducción literaria como un (sub)sistema dentro del sistema literario de llegada, en el que puede acoplarse a los modelos existentes o bien introducir elementos innovadores. El hecho de que la literatura traducida sea central o periférica y que su posición aparezca ligada a repertorios innovadores o conservadores dependerá de la ordenación específica del polisistema en cuestión. Si la literatura traducida ocupa una posición periférica dentro del sistema literario, empleará modelos conservadores (o secundarios) y no influirá en los procesos de creación de nuevos repertorios. Será construida, pues, de acuerdo a las normas establecidas por el modelo dominante en la literatura receptora, contribuyendo al conservadurismo y a preservar el gusto tradicional. Por el contrario, si ocupa una posición central, formará parte de las fuerzas innovadoras y constituirá uno de los instrumentos principales de creación de nuevos repertorios. Esta situación se puede dar, según Even-Zohar (1990: 47), en tres casos: (1) Cuando se trata de una literatura joven, en proceso de construcción. En este caso, la literatura joven, que no puede crear de golpe todos los tipos posibles, se beneficia de la experiencia de otras literaturas proporcionada por la traducción. (2) Cuando se trata de una literatura débil o periférica, entendiéndose que se sitúa dentro de un grupo más amplio de literaturas interrelacionadas. En este caso, la literatura periférica también tiene recursos limitados, por lo que recurre a la traducción para satisfacer la falta de un(os) repertorio(s) concreto(s). (3) Cuando en el seno de una literatura se da un vacío literario o una situación de crisis, en la que los modelos establecidos ya no son aceptados. En estos

¹⁷ El artículo de Even-Zohar "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" apareció también publicado en Holmes, Lambert y Van den Broeck (1978: 117-127) y en la antología de textos traductológicos de Venuti (2000: 199-204). También ha sido traducido al castellano en Iglesias Santos (1999: 223-231).

casos, la literatura traducida suele adquirir una posición central dentro del sistema para crear nuevos repertorios. Hermans formuló importantes objeciones a este respecto:

The value judgement in characterizing a literature as young or weak or in crisis or, even more puzzling, as containing a vacuum (a culture with a disability?), requires a criterion to ascertain such things as the youth or strength of a culture or the presence of a 'vacuum' in it. It also suggest critical involvement, as the qualification affects the situation that is being described. [...] Even-Zohar's statement about typical situations when translations are likely to fulfil a primary role make more sense if we take them as referring to perceptions from within a system (1999: 109).

Además, la literatura traducida no es siempre o periférica o central. Por un lado, su posición puede ir cambiando con el tiempo debido a las fuerzas de oposición que contribuyen a hacer evolucionar el sistema. Pero además, una sección de la literatura traducida puede ocupar una posición central, mientras que otra puede permanecer en la periferia o en una situación intermedia.

Sea como fuere, de lo que no cabe duda es de que la práctica de la traducción en una cultura vendrá determinada por la posición que la literatura traducida ocupe dentro del (poli)sistema. En general, si las actividades traductoras (o una parte de las mismas) alcanzan una posición central y participan, por tanto, de los procesos de modelos primarios, el traductor optará por transgredir las normas locales, por lo que es muy probable que reproduzca las relaciones textuales que predominen en el original. Por el contrario, si la literatura traducida ocupa una posición periférica, el traductor acomodará el texto extranjero a modelos secundarios ya preestablecidos en su repertorio local. Es decir, la posición de la literatura traducida dentro del polisistema literario determina la práctica de la traducción misma. Así pues, y en palabras de Even-Zohar: "Translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system" (1990: 51). Esto obliga necesariamente a ampliar el concepto mismo de traducción, que ya no se podrá formular en términos prescriptivos ni apriorísticos; tampoco se tendrá que limitar su estudio al nivel de equivalencia existente entre el texto de partida y el de llegada. Esta aproximación no prescriptiva y orientada al texto meta permite analizar los textos traducidos, no como fenómenos aislados, sino como manifestaciones de procedimientos de traducción generalizados y determinados por las condiciones imperantes en un momento determinado dentro del polisistema meta.

Y si hablamos de procedimientos de traducción generalizados o, en otras palabras, de regularidades en la traducción, hemos de referirnos necesariamente a Gideon Toury y al concepto de norma. Tomando como punto de partida el marco sistémico de Even-Zohar, Toury se interesó inicialmente por definir en qué consiste la traducción (y no en qué debería consistir) mediante generalizaciones que pudieran aplicarse a cualquier clase o subclase de fenómeno traductor. El resultado fue la siguiente definición de traducción:

for the purpose of a descriptive study, a translation will be taken to be any target-language utterance which is presented or regarded as a translation as such within the target culture, on whatever grounds... (1985: 20).

Gracias a esta definición, Toury fue más allá del tradicional concepto de equivalencia, con el que se establecían requisitos previos para considerar una traducción como tal. Desde

la perspectiva de Toury y sus seguidores, el término equivalencia pasó a referirse a la relación existente entre dos textos, en la medida en que se puede constatar que uno de ellos funciona como traducción del otro en un polisistema sociocultural determinado. Este cambio de perspectiva modificó el centro de atención del investigador, que pasó de preguntarse si un texto tenía un grado de equivalencia suficiente para ser considerado traducción o no, o cuál es el ideal de equivalencia que se debe alcanzar, a cuestionarse qué tipo de relaciones se establecen entre el texto de partida y el de llegada, y por qué se establecen éstas y no otras. Toury (1978, 1980, 1981, 1993, 1995, 1997) encontró en la noción de norma¹⁸ la respuesta a estas preguntas, pues esta categoría descriptiva permite describir las estrategias y pautas que rigen el comportamiento de las traducciones en un momento dado. Para Toury, el traductor se ve implicado en un proceso de toma de decisiones¹⁹, en el que las normas representan el nivel intermedio entre la competencia y la actuación. Competencia es el nivel que engloba todas las opciones disponibles para el traductor en un determinado contexto, mientras que la actuación se refiere al conjunto de opciones que el traductor selecciona realmente. En un nivel intermedio se sitúan las normas, que constituyen el subconjunto de esas opciones que los traductores seleccionan regularmente en un contexto concreto.

Para Hermans (1991: 163-165), las normas tienen un doble carácter: la fuerza normativa y el contenido de la norma. En cuanto a su fuerza normativa, las normas ayudan al traductor a resolver problemas imponiendo la elección de unas opciones frente a otras. Esto deriva en un papel regulador, puesto que, restringiendo la variedad de posibles respuestas, las normas ofrecen soluciones uniformes a determinados problemas, facilitando así la coordinación dentro del sistema, contribuyendo a la estabilidad de las relaciones interpersonales. El contenido de las normas consiste en una noción socialmente compartida de corrección. La fuerza normativa, por lo tanto, va dirigida a guiar el comportamiento de la sociedad de manera que ésta se adecue a esa noción de corrección. Dado que la noción de corrección imperante es la que establecen los grupos sociales dominantes, la función de las normas será garantizar esa noción de corrección. Aplicado a la traducción, esto significa que:

norms allow the translator who is faced with a contingent, unpredictable and potentially destabilizing input —the Source Text— to reduce the number of potential solutions for this array of translational problems by adopting only those solutions suggested by the norm as being likely to result in a Target Text that accords with a given model, and thus with a certain notion of correctness, and hence with the values and attitudes that lie behind these models and correctness notions (Hermans 1991: 164-165).

Esto tiene varias implicaciones para la traducción. Para empezar, las normas determinan qué material se va a integrar en la cultura receptora y de qué manera. Es decir, reducen la complejidad y, en mayor o menor grado, manipulan el texto de partida para

¹⁸ Noción, por otra parte, en absoluto exclusiva de la traductología, sino instrumento metodológico habitual en las ciencias humanas y sociales.

¹⁹ Esta idea no era del todo nueva. Ya Levý (1963) y Popović (1970) habían caracterizado la traducción como un proceso de toma de decisiones y una confrontación con dos juegos de normas y convenciones lingüísticas y discursivas: las que residen en el texto de partida y las que imperan en la cultura de llegada.

adecuarlo a las expectativas de la audiencia meta (traducción adecuada) o las convenciones del polo origen (traducción aceptable). Por lo tanto, si traducir es ajustar de alguna manera el texto de partida para que el texto de llegada se acomode o no a una determinada noción de corrección, podemos afirmar que una traducción se considerará correcta si satisface la noción de corrección imperante. Si se violan las convenciones, persiguiendo unos determinados principios estéticos, quizás renovadores, la traducción puede ser considerada incorrecta, o incluso no ser considerada una traducción. Como Toury señala, desviarse de la norma en vigor normalmente supondrá una sanción (1995: 55). Dada la complejidad de los sistemas y las interacciones dentro de los sistemas y entre ellos, las normas que afectan a la traducción son, por lo menos, de tres tipos: las derivadas del texto de partida, las derivadas de la tradición traductora en el sistema de llegada y las derivadas de los textos originales del mismo tipo existentes en la cultura de llegada (Toury 1995: 56).

Si al traductor las normas le inducen a preferir unas opciones en favor de otras, al investigador, reconstruir las normas asociadas con la traducción en una comunidad concreta le permitirá deducir el concepto de traducción que tiene esa comunidad. Las normas se convierten así en un instrumento de trabajo; en palabras de Toury: “a category for descriptive analysis of translation phenomena” (1980: 57). Para identificar esas normas de traducción, el investigador debe estudiar un corpus de traducciones reales en busca de prácticas recurrentes, de las estrategias concretas por las que hayan optado de manera habitual los traductores de ese corpus.

Toury (1995: 56-61) distingue tres tipos de normas de traducción: iniciales, preliminares y operativas. La norma inicial rige la elección predominante entre adherirse a las normas activas en la cultura de partida, o bien a las normas dominantes en la cultura receptora. Si se adopta la primera postura, se obtendrá una traducción adecuada con respecto al texto de partida. La adhesión a las normas del texto meta, por el contrario, da como resultado una traducción aceptable dentro de la cultura de llegada. Esto no quiere decir que absolutamente todas las decisiones que se tomen en un proceso de traducción tengan que responder a una u otra tendencia de manera excluyente, pero sí que se puede distinguir una tendencia general a la adecuación o a la aceptabilidad. Hermans (1999: 76-77) no establece una dicotomía entre aceptable y adecuado, sino entre *target-oriented* (orientado al sistema meta) y *source-oriented* (orientado al sistema origen). Tampoco entiende la norma inicial como una elección entre dos polos opuestos, sino como un *continuum* en el que influyen diversos factores: si el texto en cuestión se ha traducido con anterioridad, de qué lengua es nativa la persona que traduce, para qué audiencia y con qué propósito se realiza la traducción, etc.

Las normas preliminares tienen que ver con dos cuestiones: la selección de las obras que han de ser traducidas y el grado de tolerancia hacia el uso de versiones en lenguas intermedias. Diremos que hay una estrategia o política de traducción si la elección de los tipos de texto fuente, de los autores, incluso de los textos individuales no es debida al azar. En cuanto al umbral de tolerancia de una determinada cultura a la hora de traducir a partir de lenguas intermedias, cabe preguntarse si se permite el fenómeno, con qué lenguas de mediación y si se marca la obra traducida como mediatizada.

Las normas operativas engloban todas aquellas decisiones que se toman durante el proceso de traducción. Toury distingue dos tipos: las normas matriciales, que determinan la macroestructura del texto (partes del texto que se traducen, distribución del material

traducido, segmentación del texto en capítulos, párrafos, etc.) y las normas lingüístico-textuales, que rigen la selección de materiales para construir el texto receptor o para sustituir el material textual y lingüístico de partida. Estas normas actúan a un nivel microtextual y afectan a cuestiones como la sintaxis, la tipografía, etc.

Toury (1995: 65-67) señala además que para reconstruir las normas de traducción, no sólo se han de tomar como fuente de información los textos traducidos, sino también el material extratextual, constituido por las formulaciones teóricas o críticas sobre la traducción, tales como las afirmaciones realizadas por los traductores, editores o cualquier persona implicada o relacionada con la actividad traductora, las reseñas críticas de traducciones individuales, etc. No hay que olvidar que no se trata de evaluar la equivalencia entre un texto de partida y el texto de llegada, sino de poner de manifiesto las razones por las que se ha llevado a cabo una elección determinada y lo que eso supone en el marco sociocultural en el que se ha producido la elección. El análisis de los textos no es un fin en sí mismo, sino el medio para detectar pautas de comportamiento recurrentes. Como advierte Toury:

even when it is *texts* which are taken up and analysed, the focus of the study is not the texts as entities in themselves but rather what they can reveal with respect to the process which gave rise to them, i.e. the *choices* made by the translator and the *constraints* under which these choices were made (1993: 17).

Hermans (1999) y Nord (1991) coinciden con Toury en que las normas son abstracciones y por lo tanto no se pueden observar de forma directa. Nord (1991: 193-105), que no habla de normas sino de convenciones²⁰, indica distintas fuentes en las que localizarlas: las traducciones existentes, la crítica de traducciones, los planteamientos teóricos, las opiniones de los usuarios y la comparación multilingüe de traducciones. Para Nord (1991: 100), cabe distinguir entre convenciones constitutivas y convenciones reguladoras. Las primeras determinan qué es lo que una determinada cultura acepta como traducción (frente a su concepto de versión, adaptación o cualquier otra forma de transferencia textual a nivel intercultural). Las normas reguladoras gobiernan las formas aceptadas de enfrentarse a todos los problemas de traducción que implica la transferencia a un nivel inferior al textual. En un trabajo posterior, Nord (1997) amplía su clasificación, distinguiendo entre convenciones de género, convenciones de estilo general, convenciones de conducta no-verbal y convenciones de traducción. En este último grupo es en el que se incluirían las convenciones constitutivas y las reguladoras.

Otro autor que también ha estudiado el concepto de norma es Andrew Chesterman (1993, 1997), pero en su caso teniendo en cuenta las discusiones en otras disciplinas. Su aproximación, como la de Toury, también es descriptiva, en el sentido de que estudia el modo en que las normas operan en el proceso de traducción sin necesidad de juzgarlas

²⁰ De hecho, Nord (1991: 96) hila más fino y distingue entre reglas (“social regularities [...] set up by a kind of legislative power and imposed on those subject to this power under threat of punishment”), normas (“social regularities [...] fixed by the members of a certain groups within the framework of the existing rules”) y convenciones (“specific realizations of norms”). Hay autores que también hablan de leyes. Aquí se seguirá hablando básicamente de normas, sin mayores distinciones terminológicas y en el sentido de que se ha venido haciendo hasta ahora.

como recomendables o imponerlas. Chesterman (1997: 67-70) distingue entre las normas del producto (o normas de expectación) y las normas de la producción (también llamadas normas profesionales o normas del proceso). Las primeras son aquellas que establecen los receptores de la traducción a través de sus expectativas de lo que debe ser una traducción, es decir, lo que una determinada comunidad aceptará como traducción o no. Estas expectativas vienen determinadas por la tradición traductora de la cultura meta, las características de otros textos del mismo género y por otros factores de tipo ideológico, político, etc.

Las normas profesionales hacen referencia a los métodos y estrategias generalmente aceptados para realizar el proceso de traducción; métodos y estrategias que establecen los traductores profesionales acreditados. Estas normas se dividen inicialmente en normas de responsabilidad, normas de comunicación y normas de relación. Las primeras son de carácter ético y exigen unos estándares profesionales de integridad y rigurosidad. Estas normas prescriben que el traductor debe ser leal al escritor, a la persona que encarga la traducción, a sí mismo y a sus clientes o posibles lectores. Las normas de comunicación son de carácter social y hacen hincapié en el papel del traductor como experto de la comunicación. Estas normas estipulan que el traductor debe optimizar la comunicación entre todas las partes implicadas en la traducción. Estos dos tipos de normas no son exclusivos de la traducción, pues son aplicables a todas las formas de comunicación, pero sí el tercer grupo. Las normas de relación son de tipo lingüístico y exigen que el traductor establezca y mantenga una relación apropiada entre el texto fuente y el texto meta sobre la base del tipo de texto, las intenciones del escritor, los deseos de la persona que encarga la traducción y las necesidades de los posibles lectores.

Posteriormente, Chesterman reformuló las normas anteriormente descritas de manera que se pudieran aplicar tanto al producto como a la producción, y estableció entonces cuatro categorías: norma de responsabilidad, norma de comunicación, norma de relación y norma de aceptabilidad, la cual determina que una buena traducción es aquella que se atiene de forma suficientemente precisa a las características de los textos meta (Chesterman y Wagner 2002: 92-93).

En la presente investigación se habla también de normas combinatorias y de normas de recepción, pero de ellas me ocuparé más adelante, cuando describa el modelo de análisis (capítulo 3).

2.5. LA APROXIMACIÓN POLISISTÉMICA APLICADA A LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Cuando Patrick Cattrysse se embarcó en la tarea de desarrollar una teoría general de la adaptación cinematográfica desde la perspectiva polisistémica, perseguía encontrar un método de estudio riguroso y coherente, descriptivo, funcional, sistémico y orientado al texto meta. Cattrysse advirtió que la adaptación cinematográfica ocupaba una posición importante dentro de los estudios cinematográficos, pero que, a pesar de la amplia bibliografía sobre el tema, los especialistas en la materia no habían sido capaces de desarrollar un método de estudio realmente fiable. En *Pour une théorie de l'adaptation filmique*,

Cattrysse (1992b: 2) clasifica los diferentes estudios dedicados a las relaciones entre el cine y la literatura de la siguiente forma:

- Estudios de la adaptación cinematográfica de una obra literaria particular.
- Estudios de la relación de un escritor con el cine.
- Estudios históricos de la adaptación cinematográfica.
- Estudios generales de la relación entre la literatura y el cine.
- Estudios de la adaptación cinematográfica a partir de guiones.
- Estudios metateóricos sobre la adaptación cinematográfica.

Todos estos estudios, además de una ausencia de coordinación metodológica, presentan, según Cattrysse (1992b: 2-3), las siguientes características:

- Se limitan al estudio de la adaptación cinematográfica de textos canónicos, olvidándose de textos paraliterarios, como los radiofónicos, los informes policiales, los cuentos populares, y los no literarios, como los programas de televisión.
- Han mostrado siempre un gran respeto hacia el original. Las películas son aceptadas o rechazadas como adaptación cinematográfica y juzgadas dignas de interés o no a partir de relaciones de adecuación predefinidas, de manera que las películas que, según unos determinados criterios, no funcionan como adaptación cinematográfica no se tienen en consideración o son valoradas negativamente.
- Este respeto hacia el original explica el atomismo de un buen número de estudios, por ejemplo, los de parejas de textos fuente y meta sin tener en cuenta sus contextos respectivos. Al concentrarse en el original, los estudios desatienden toda una gama de reglas y modelos que pueden determinar el proceso de adaptación cinematográfica.

Resumiendo: estos estudios se caracterizan por la selección de textos canónicos, por su carácter apriorístico, prescriptivo y evaluativo, y su orientación hacia el texto de partida. Ante este panorama, Cattrysse se propuso establecer un marco metodológico global que funcionase como programa de investigación coherente, es decir, buscaba una teoría de la adaptación cinematográfica que:

- fuera descriptiva y absoluta, es decir, que abarcase tanto los procesos de transferencia como los productos finales;
- no se limitara a las obras pertenecientes al repertorio canonizado y legitimado, sino a todas las obras del sistema;
- no se limitara a las relaciones entre el texto de partida y el texto meta, sino que situara el proceso de adaptación cinematográfica y el producto final dentro de un contexto histórico, político, económico y sociocultural más amplio.

Para ello, decidió tomar como base la teoría de los polisistemas, y más concretamente, lo que se había venido haciendo en el área de la traducción. Esta elección se debía en buena parte al modo con que ambos campos de estudios habían querido propiciar un giro renovador en rechazo de las aproximaciones más tradicionales. Las críticas formuladas por los traductólogos vinculados a la teoría de los polisistemas contra los estudios precedentes en materia de traducción se pueden aplicar también a los estudios precedentes dentro del dominio de la adaptación cinematográfica: rechazo de la aproximación normativa que

busca un modelo ideal, rechazo de la aproximación restrictiva y apriorística que define el objeto de estudio en función de conceptos preestablecidos de fidelidad o equivalencia, etc.

Pero, además, la utilización del enfoque polisistémico de la traducción para construir una teoría de la adaptación cinematográfica quedaba asimismo justificada por la indudable similitud que existe entre los dos objetos de estudio: la adaptación cinematográfica y la traducción. Esta idea, desde luego, no era nueva. Recordemos, por ejemplo, la distinción de Roman Jakobson (1959) entre traducción intralingüística, traducción interlingüística o traducción propiamente dicha, y traducción intersemiótica o transmutación. O el enfoque desde el punto de vista del análisis discursivo que adoptan Hatim y Mason en *Discourse and the Translator* (1990), que les permite incluir entre los procesos de traducción, no sólo la traducción literaria, la especializada, la audiovisual, etc., sino también otros tipos de procesos, como la traducción abreviada o traducción resumen. Y por citar sólo uno más, André Lefevere, que, como indica el propio título de su libro *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), considera la traducción como una forma de reescritura, concepto que incluye muchos procesos distintos, entre ellos, la adaptación cinematográfica. Para Cattrysse (1992b: 11-15), adaptación cinematográfica y traducción son equiparables porque:

- Se trata de dos procesos de transferencia intertextual, pues toman como punto de partida textos y producen textos (entendiendo “texto” como hecho comunicativo integrado por elementos verbales y no verbales).
- Se trata de dos procesos de transposición, es decir, hay un texto de partida que se transforma en un texto de llegada y que pasa de un contexto a otro.
- Ambos procesos se sitúan dentro de un contexto comunicativo análogo, es decir, que cuentan con instancias comunicativas similares (autor, texto, traductor/adaptador, lector/espectador, etc.).

Según la propuesta de Cattrysse (1992b: 34), estudiar el fenómeno de la adaptación cinematográfica en términos sistémicos supone abordarla desde tres puntos de vista diferentes: (1) el funcionamiento de la adaptación cinematográfica dentro del contexto de llegada; (2) los mecanismos sistémicos que determinan el proceso transformativo de texto literario a texto filmico, y (3) las relaciones que se establecen entre el proceso de transferencia y la función y la posición de la adaptación cinematográfica como película dentro de su contexto de llegada. Esto implica abordar la adaptación cinematográfica utilizando conceptos como los de consumidor, productor, mercado, institución, repertorio, sistema central y sistema periférico, canon y periferia, función primaria y función secundaria, adecuación y aceptabilidad, etc.

Siguiendo el modelo de Cattrysse (1992b: 34-42), el análisis de una adaptación cinematográfica exige las tres fases siguientes:

- Analizar la adaptación cinematográfica como producto final.
- Analizar la adaptación cinematográfica como proceso de transferencia.
- Relacionar las conclusiones extraídas en los dos pasos anteriores.

Analizar la adaptación como producto final supone identificarla en su calidad de objeto de estudio y analizar la función y la posición de la adaptación cinematográfica dentro del contexto de llegada. Además, esta fase abarca también la búsqueda de normas preliminares.

Para identificar las adaptaciones cinematográficas, tomemos como punto de partida la definición de traducción que da Toury y que he citado anteriormente. Aplicando esta definición a la adaptación cinematográfica, ésta deja de estar definida en función de relaciones preconcebidas de fidelidad o adecuación y pasa a englobar todas aquellas películas que se presenten como adaptaciones al cine de textos de partida y sean percibidas y evaluadas por el público y la crítica como tales. Como cualquier película, la adaptación cinematográfica representa una actividad social y comercial, por lo que para identificarla, además de los datos textuales y peritextuales, habrá que examinar las numerosas actividades parafilmicas que envuelven a la película, tales como las campañas publicitarias, los pases de prensa, los documentales sobre las películas o *making-offs*, las entrevistas, los carteles, las críticas, etc. Por ejemplo, una película se puede presentar como el último filme de una actriz famosa (Emma Thompson), o como el último título de un realizador (una película de Ang Lee), pero también explicitando la obra en la que se basa (*Sentido y sensibilidad*, una adaptación de la célebre novela de Jane Austen).

Para definir la función (primaria o secundaria) de una adaptación en el sistema de llegada, se pueden seguir los mismos criterios que establece Even-Zohar con respecto a los textos literarios. E igualmente para determinar su posición (central o periférica) en el sistema de receptor. Sin perder nunca de vista que función y posición pueden cambiar con el paso del tiempo.

Las normas preliminares, como ya se ha mencionado, son aquellas que operan antes del proceso de transferencia propiamente dicho y que se sitúan tanto en el contexto literario de partida como el contexto fílmico de llegada. Las primeras se refieren a la existencia y a la naturaleza de una estrategia o política concreta de trasvase. Por otro lado, las normas preliminares que se sitúan en el contexto de llegada tienen que ver con el nivel de tolerancia a la hora de adaptar. A este respecto, habrá que verificar si el realizar de una película se ha basado directamente en el texto original o si ha recurrido a textos intermedios. Todo ello implica una amplia investigación: verificación de las notas de producción relativas al proceso de construcción y redacción de guiones, búsqueda de textos o fragmentos de textos que funcionen como intermediarios, estudio detallado de las diferentes películas del corpus en función de relaciones intertextuales e intersistémicas generales, etc.

La siguiente fase del estudio sistémico de la adaptación cinematográfica consiste, según Cattrysse, en abordarla como proceso de transferencia. Para saber cómo se ha llevado a cabo una adaptación es necesario analizar las denominadas normas operativas, que son las que dirigen las decisiones tomadas durante el proceso mismo de adaptación y que abarcan todos los mecanismos que determinan el proceso de producción fílmica. Para descubrir las normas operativas es necesario comparar las películas con los textos de partida. Esta comparación, que no es un fin en sí misma, consiste en descubrir divergencias y similitudes y examinar si éstas presentan alguna coherencia sistémica, tanto en el seno de una adaptación, como entre unas adaptaciones y otras dentro del mismo sistema. Si se demuestra la recurrencia de opciones análogas en situaciones igualmente análogas, esto sugiere la presencia de normas que determinan el proceso de adaptación cinematográfica. Por un lado, las similitudes sugieren que los aspectos examinados del sistema de partida funcionan como modelos para el proceso de adaptación cinematográfica. Las divergencias, por el contrario, sugieren que los productores de la adaptación cinematográfica han preferido adoptar modelos más cercanos al sistema receptor. Retomando los conceptos de

adecuación y aceptabilidad propuestos por Toury, diremos que la adhesión a las normas fuente determina la adecuación de la adaptación cinematográfica con respecto al texto de partida, mientras que el hecho de suscribir las normas del sistema receptor determina su aceptabilidad.

Para establecer un esquema comparativo con el que detectar las normas operativas, se pueden utilizar las aportaciones de teorías como la lingüística, la narratología, la semiótica, etc. Cattrysse (1992b: 40-42) propone un esquema comparativo, en el que distingue una serie de normas agrupadas en dos niveles, el semiótico y el pragmático, y dos ejes, el literario y el fílmico (véase la tabla 1).

Normas	Prácticas literarias	Prácticas fílmicas
Semióticas	<ul style="list-style-type: none"> - sistema lingüístico - ortotipografía (escrito) - fonética (oral) - mímica, proxemia,... (teatral) 	<ul style="list-style-type: none"> - mímica, proxemia, etc. - decorados, iluminación, etc. - grabación visual: encuadre y movimiento de cámara - grabación sonora: ruidos, música y voz - postproducción visual: montaje de imágenes en movimiento - postproducción sonora: ruidos, música y voz
Pragmáticas	<ul style="list-style-type: none"> - Normas artísticas - Normas prácticas 	

Tabla 1: Esquema comparativo para el estudio de normas operativas según Patrick Cattrysse.

Fuente: Cattrysse (1992b: 40-42).

Las normas semióticas se refieren al funcionamiento de los signos en el interior de cada uno de los sistemas semióticos. En el caso del literario, estas normas conciernen en primer lugar al sistema lingüístico: organización de los fonemas, los morfemas y los lexemas, y organización sintáctica. Si se trata de textos escritos, hay que añadir las normas ortotipográficas: propiedades de los caracteres, puntuación, interlineado, formación de párrafos, etc. Si se trata de textos orales, hay que añadir las normas fónicas: timbre de voz, entonación, volumen, etc. Y, por último, si se trata de representaciones teatrales, cabe distinguir también las normas mímicas, gestuales, quinésicas y proxémicas, así como las que tienen que ver con la psicología y la apariencia física de los personajes. Las cuestiones relacionadas con los decorados, los accesorios o la iluminación también se incluyen entre estas normas.

En el caso de los textos fílmicos, las normas semióticas comprenden las citadas para la producción teatral. Además, cabría añadir las que conciernen a la grabación audiovisual y a la postproducción. En el nivel de la grabación audiovisual se sitúan las normas que tienen que ver con el encuadre y con los movimientos de la cámara. En el nivel de la grabación sonora, las normas que determinan la reproducción de la información sonora no lingüística (ruidos y músicas) y lingüística (palabras emitidas por los personajes o la voz en *off*). En el nivel de la postproducción se distingue entre el plano visual y el sonoro. En el primer caso, las normas se refieren al montaje de las imágenes en movimiento, en el segundo caso, se distinguen las normas que determinan la organización de la información no lingüística (ruidos y música) y la lingüística (montaje de las palabras).

En cuanto a las normas pragmáticas, por un lado, están las artísticas, que son las que trascienden el funcionamiento de los sistemas semióticos individuales y que tienen que ver con el arte de contar, ya sea de forma literaria o audiovisual: normas narrativas, retóricas, temáticas, genéricas, estilísticas, estéticas, etc. Frente a estas normas artísticas, también se pueden apreciar otras normas de tipo práctico no ligadas directamente a la narración, como son las normas técnicas, culturales, sociales, morales, políticas, jurídicas y económicas.

Tras analizar la adaptación cinematográfica como texto final y como proceso de transferencia, la tercera fase del análisis consistiría en comprobar qué relaciones se establecen entre el proceso de transferencia y la función y la posición de la adaptación cinematográfica como película dentro de su contexto de llegada. Por ejemplo, si la obra literaria ocupa una posición central en el sistema literario, ¿lo ocupa también necesariamente la adaptación cinematográfica en el sistema fílmico?

El modelo de análisis que he diseñado para el estudio de las relaciones entre los procesos de adaptación cinematográfica, de traducción literaria y de traducción audiovisual es en gran parte heredero de la aportación sistematizadora de Cattrysse. Se advertirán, por lo tanto, y a pesar de las divergencias, algunas similitudes y paralelismos con respecto a su propuesta.

3. MODELO DE ANÁLISIS

Recordemos que la razón de ser de este modelo de análisis es establecer un marco metodológico sistemático y coherente para identificar normas de transferencia que permitan constatar el papel de mediador del cine entre culturas y sistemas literarios, así como describir la función que desempeñan en el intercambio cultural las tres formas de trasvase que nos ocupan, es decir, la adaptación cinematográfica, la traducción literaria y la traducción audiovisual. Por normas de transferencia entiendo el conjunto de normas implicadas en la combinación de estos trasvases.

El modelo de análisis presenta tres ejes y cuatro niveles. Los tres ejes verticales se corresponden con las tres formas de trasvase: adaptación cinematográfica, traducción audiovisual y traducción literaria. Los cuatro niveles se corresponden con los cuatro tipos de normas de transferencia: normas combinatorias, normas preliminares, normas de recepción y normas operativas. Las tres primeras suponen contemplar los tres fenómenos de trasvase como productos finales, lo que implica analizar los diferentes sistemas de llegada con detalle. Las normas operativas son las que dirigen las decisiones tomadas durante el proceso mismo de transferencia, lo que supone abordar los tres fenómenos que nos ocupan, ya no como productos, sino como procesos. La tabla 2 muestra de forma sintética todas las operaciones del análisis.

3.1. NORMAS COMBINATORIAS

Las normas combinatorias se refieren a las diferentes formas en que se pueden combinar las tres modalidades de trasvase. Son importantes en la medida en que proporcionan información sobre los pasos que se siguen en el proceso de transferencia y sobre las lenguas que intervienen en él.

Para poder dar cuenta de las diferentes combinaciones posibles, se ha diseñado una sistematización que describe las relaciones entre la adaptación cinematográfica (que es el fenómeno central del que se parte) y las otras dos formas de trasvase: la traducción literaria y la traducción audiovisual.

	Adaptación cinematográfica	Traducción audiovisual	Traducción literaria
Normas combinatorias	Combinaciones de estos tres procesos		
Normas preliminares	- Descripción del sistema fílmico de llegada - Valoración cuantitativa - Factores de selección	- Descripción del sistema fílmico de llegada - Valoración cuantitativa - Factores de selección	- Descripción del sistema literario de llegada - Valoración cuantitativa - Factores de selección
Normas de recepción	RECEPCIÓN GENERAL - Formas de AC - Distribución y exhibición - Función y posición de las AC en el sistema fílmico de llegada	RECEPCIÓN GENERAL - Formas de TAV - Distribución y exhibición - Función y posición de las TAV en el sistema fílmico de llegada	RECEPCIÓN GENERAL - Formas de TL - Distribución - Función y posición de las TL en el sistema literario de llegada
	RECEPCIÓN PARTICULAR - Identificación de la AC - Función y posición de la obra literaria y de la AC en sus correspondientes sistemas - Influencia (si cabe) de la AC en la obra literaria adaptada	RECEPCIÓN PARTICULAR - Identificación de la TAV - Función y posición del filme en los sistemas de partida y de llegada - Influencia (si cabe) de la TL en la TAV	RECEPCIÓN PARTICULAR - Identificación de la TL - Función y posición de la obra literaria en los sistemas de partida y de llegada - Influencia (si cabe) de la TAV en la TL
Normas operativas	Tema, asunto y funciones nucleares, voz narradora y punto de vista, personajes, tiempo y espacio		
	Cuestiones lingüísticas, visuales y sonoras	Cuestiones lingüísticas y, dado el caso, también visuales y sonoras	Cuestiones lingüísticas

Tabla 2: Modelo de análisis

3.1.1. Sistematización de relaciones

La sistematización que a continuación se describe fue gestada en el año 2000 y presentada en el trabajo de investigación *Adaptación cinematográfica y traducción: hacia una sistematización de sus relaciones*, defendido en septiembre de 2002 en la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra. Dicha sistematización ha sido presentada igualmente en diferentes congresos entre 2001 y 2005, y ha aparecido en diversas publicaciones, como *Trasvases Culturales: Literatura, cine, traducción 4* (véase Cañuelo 2005a), *La traducción audiovisual: Investigación, docencia y profesión* (véase Cañuelo 2005b) y *Audiovisual*

Translation: Language Transfer on the Screen (véase Cañuelo 2008)²¹. Sin embargo, las diferencias con respecto a la versión que aquí se presenta son notables. Por ejemplo, la sistematización que aparece en estos artículos consta de trece y quince combinaciones respectivamente, mientras que la actual se ha sintetizado en cinco. Estas diferencias responden a la evolución natural de un proyecto que ha ido creciendo y desarrollándose a lo largo de muchos años, y que, por lo tanto, se ha ido modificando de forma no sólo inevitable sino también deseable.

Con esta sistematización se pretende dar cuenta de todas las combinaciones teóricamente posibles de los tres procesos de trasvase, así que sólo se tienen en cuenta aquellos casos en que se da la triple combinación de procesos. No se consideran, por lo tanto, los casos en los que al sistema receptor ha llegado el filme, pero no la traducción literaria. Como tampoco se consideran los casos en que ha llegado la obra literaria, pero no la película. Por otro lado, se describen las relaciones entre dos sistemas culturales, pero también se contempla la posibilidad de que éstos se mezclen o solapen con otros, así como que haya un tercer sistema que actúe como intermediario. Cabe recordar, una vez más, que la noción de sistema no se corresponde con la de nación ni con la de lengua, aunque en determinados casos podamos delimitarlos mediante criterios geopolíticos o lingüísticos.²²

Como se puede apreciar en la figura 1, el esquema general de relaciones consta de seis elementos: tres obras literarias (una de partida y dos de llegada) y tres obras cinematográficas (una de partida y dos de llegada). Cada una de las obras se ubica en un sistema, que se definirá en cada caso de manera distinta, aunque atendiendo a los criterios previamente definidos. Los procesos de trasvase se ilustran con flechas. Las lisas señalan la traducción audiovisual; las rayadas, la traducción literaria; las punteadas, la adaptación cinematográfica, y las mixtas (puntos y rayas) se corresponden con aquellos casos en los que el trasvase intersemiótico y el lingüístico han sido paralelos o simultáneos.

²¹ Téngase en cuenta que las publicaciones datan de los años 2005 y 2008, pero que son fruto de congresos celebrados en 2001 y 2004.

²² Para más detalles sobre la noción de sistema, véanse la introducción y el capítulo 2.

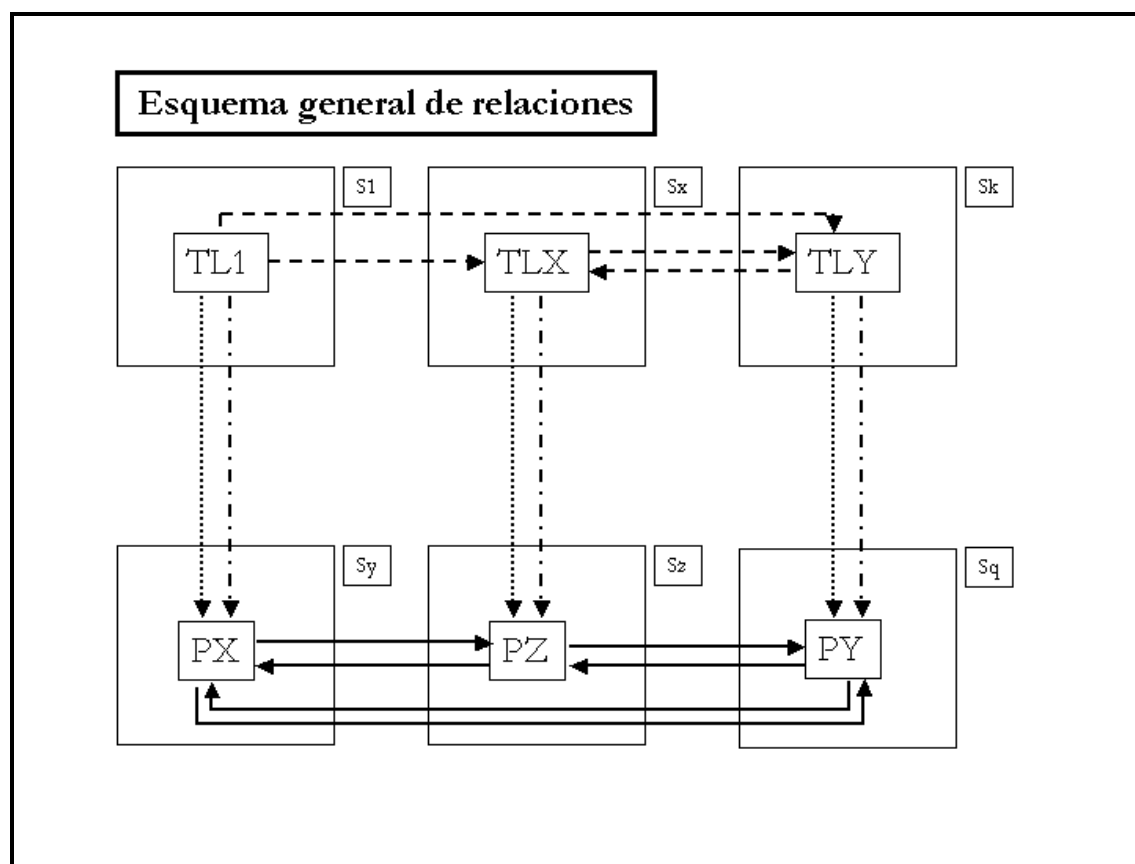


Figura 1: Esquema general de relaciones.

Este esquema general se traduce en 5 combinaciones básicas posibles, a partir de las cuales se pueden establecer diversas variantes secundarias:

- Combinación I: traducción literaria antes que adaptación cinematográfica.
- Combinación II: adaptación cinematográfica antes que traducción literaria.
- Combinación III: adaptación cinematográfica a partir de una traducción.
- Combinación IV: traducción literaria intermedia.
- Combinación V: traducción audiovisual intermedia.

A continuación se explican una por una las cinco combinaciones básicas posibles. A las flechas que aparecen en el esquema general se añaden en las combinaciones concretas flechas dobles, que señalan diferentes alternativas posibles de un mismo proceso.

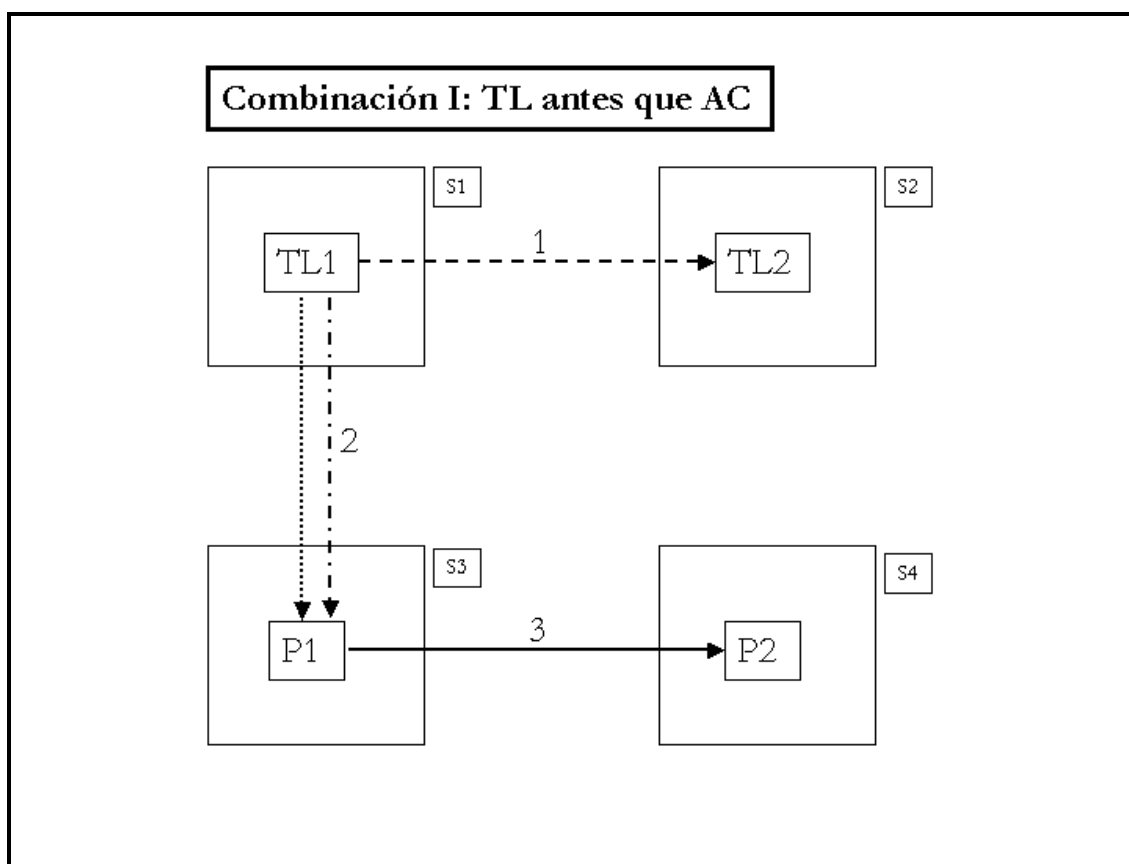


Figura 2: Combinación I, TL antes que AC.

En la Combinación I, la traducción literaria es anterior a la traducción audiovisual, de ahí que el primer proceso sea el que va del texto literario 1 al texto literario 2. A continuación, se produce el trasvase intersemiótico (de TL1 a P1), que alternativamente puede simultanearse con un trasvase lingüístico, lo cual se ilustra con una flecha mixta (puntos y rayas). En ese caso, la adaptación cinematográfica no presentará la misma lengua que el texto literario en el que se basa. El tercer proceso es el que corresponde a la traducción audiovisual. Aunque para facilitar su comprensión no se hayan representado en este gráfico general, también puede haber traducciones literarias anteriores y posteriores al proceso de traducción audiovisual, así como traducciones audiovisuales posteriores a esas segundas traducciones literarias.

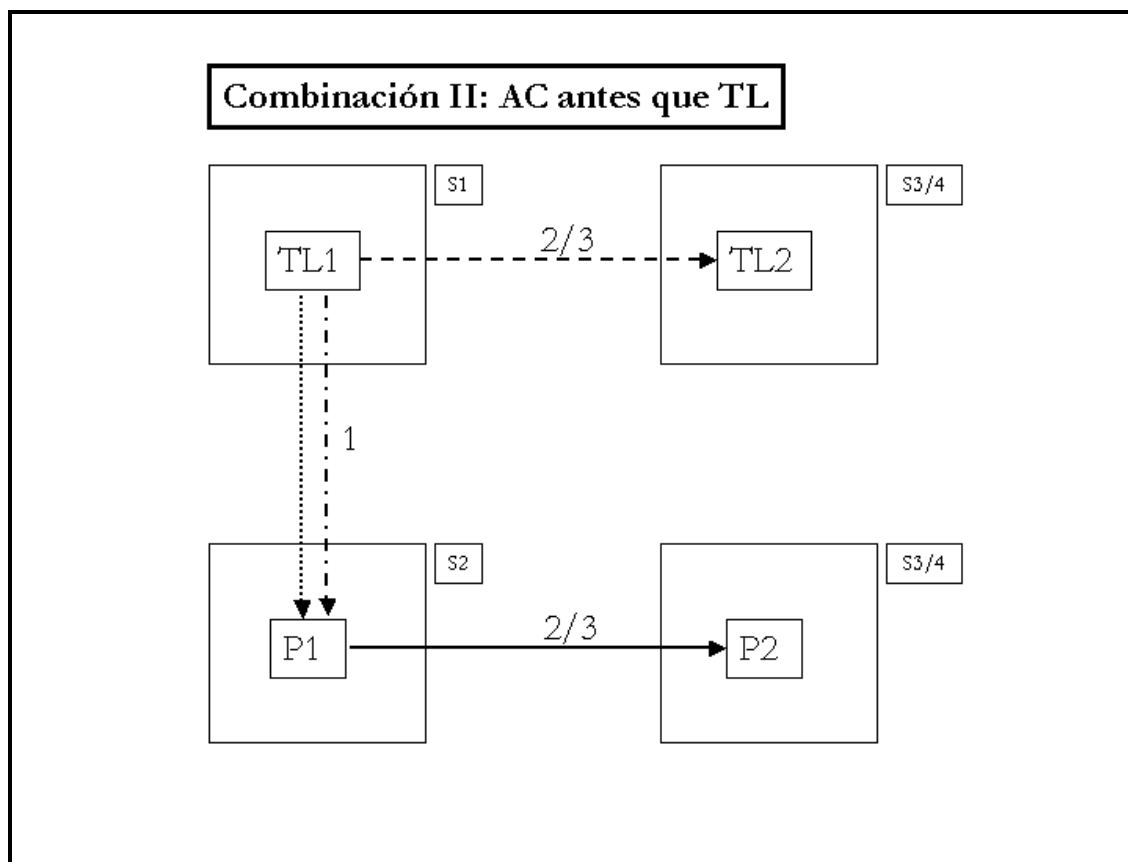


Figura 3: Combinación II, AC antes que TL.

En la combinación II, la adaptación cinematográfica es previa a la traducción literaria, por eso el primer proceso de trasvase es el que va del texto literario 1 a la película 1. Este proceso puede producirse sencillamente (flecha punteada) o combinado con un trasvase lingüístico (flecha mixta). A partir de ahí, caben dos alternativas: o bien el proceso 2 es la traducción literaria (de TL1 a TL2) y el 3 es la traducción audiovisual (de P1 a P2), o bien ocurre al revés. En este caso, y aunque de nuevo no se ha incluido aquí en pro de una mayor sencillez esquemática, también podrían darse posteriores procesos.

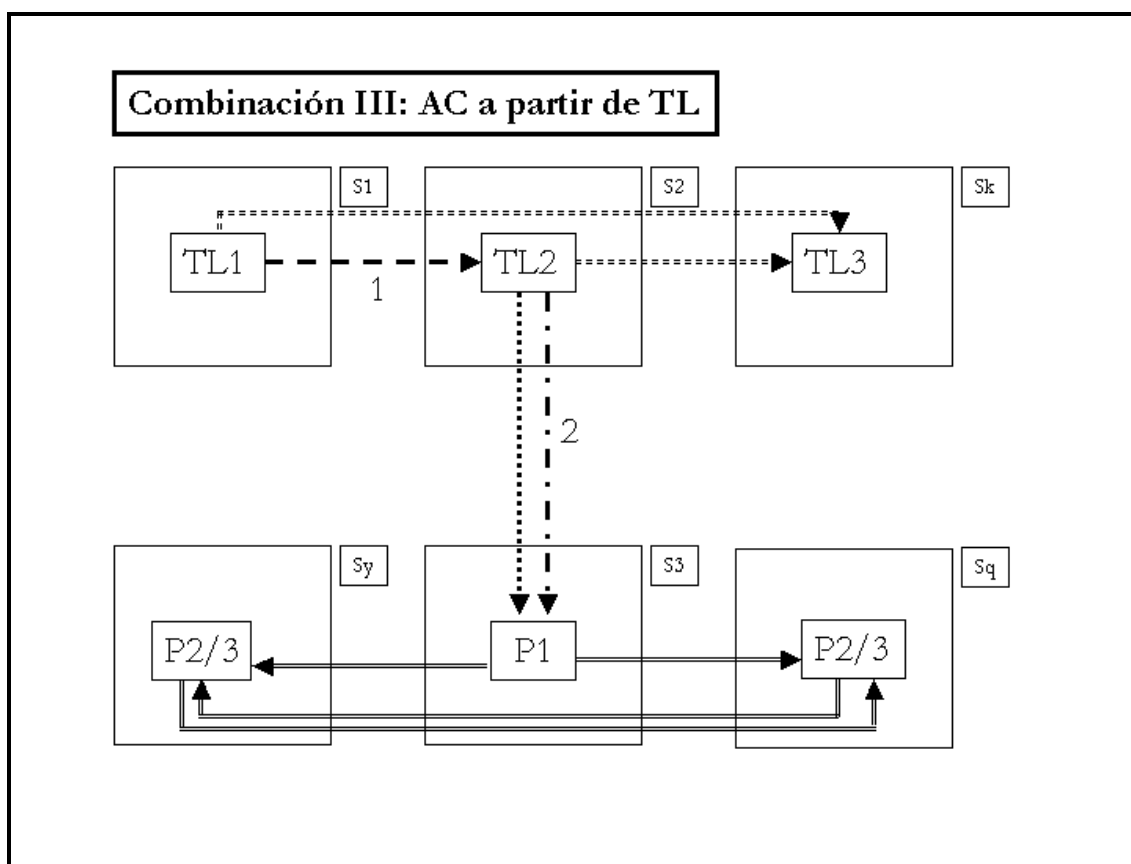


Figura 4: Combinación III, AC a partir de TL.

La combinación III se caracteriza porque la adaptación cinematográfica se realiza a partir de un texto literario traducido. Es decir, el primer proceso es el de la traducción literaria (de TL1 a TL2) y el segundo el de la adaptación cinematográfica, pero no a partir de TL1 sino de TL2. La película resultante (P1) es a su vez subtitulada o doblada para convertirse en P2. La existencia de P3 y TL3 es opcional. También aquí podría haber traducciones posteriores a los procesos anteriores.

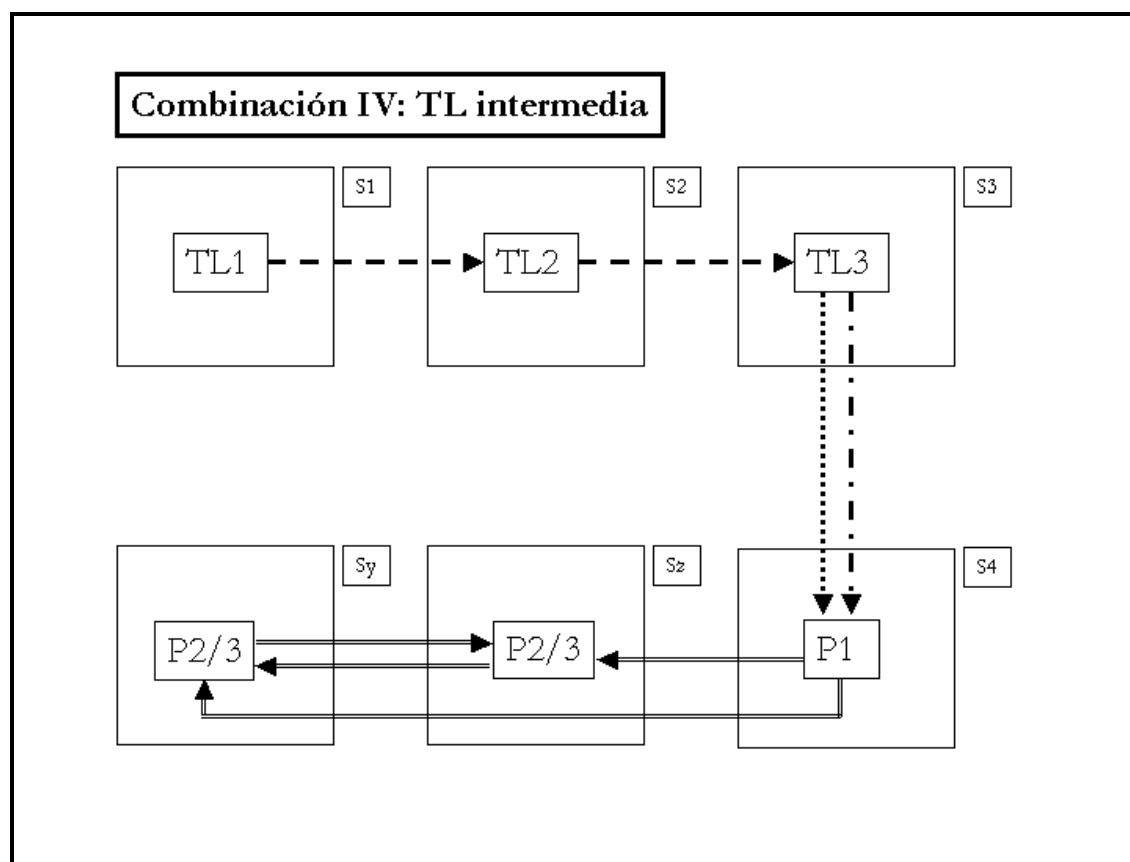


Figura 5: Combinación IV, TL intermedia.

En la combinación IV, la adaptación cinematográfica se realiza a partir de una traducción que proviene a su vez de una traducción intermedia. Es a partir de la segunda traducción de la que se lleva a cabo una adaptación cinematográfica, bien a la misma lengua del texto literario 3 (flecha punteada), o bien a otra distinta, produciéndose entonces un trasvase lingüístico simultáneo al intersemiótico (flecha mixta). La película resultante (P1) es traducida a su vez a otras lenguas, bien directamente o bien actuando una de ellas como intermediaria. Aquí también podrían darse procesos de traducción posteriores a los anteriores.

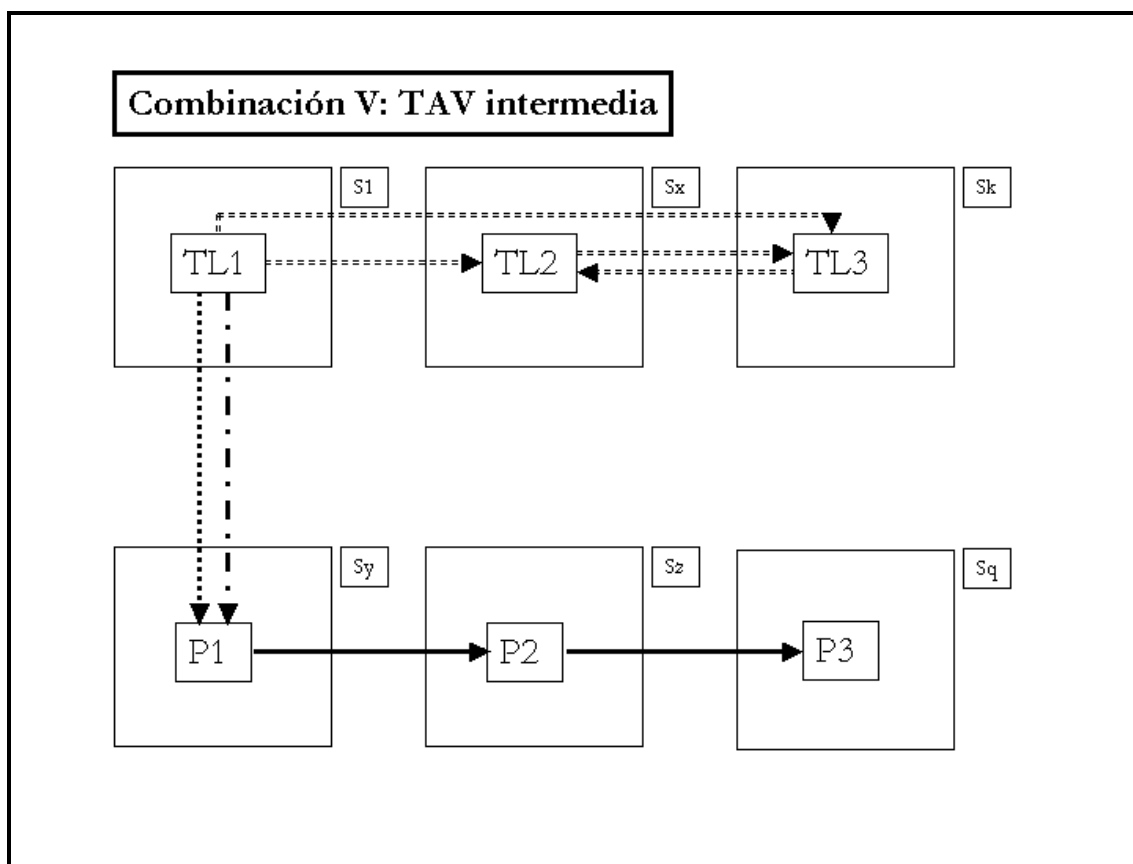


Figura 6: Combinación V, TAV intermedia.

Así como en la combinación IV hay una traducción literaria intermedia, en la combinación V es una película traducida la que actúa como intermediaria principal entre dos pares de lenguas. Así, el primer proceso que se produce es el que va de TL1 a P1, que a su vez es doblada o subtitulada para convertirse en P2, que por su parte actúa como traducción intermedia para doblar o subtítular la película 3. El proceso de adaptación puede ser exclusivamente intersemiótico, o bien producirse simultáneamente a un intercambio lingüístico. En cuanto a las traducciones literarias, pueden ser anteriores o posteriores al proceso de adaptación cinematográfica, y realizarse directamente desde TL1 o bien actuando una primera traducción como intermediaria (de TL2 a TL3). Pueden darse además otras variantes si hay segundas traducciones audiovisuales o literarias.

Algunas de estas combinaciones pueden parecer poco probables, pero insisto en que se trata de combinaciones teóricamente posibles y aplicables a cualquier corpus y combinación de sistemas. Aplicando la sistematización a un corpus concreto de adaptaciones se podrá comprobar cómo se combinan realmente estos trasvases en la práctica de ese contexto determinado.

3.2. NORMAS PRELIMINARES

Las normas preliminares, tal y como las define Toury (1995: 58), son aquellas que operan antes del proceso de transferencia propiamente dicho, y tienen que ver con dos cuestiones: la selección de las obras que han de ser trasladadas y el grado de tolerancia hacia el uso de versiones en lenguas intermedias. Se puede decir que hay una estrategia o política de transferencia si la elección de las obras de partida no es debida al azar. En cuanto al umbral de tolerancia de una determinada cultura (y de un determinado sistema) a la hora de permitir lenguas intermedias, cabe preguntarse si se permite el fenómeno, con qué lenguas de mediación, y si se marca el producto final como mediatizado.

Evidentemente, habrá que buscar y analizar normas preliminares referidas a la adaptación, a la traducción literaria y a la traducción audiovisual. En este punto del análisis y en el siguiente, estos tres fenómenos se contemplan como productos finales, por lo que hay que describir los diferentes sistemas de llegada con detalle, atendiendo a los factores históricos, políticos, legales, económicos y sociales que influyen en ellos, así como prestar atención a todos los elementos que puedan condicionar la selección, como los géneros, los autores, los directores, las productoras, las distribuidoras, las editoriales, etc.

3.3. NORMAS DE RECEPCIÓN

El siguiente paso del análisis consiste en buscar regularidades en la recepción de las adaptaciones cinematográficas y las traducciones en los correspondientes sistemas de llegada. Para ello habrá que identificar la adaptación y las traducciones como tales, así como definir su posición y su función en los contextos de llegada. De nuevo, habrá que buscar normas en cada uno de los sistemas en que se reciben los diferentes productos. Además, cabe distinguir entre la recepción general –de las adaptaciones en el sistema fílmico de llegada, de la literatura traducida en el sistema literario de llegada, y de las películas traducidas (generales y adaptaciones) en el sistema fílmico de llegada– y la recepción particular de cada una de las obras del corpus que ha sido traducida.

Siguiendo a Even-Zohar, diremos que un producto desempeña una función primaria si se trata de un producto innovador, que produce extrañeza, que rompe las convenciones que rigen en el sistema. Por el contrario, diremos que tiene una función secundaria si es un producto que se adecua a las normas establecidas por un modelo dominante. En cuanto a la posición de los productos en sus correspondientes sistemas, éstos pueden ocupar una posición central, si es que forman parte del canon, o una posición periférica, si están fuera de él. Ninguna de estas dos cuestiones es estática, tanto la posición como la función pueden cambiar con el tiempo.

3.4. NORMAS OPERATIVAS

Para saber cómo se ha llevado a cabo una adaptación o una traducción es necesario analizar las denominadas normas operativas, que son las que dirigen las decisiones tomadas

durante el proceso mismo de transferencia (Toury 1995: 58-59). Esto supone abordar los tres fenómenos que nos ocupan (adaptación cinematográfica, traducción literaria y traducción audiovisual) como procesos y no como productos. Pero los procesos como tales no son analizables, tan sólo contamos con los productos, Así pues, será necesario comparar las obras de partida con las de llegada para intentar deducir a partir de ahí qué decisiones se han tomado durante el proceso de transferencia. Esta comparación, que no es un fin en sí misma, consiste en descubrir divergencias y similitudes y examinar si éstas presentan alguna coherencia sistémica. Si se demuestra la recurrencia de opciones análogas en situaciones igualmente análogas, esto sugiere la presencia de normas que determinan el proceso de adaptación cinematográfica, traducción literaria o traducción audiovisual. Por un lado, las similitudes sugieren que los aspectos examinados del sistema de partida funcionan como modelos para el proceso de adaptación o traducción. Las divergencias, por el contrario, sugieren que los productores han preferido adoptar modelos más cercanos al sistema receptor. Retomando los conceptos de adecuación y de aceptabilidad propuestos por Toury, se puede afirmar que la adhesión a las normas fuente determina la adecuación de la adaptación o traducción con respecto al texto de partida, mientras que el hecho de suscribir las normas del sistema receptor determina su aceptabilidad.

Se podría hacer un análisis pormenorizado de cada uno de los tres procesos, atendiendo tanto a las cuestiones referidas a la macroestructura de los textos (entendiendo “texto” como hecho comunicativo integrado por elementos verbales y no verbales) como a su microestructura. Sin embargo, aquí no interesa tanto saber qué normas han regido cada uno de los procesos individualmente, sino más bien averiguar qué pasa cuando estos tres tipos de trasvase –la traducción literaria, la traducción audiovisual y la adaptación cinematográfica–, se combinan de alguna forma, y qué consecuencias tiene la combinación seguida en los distintos procesos y productos finales. Conviene, por lo tanto, un análisis que permita rastrear los mismos elementos en los tres procesos. Un enfoque narratológico parece adecuado en este caso, puesto que lo que comparten o tienen en común los tres productos que nos ocupan es su contenido narrativo. Se trata de tres relatos distintos, tres discursos diferentes que nos cuentan la misma historia. Roland Barthes propuso en “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1966) un análisis del relato que se pudiera aplicar al cine, a la literatura, al cómic, a la pintura, o a cualquier medio que fuera narrativo. Barthes distinguía varios niveles de análisis y diferentes elementos constitutivos del relato: voz narradora y punto de vista, personajes, tiempo y espacio. Sánchez Noriega (2000) desarrolla un minucioso esquema de análisis comparativo basado en estos elementos. También Faro Forteza (2006) elabora su clasificación de los diferentes tipos de adaptación a partir de la comparación de los componentes del relato. El esquema comparativo de los tres relatos que propongo aquí no ha de ser tan detallado como el de Sánchez Noriega, pero se centrará también en los elementos constitutivos del relato: tema, asunto, funciones nucleares, narrador y punto de vista (o focalización), tiempo, espacio y personajes.

Estos elementos son los que se deberá de observar para descubrir similitudes y diferencias entre los tres discursos que hay que analizar. En el caso de la traducción literaria, se trata de comparar qué medios lingüísticos se han utilizado en los textos de partida y en las traducciones para definir un tema, construir un narrador y fijar un punto de vista, definir unos personajes, introducir elementos temporales y delimitar un espacio

narrativo. En el caso de la adaptación cinematográfica, habrá que fijarse en cuestiones lingüísticas, pero también en cuestiones visuales y sonoras, pues el relato cinematográfico no sólo narra con palabras, sino también con imágenes y sonidos. Habrá que atender a cuestiones como la mímica, los decorados, el vestuario, la iluminación, la música y las voces, el encuadre y el movimiento de la cámara, el montaje, etc. Siempre en relación con esos elementos que nos interesan. En el caso de la traducción audiovisual, básicamente habrá que atender a cuestiones lingüísticas, pero pueden darse situaciones en las que también haya que observar elementos visuales y sonoros, por ejemplo, si se ha eliminado alguna imagen o escena, si se ha modificado la banda sonora, etc.

Para la comparación de estos elementos narratológicos puede seguirse la propuesta de García Luque (2003, 2005), que, como ya se ha comentado, recurre al concepto de técnica de traducción (amplificación, compensación, compresión, sustitución, elisión, etc.), tradicionalmente aplicado a la comparación entre texto de partida y texto traducido, para abordar también la comparación entre texto literario y adaptación cinematográfica. De esta manera, con una misma categorización de procedimientos podremos dar cuenta de los tres trasvases, independientemente de su naturaleza.

3.5. POSIBILIDADES Y LÍMITES DEL MODELO

El modelo aquí descrito pretende ser una herramienta de análisis sistemática y coherente con la que abordar la combinación de tres formas de trasvase y las relaciones interculturales que se producen entre los sistemas implicados. Cuando una obra literaria es trasladada a la gran pantalla (adaptación cinematográfica) y tanto la película resultante como la propia obra literaria son traducidas a otro idioma (traducción literaria y audiovisual), se crea entre el sistema emisor y el receptor un nexo de intercambio textual que puede revelar importantes informaciones sobre las relaciones interculturales que se dan entre los sistemas entre los que se producen esos trasvases.

Este modelo, orientado a la identificación de normas de transferencia, comprende una descripción detallada de los sistemas receptores y permite:

- valorar cuantitativamente la presencia de obras de la cultura de partida en el contexto de llegada;
- determinar si hay una política de selección de las obras de partida y a qué responde;
- identificar regularidades en el trasvase y la recepción de las obras trasladadas;
- definir la posición y la función de las obras trasladadas en los contextos de llegada;
- descubrir si el sistema de partida se ha constituido en modelo para la transferencia textual o si se han preferido modelos cercanos al sistema receptor, o lo que es lo mismo, si se ha optado por la adecuación de las obras a los textos de partida o por la aceptabilidad de las obras en el sistema de llegada.

La información que revela el análisis permite a su vez determinar qué función desempeñan estas tres formas de trasvase en el intercambio cultural y descubrir el grado de mediación del cine y la literatura en las relaciones culturales entre dos sistemas.

El modelo, y con él la sistematización de relaciones, ha sido diseñado con el propósito de ser aplicable a cualquier corpus de adaptaciones cinematográficas y cualquier combinación de sistemas culturales. Se pretende, por lo tanto, ofrecer una herramienta metodológica de validez universal y que resulte útil para todos aquellos interesados en analizar las relaciones interculturales entre (poli)sistemas.

El foco de atención del análisis variará según se delimite el corpus y según se definan los sistemas con los que se quiera trabajar. En la segunda parte de la tesis, se aplica el modelo a un corpus delimitado por criterios geopolíticos y temporales: las adaptaciones cinematográficas españolas realizadas a partir de obras literarias igualmente españolas entre 1975 y 2000. El sistema de llegada con el que se quiere relacionar el sistema de partida español es el alemán.

Pero ésta es sólo una de las formas posibles de aplicar el modelo. El corpus también podría delimitarse, por ejemplo, a partir de un autor: todas las adaptaciones fílmicas de obras de Jane Austen. Se pondrían así en relación el sistema literario inglés, los sistemas fílmicos en los que se hubieran realizado adaptaciones y el sistema receptor que se deseara, por poner un ejemplo, el finlandés. A través del análisis de la recepción de la autora inglesa en el sistema cultural finlandés, se podrían descubrir interesantes informaciones sobre las relaciones literarias y cinematográficas entre ambos sistemas, así como poner de manifiesto el papel de mediador de otros sistemas cinematográficos en los que se hubieran realizado adaptaciones, por ejemplo, el estadounidense. Desde la perspectiva de los estudios de género, por ejemplo, el análisis podría relacionarse con cuestiones como la caracterización de las mujeres en el cine y la literatura. Desde un punto de vista centrado en el papel de los medios de comunicación, el análisis podría girar en torno a las diversas formas de mediación del cine y la televisión. Todo dependerá del enfoque que se desee.

Otras alternativas posibles podrían consistir, por ejemplo, en delimitar el corpus a partir de un director (todas las adaptaciones realizadas por Luis Buñuel), de la nacionalidad de las obras literarias (todas las adaptaciones estadounidenses de obras literarias francesas), de un título (todas las adaptaciones del *Quijote*), incluso de un motivo temático (adaptaciones cuyo tema central sea el amor imposible). A continuación, cabría señalar además en qué sistema concreto se quiere analizar su recepción, y, dado el caso, una perspectiva analítica determinada o un foco de atención concreto. Las posibilidades son muy variadas.

Los límites del modelo son proporcionales a sus posibilidades. Es evidente que se trata de un modelo de análisis complejo y muy vasto, por lo que resulta difícilmente aplicable por una sola persona y en el reducido marco de una tesis doctoral, especialmente si el corpus es muy amplio, como es el caso. Por este motivo, a la hora de llevarlo a la práctica me he ceñido a los aspectos generales de transferencia del corpus sin adentrarme en el análisis de las obras particulares. Así, en el presente trabajo se presentan “únicamente” las normas combinatorias, las normas preliminares y las normas de recepción generales relativas al corpus escogido. Me planteé la posibilidad de realizar el análisis de las normas de recepción particulares y el de las normas operativas para una pareja de obras en concreto y sus correspondientes traducciones, pero considero que este tipo de análisis puntuales y aislados no aporta resultados extrapolables y, por lo tanto, carece de interés cuando de detectar normas se trata.

Además de los límites que impone la magnitud del modelo, me gustaría mencionar otra restricción del mismo. Se trata de la imposibilidad de incorporar al análisis sistémico las

relaciones que establecen algunas obras con reelaboraciones de las mismas en otros niveles. Me refiero en concreto a las escenificaciones de obras de teatro y a los *remakes*. Sería interesante poder relacionar las adaptaciones cinematográficas de obras teatrales con sus diversas puestas en escena, tanto en el sistema cultural de partida como en el de llegada. Con este modelo de análisis, sin embargo, no se puede atender a esta cuestión. Como tampoco se puede atender a los *remakes* de una obra realizados en otros sistemas, salvo que ése sea el objeto concreto del análisis y el corpus se haya definido siguiendo ese criterio (todos los *remakes* de una adaptación cinematográfica concreta).

Para terminar, me gustaría señalar que, a pesar de las limitaciones del modelo, éstas no le restan ni interés ni validez. El problema de la magnitud, además, tiene más que ver con cuestiones externas al modelo que no con una carencia intrínseca del mismo. Considero el modelo perfectamente viable para un equipo de investigación interdisciplinar que cuente con el tiempo y los medios materiales necesarios para un análisis completo de todas las obras que se incluyan en el corpus.

SEGUNDA PARTE: APLICACIÓN PRÁCTICA

LA RECEPCIÓN CULTURAL DE ESPAÑA EN ALEMANIA EN EL MARCO EUROPEO (1975-2000)

4. LOS TRASVASES INTERCULTURALES ENTRE ESPAÑA Y ALEMANIA EN EL MARCO EUROPEO

En esta segunda parte del trabajo se aborda la aplicación del modelo anteriormente desarrollado. Recordemos que el objeto de interés práctico de este trabajo son las relaciones interculturales entre España y Alemania, por lo que ese método de análisis se aplica aquí a un corpus de adaptaciones cinematográficas españolas y su recepción en Alemania. Esto va a permitir examinar, desde una perspectiva descriptiva y polisistémica, una parte de las relaciones interculturales hispano-germanas, por lo que cabe empezar situando tales relaciones en su contexto.

El capítulo 4 se abre, pues, con un apartado en el que se hace un breve repaso a los estudios que se han ocupado de estas relaciones. A continuación, se aborda el diálogo cultural entre España y Alemania en sí mismo. No se trata de un detallado recuento de aproximaciones y contactos, sino de un breve resumen histórico centrado en la presencia de España en el país germano, en especial a través de la cultura. Finalmente, se enmarca el objeto de estudio en el contexto de la Unión Europea, centrando la atención en las cuestiones culturales y, de entre éstas, en las cinematográficas y literarias. Tras este capítulo introductorio, se desarrolla el análisis a lo largo del capítulo 5.

4.1. LOS ESTUDIOS SOBRE LAS RELACIONES CULTURALES ENTRE ESPAÑA Y ALEMANIA

De las relaciones entre España y Alemania se han ocupado principalmente los hispanistas alemanes, que han mostrado especial interés por las relaciones de naturaleza cultural, y más en concreto por las literarias. El hispanismo alemán viene determinado por una marcada orientación filológica (lingüística y literaria) y su subordinación a los estudios románicos, en los que se integra organizativa y conceptualmente, y en los que el francés siempre ha tenido un peso predominante. A pesar de ello –y de la todavía hoy vigente disparidad de opiniones sobre la conveniencia o no del enfoque comparatista y pan-romanista–, el hispanismo alemán ha ido adquiriendo con los años una entidad propia y consolidada, institucionalmente encarnada en la Deutscher Hispanistenverband (Asociación alemana de hispanistas)²³, que, desde su creación en 1977, representa los intereses de los más de 400 hispanistas activos en las universidades y centros de estudios superiores de los países germanoparlantes.

²³ La página web de este entidad es <<http://www.hispanistica.de/>>.

El interés germano por el mundo hispánico viene, sin embargo, de mucho antes. En las obras del catedrático de Bonn Friedrich Diez (1794-1876) –considerado unánimemente el fundador de la filología románica–, el español ocupaba un lugar importante. Pero ya antes, personalidades del romanticismo alemán como Johann Gottfried Herder, Jacob Grimm, Ludwig Tieck o August Wilhelm Schlegel habían creado un ambiente favorable para la nueva ciencia al reavivar el interés por la cultura española: el primero tradujo al alemán los *Romances del Cid* (publicados en edición completa en 1805), Grimm publicó en 1815 una edición crítica de romances españoles, Tieck tradujo el *Quijote* y Schlegel hizo lo propio con dramas de Calderón y poesía lírica española. Este interés por lo español se afianzó en su vertiente académica a mediados del siglo XIX, cuando, a raíz de las reformas en la enseñanza de las lenguas modernas (impulsadas por el movimiento neofilológico), se crearon los primeros seminarios romanísticos y las primeras cátedras de filología románica, en algunas de las cuales también se prestaba atención a la filología hispánica. En los años siguientes, y hasta bien entrado el siglo XX, el interés se dirigió principal y casi exclusivamente a los textos medievales y al Siglo de Oro, en especial a autores como Calderón, Cervantes y Lope de Vega.

En la rama de lingüística, la orientación comparativa y diacrónica llevó a los investigadores a centrarse en cuestiones como la lingüística histórica, la dialectología y la geografía lingüística. A pesar del interés suscitado, la situación del español en el marco de la filología románica no dejó de ser marginal, siendo muy pocas las cátedras dedicadas principalmente a la lingüística o la literatura hispánicas. Hasta los años sesenta del siglo XX, la única institución universitaria con dedicación exclusiva al español y otras lenguas peninsulares fue el Iberoamerikanisches Forschungsinstitut de la Universidad de Hamburgo, fundado en 1917 para ofrecer respuesta a la amplia demanda de clases de español que se daba en la capital hanseática debido a sus relaciones comerciales con la Península Ibérica y los países latinoamericanos. A los logros científicos de esta institución cabe añadir los del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, que no es una institución universitaria, sino estatal. En su biblioteca se recoge el mayor fondo bibliográfico de Europa sobre cuestiones lingüísticas, literarias y culturales relativas a España, Portugal y Latinoamérica. Esto, unido a las investigaciones que promueve, a su labor editorial y a las actividades que organiza, hace de esta institución el centro idóneo para las investigaciones hispánicas.²⁴

Actualmente, el hispanismo sigue en la fase de independización y reorientación que mencionaba antes. En los últimos años, el español ha experimentado un auge muy importante, multiplicándose el número de estudiantes universitarios y ampliándose a la mayoría de los Estados federados la oferta de español como asignatura escolar. Ante esta situación, la Romanística se ha visto obligada a diferenciarse y a especializarse, contribuyendo así a la independización (si no administrativa, sí conceptual) de la Hispanística y a un progresivo abandono del tradicional enfoque literario-lingüístico hacia planteamientos socio-históricos, sociopolíticos e interculturales.²⁵

²⁴ Para más información sobre esta institución, véase <<http://www.iai.spk-berlin.de/>>.

²⁵ Aunque Ingenschay (2004: 164) echa en falta una historia exhaustiva de la Hispanística, son varias las publicaciones que dan cuenta de la misma. Un monográfico de la revista *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* repasa los “estudios y esfuerzos con que los filólogos alemanes han contribuido al conocimiento y

Los estudios históricos y culturales sobre España siguen siendo, sin embargo, bastante reducidos en comparación con los de tipo filológico. Basta cotejar el desequilibrio que se da en la cantidad de entradas de unos y otros epígrafes en la completísima *Bibliographie der Hispanistik in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz* editada por Christoph Strosetzki desde 1978.²⁶ Mientras la lingüística y la literatura tienen epígrafes autónomos y una abultadísima cantidad de entradas, los estudios de orientación histórica o cultural se recogen, con una cantidad de entradas mucho menor, en apenas tres subepígrafes (“Kulturübergreifende Veröffentlichungen”, “Geschichte von Kultur und Mentalität” y “Kunst, Film und Neue Medien”) incluidos en la sección general (“Allgemeines”) o bajo la propia sección de literatura.

Bernecker (2004: 231-232), en su repaso a la historiografía de la Hispanística, constata igualmente que los estudios históricos son muy escasos en comparación con los filológicos, pero que, aun así, las aportaciones del hispanismo alemán sobre la historia española son más cuantiosas que las de los historiadores españoles sobre la historia de Alemania, y que estas aportaciones se concentran en determinadas épocas, a saber, la del reinado de Carlos I y la Guerra civil.

Entre estas escasas investigaciones que se desmarcan de lo puramente filológico se sitúan los estudios que se ocupan de las relaciones entre España y Alemania. Algunos científicos las han abordado poniendo el acento en los aspectos históricos y políticos, como en *España y Alemania en la edad contemporánea* (Bernecker 1992), *The Lion and The Eagle: Interdisciplinary Essays on German-Spanish Relations over the Centuries* (Kent, Wolber y Hewitt 2000), *España y Alemania: percepciones mutuas de cinco siglos de historia* (Vega Cernuda y Wegener 2002) y el reciente dossier monográfico recogido en la revista *Iberoamericana* “España y Alemania: aspectos clave de sus relaciones bilaterales en el siglo XX” (Bernecker 2007).²⁷

Otros estudios adoptan una perspectiva socio-cultural, como *Der Kulturdialog zwischen Spanien und Deutschland im Rahmen Europas* (Weger 1989), *Deutsch-Spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte* (Raders y Schilling 1995), *La influencia de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*, (De Salas y Briesemeister 2000), *Spanien aus deutscher Sicht: deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute* (Briesemeister, Wentzlauff-Eggebert 2004) y *Die deutsch-spanischen Kulturbeziehungen im europäischen Kontext: Bestandsaufnahme, Probleme, Perspektiven* (Bader y Olmos 2004). De este último volumen cabe destacar la variedad de enfoques que ofrece (se ocupa de las relaciones en el terreno de la

profundización de aspectos y áreas [...] encuadrables en lo que se ha dado en llamar «lo español» (1984: 5). Cinco años después, Tietz (1989) edita una recopilación de artículos sobre la historia de la Hispanística hasta 1990. El volumen de actas del *I Encuentro franco-alemán de hispanistas*, celebrado en Maguncia en 1989 (véase Strosetzki, Brotel y Tietz 1991), también recoge varios artículos dedicados a la historia de la Hispanística, a saber, los de Schrader (1991), Hempel (1991) y Schnelle (1991). En 1996, el Instituto Cervantes rinde homenaje al hispanismo alemán publicando un volumen dedicado a su historia, desde sus orígenes a mediados del siglo XIX hasta nuestros días (véase Haensch y Muñoz Cosme 1996). Otros artículos más recientes dedicados a esta cuestión son los de Briesemeister (2000), Mecke (2005) y Neuschäfer (2005).

²⁶ Véase <<http://www.uni-muenster.de/Hispanistikbibliographie/>>.

²⁷ Otros títulos (por citar sólo algunos) en esta línea histórico-política son: Merkes (1961), Abendroth (1973), Maier (1975), Ruiz Holst (1986), Collado Seidel (1991), Sepasgosarian (1993), García Pérez (1994), Leitz (1996), Pöppinghaus (1999), Rother (2001), De la Hera Martínez (2002).

literatura, la música, el arte, la enseñanza, la prensa, la filosofía, la historia, la economía, etc.) y su carácter inaugural, puesto que es fruto de un simposio sobre las relaciones hispano-alemanas –organizado por los Institutos Goethe de España y los Institutos Cervantes de Alemania– que se planteó como punto de partida de una serie de encuentros bianuales en los que seguir profundizando sobre las relaciones culturales entre estos dos países. A este primer simposio, celebrado en Madrid en junio de 2002, siguió el encuentro *Kultur des Erinnerns: Vergangenheitsbewältigung in Spanien und Deutschland*, que tuvo lugar en Berlín en mayo de 2005. En este segundo simposio se abandonó el carácter generalista del primero para comparar las formas en las que España y Alemania se han enfrentado a la recuperación de la memoria histórica.²⁸ Otros trabajos en los que, desde diferentes perspectivas, se han tratado las relaciones hispano-germanas son los de Schulten (1916), Schreiber (1930, 1936), Ohrem (1930), Hüffer (1950, 1959), Kehrer (1953), Rodríguez de Lecea (1973), Juretschke (1975), Berchem (1982), Briesemeister (ed. 1988), Siebenmann (1989b), Kügelgen (1999), Ingenschay (2001), Mauersberger (2001), Kaldemorgen (2002), Ortiz de Urbina Sobrino (2007) y Hellwig (2007).

No quisiera dejar de mencionar los estudios que abordan el tema de las percepciones recíprocas de las imágenes nacionales y los estereotipos, fundamentalmente a través de la literatura. La imagología cuenta con escasa tradición en España, pero no así en Francia, Holanda, Italia y Alemania. Del hispanismo germanófono proceden interesantes estudios sobre la imagen de España en Alemania y en otros países europeos. Para empezar, cabe mencionar el monográfico de Hans Juretschke *La imagen de España en la Ilustración alemana* (1991), fruto del seminario homónimo celebrado en Madrid en mayo de 1991 bajo los auspicios del Instituto germano-español de investigación de la Sociedad Görres. Este volumen se inserta en la serie *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft* de la editorial Aschendorff, serie que se publica desde 1928 y que recoge artículos y monografías “sobre la contribución histórica de la cultura española en el sentido más amplio en Europa y Ultramar”²⁹, lo que la convierte en un corpus imprescindible sobre este tema.

El ya mencionado volumen de Vega Cernuda y Wegener *España y Alemania: percepciones mutuas de cinco siglos de historia* (2002) –también fruto de un encuentro, en este caso un curso de verano celebrado en San Lorenzo del Escorial en septiembre de 2001– recoge igualmente diversos artículos sobre la imagen de España que los alemanes han ido cultivando a lo largo de los siglos, como “Del Imperio común a la leyenda negra: la imagen de España en la Alemania del siglo XVI y comienzos del XVII” (Schilling, pp. 37-62), “Distanciamiento y alienación: la imagen de España en Alemania desde la Paz de Westfalia a Federico II” (Duchhardt, pp. 67-78), “Paradigmas españoles en la Alemania del siglo XIX” (Strosetzki, pp. 79-94) y “La imagen de España en los relatos de viaje alemanes a partir de 1800” (Vega Cernuda, pp. 95-130), etc.

Iniciativa de Vega Cernuda fue también el congreso *El orgulloso español y la cabeza cuadrada: imágenes (des)enfocadas en las relaciones bilaterales*³⁰, celebrado en Alicante en octubre de

²⁸ Más información en <<http://www.cervantes.de/simp/es/projekt.html>>. Las actas de este encuentro también se publicaron, véase Olmos y Keilholz-Rühle (2007).

²⁹ Véase el catálogo de la serie en la web de la editorial: <<http://www.aschendorff.de/buchverlag/>>.

³⁰ Véase la web del congreso: <<http://webs.ono.com/jornadas-hisp-ale/>>.

2006 y en el que se abordaron desde muy diferentes puntos de vista las imágenes que españoles y alemanes tienen los unos de los otros. Las actas de este congreso están en proceso de edición. Pendientes de publicación están asimismo las actas del encuentro *Alemania-España: viajes y viajeros entre ficción y realidad*, celebrado en Valencia en marzo de 2007. En él se trataron las “impresiones de viajeros alemanes en España y españoles en Alemania, las percepciones del choque cultural, de las diferencias y de las similitudes” a través de la literatura de viajes, un género cuya carga imagológica se ha pasado por alto durante mucho tiempo pero que cada vez más está siendo objeto de estudio crítico por su capacidad para “abrir horizontes de entendimiento interdisciplinar”.³¹

Finalmente, cabe destacar el libro de López de Abiada y López Bernasocchi *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)* (2004), fruto del hispanismo suizo, pero una de las pocas reflexiones imagológicas redactadas en castellano. En esta recopilación de ensayos se incluye una revisión del artículo de Briesemeister “«Die spanische Verwirrung». Zur Geschichte des Spanienbildes in Deutschland”, publicado por primera vez en 1997 y en el que se sintetiza la evolución de la imagen española en Alemania desde finales del siglo XV. De Briesemeister, que se ha ocupado ampliamente de esta cuestión, es el volumen *Das Bild des Deutschen in der spanischen und das Bild des Spaniers in der deutschen Literatur* (1980), dedicado a las imágenes recíprocas, así como el artículo “Spanien in der deutschen Essayistik und Zeitungsberichterstattung der Jahre 1945 bis 1968”, incluido en su volumen de 2004 editado por Wentzlaff-Eggebert.³²

Dentro de los estudios que se ocupan de las relaciones culturales hispano-germanas, el grueso lo constituyen los que se dedican a los vínculos establecidos a través de la literatura. Los trabajos de recepción, contactos e influencias gozan de una larga tradición, si bien son bastante más numerosos los que describen el camino de la literatura española hacia Alemania y se ha prestado especial atención a ciertas épocas (Siglo de Oro, *boom* latinoamericano), determinados temas (Don Juan, Guerra civil...) y algunos autores escogidos (Calderón, García Lorca...)³³.

Entre las aproximaciones que ofrecen una panorámica general, el clásico por excelencia es el trabajo de Gerhard Hoffmeister *Spanien und Deutschland: Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, publicado por primera vez en 1976 y con una edición española traducida por Isidro Gómez Romero y publicada en Gredos en 1980: *España y Alemania: historia y documentación de sus relaciones literarias*.³⁴ En este volumen se analizan ampliamente las

³¹ Más información sobre este encuentro en <<http://usuaris.tinet.org/asgc/Informacio/valencia2007.html>>. Algunas publicaciones sobre la imagen transmitida en los relatos de viajes son: Briesemeister (1992, 2004b), Rubow (1997), Zimmermann (1997) o Raders (2003); el último de estos trabajos ofrece un modelo de comunicación intercultural para el análisis sistemático de este tipo de documentos.

³² Otros títulos sobre la imagen de España en Alemania o sobre las imágenes recíprocas son, por ejemplo, los de Brüggemann (1956), Becker-Cantarino (1975), Siebenmann (1986, 1988, 1989a, 1989b, 1989c, 2004), Krömer (1995), Renner y Siguán (1999), Benevent Montoliu (1999), Hinterhäuser (1999), Aschmann (2000), Hönsch (2000), Siguán (2001), Hamdorf y López Rubio (2001), Ingendaay (2004) y Krauthausen (2004).

³³ Véase a este respecto el artículo de Rodiek (1989), que sistematiza la labor investigadora en este campo durante la década de los ochenta.

³⁴ Numerosos autores se ocuparon antes de Hoffmeister de investigar las relaciones literarias entre España y Alemania y ofrecer un panorama general (aunque nunca tan completo) de las mismas. Un repaso a algunos de sus títulos revela el no sólo abultado sino también temprano interés por esta cuestión: Ebert (1857), Farinelli

relaciones literarias entre España y Alemania desde la Edad Media hasta mediados del siglo XX. De manera cronológica se va dando cuenta de la recepción y la influencia de la literatura española en Alemania y paralelamente de la recepción e influencia de la literatura alemana en España. El análisis histórico-literario es complementado con abundante bibliografía de lo publicado sobre cada época, autor u obra en particular. Huelga decir que esta valiosísima obra requiere de una actualización que amplíe lo expuesto con información sobre los trasvases literarios desde 1975 hasta nuestros días y complemente la bibliografía con las abundantes referencias de los últimos treinta años. Después de la obra de Hoffmeister, se han publicado numerosos artículos sobre las relaciones literarias hispano-germanas, pero sigue faltando una obra completa y exhaustiva a la altura de la anterior. A pesar de su prometedor título, el volumen de actas editado por Eberhard Geisler, *España y Alemania. Interrelaciones literarias* (2001), no ofrece ninguna visión general de tales relaciones, sino unas cuantas aportaciones sobre cuestiones puntuales. Algunos artículos que sí procuran una panorámica general (aunque parcial) sobre la traducción de la literatura española y su recepción en Alemania son los de Briesemeister (1984, 1986, 1994), Siguán (1989a), Strausfeld (1991b, 1995, 2001, 2004), Neuschäfer (1994, 1995, 1998, 2006), Kaldemorgen (2001) y Billaudelle (2001). Algunos trabajos se centran en la recepción teatral, como los de Pörtl (1984, 1990) y Floeck (1990, 1999, 2003). Los artículos de Navarro de Adriaensens (1984), Robles i Sabater (2005a) y Wirf y Estelrich (2004) se han centrado en la recepción en Alemania de la literatura catalana. Una relación de los textos gallegos traducidos al alemán se puede encontrar en Meyer (1996) y en Seixas Seoane (1999). Desconozco si hay trabajos similares sobre la literatura vasca. Por último, en el sentido opuesto, es decir, en lo que respecta a la recepción de literatura alemana en España, cabe destacar los estudios de Siguán (1989b), Saalbach (1995), Cuéllar Lázaro (2000, 2005), Drey Müller (2004), Quintana (1988) y Seixas Seoane (2004), los dos últimos sobre las traducciones de literatura alemana al catalán y el gallego respectivamente.³⁵

También hay algunas publicaciones que se han centrado en las cuestiones editoriales que envuelven a las relaciones literarias hispano-germanas. Entre ellas cabe destacar el número especial sobre literatura española de *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* publicado con motivo de la Feria del libro de Fráncfort de 1991. El volumen de Schrader *Von Góngora bis Nicolás Guillén. Spanische und lateinamerikanische Literatur in deutscher Übersetzung – Erfahrungen und Perspektiven* (1993) recoge las actas de un coloquio dedicado a las traducciones alemanas de literatura española y latinoamericana celebrado en Düsseldorf en

(1892), Schwering (1902), Schneider (1924), Kemplerer (1925), Hatzfeld (1927), Lyte (1936), Tiemann (1936), Götz (1957), Schramm (1957), Nonell (1958), Schwarz (1965), Müller (1967) y Buck (1972).

³⁵ Por supuesto, hay además abundantes trabajos sobre temas, autores o épocas concretas. Por ejemplo, el volumen *Paisajes románticos: Alemania y España* (Raposo, Calañas y Grupo Oswald 2004) se centra en la recepción en España del Romanticismo alemán y sus principales representantes. Se trata de un conjunto de estudios surgidos en torno al seminario interdisciplinar del mismo nombre, organizado en Valencia en octubre de 2003 por el Grupo OSWALD. Este grupo, creado en la Universidad de Valencia en el año 2000, ha organizado desde entonces diversos seminarios y cursos internacionales sobre las relaciones literarias y culturales entre España y el mundo germánico, como, por ejemplo, el que dio lugar al volumen *Paisajes espirituales: El diálogo cultural entre Alemania y Valencia* (Raposo y Calañas 2003), o el más reciente congreso *Guerra y viajes: una constante histórico-literaria*, celebrado en Valencia en abril de 2008.

1992. Otros títulos en esta línea son los siguientes: Neuschäfer (1988, 2004), Meyer-Clason (1991), Strausfeld (1991a, 1993, 2003, 2004), Pohl (1998, 2003), López de Abiada, Neuschäfer y López Bernasocchi (2001), Kern (2003), etc.

Especial atención merecen, por otro lado, los trabajos que han intentado recopilar de manera bibliográfica cuáles han sido las obras literarias alemanas y españolas traducidas al otro idioma. Respecto a la literatura alemana traducida al español tenemos dos repertorios bibliográficos editados en los años treinta: el de la Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft (*Deutsche Bücher in spanischen Übersetzungen / Libros alemanes traducidos al español*, 1931) y el del Instituto Iberoamericano (*Auswahl von deutschen Werken in spanischer und portugiesischer Übersetzung / Selección bibliográfica de obras alemanas en traducción española y portuguesa*, 1939). En los cincuenta y sesenta, Mönnig lleva a cabo una serie de recopilaciones bibliográficas de obras en lengua alemana traducidas a otros idiomas, entre ellos el español (véase Mönnig 1964). Unos años más tarde, Stumpe y Brock (1978) revisan y actualizan el repertorio de Mönnig y lo publican con el título *Bibliographie deutschsprachiger und deutschlandkundlicher Literatur in spanischer Übersetzung seit 1945*. Una parte del ya mencionado volumen de Cuéllar Lázaro (2000) consiste en un repertorio bibliográfico que abarca 46 años, de 1945 a 1990. Por último, la obra de Calañas y Raposo (2006), en formato CD-ROM, ha venido a actualizar y digitalizar todas estas bibliografías.

En la dirección opuesta, algunas de las bibliografías de la literatura española traducida al alemán son las de Janner (1956), Caballero (1962), García (1963), Schellert (1963), Rodríguez (1969) y las más recientes de Strausfeld (1984) y Siebenmann y Casetti (1985), complementadas con los artículos de Briesemeister (1988) y Schmolling (1989). Adviértase, sin embargo, la ausencia en este caso de un repertorio bibliográfico global y actualizado.³⁶ Respecto a la literatura catalana, véanse los trabajos bibliográficos de Briesemeister (1979), Robles y Stegmann (2003) y Robles i Sabater (2005b).

Si, por un lado, resulta evidente la necesidad de poner al día la bibliografía sobre los trasvases literarios hispano-germanos, más acuciante y manifiesta es, por otro lado, la necesidad de investigar y sistematizar las relaciones que se establecen entre España y Alemania a través del cine. Aunque el hispanismo alemán ha mostrado un interés cada vez mayor por los medios audiovisuales y los fenómenos de intermedialidad³⁷, las relaciones interculturales que del cine se derivan apenas han sido estudiadas. La cantidad de trabajos sobre cine español ha ido aumentando en los últimos años, pero tan sólo se han podido encontrar tres artículos en los que se aborden directamente los trasvases cinematográficos

³⁶ Sí hay publicaciones más modernas, sin embargo, sobre la literatura latinoamericana en Alemania: López de Abiada y Siebenmann (1998), Sperschneider (1999) y Von Römer y Schmidt-Welle (2007).

³⁷ Reflejo de este interés son las secciones dedicadas al cine que se incluyeron en los encuentros bianuales de hispanistas de Ratisbona 2003, Bremen 2005 y Dresde 2007. Fruto del primero de ellos es la publicación *Intermedialidad e Hispanística* (véase Rieger 2003), en la que se incluyen cuatro artículos sobre literatura y cine españoles. Las actas de la sección de Bremen dedicada al cine español se publicaron bajo el título *Miradas locales. Cine español en el cambio del milenio* (véase Pohl y Türschmann 2007). Los artículos que se derivan del encuentro de Dresde centrado en las relaciones entre teatro y cine en España están en proceso de edición. Otras publicaciones alemanas sobre las relaciones intermediales en el contexto español son: Strosetzki y Stoll (1993), Mecke y Roloff (1999), Albersmeier (2001), López de Abiada y Hofstetter (2002), Paatz y Pohl (2003) y Lüning y Vences (2005). Para una visión general actualizada de la intermedialidad como paradigma investigador en el marco de la Romanística, véase Von Hagen (2007).

de España a Alemania: “El cine español en Alemania” (Pörtl 1989), “Bild und Wort. Zur Synchronisation spanischer Filme” (Karg 1993) y “Anmerkungen zu den deutsch-spanischen Film-Beziehungen” (Eder 2004). El primero de ellos se centra exclusivamente en la recepción de Buñuel y Saura en Alemania. El artículo de Karg ni siquiera se ocupa realmente de las relaciones entre España y Alemania a través del cine, sino del análisis del doblaje al alemán de un par de filmes españoles. Trata, pues, un aspecto parcial de la recepción del cine español en Alemania, de ahí que lo haya considerado susceptible de mención aquí. El artículo de Eder no llega ni a seis páginas, no presenta ningún tipo de bibliografía y carece por completo de sistematicidad alguna. Su autor, sin embargo, llega a la conclusión de que las relaciones filmicas hispano-germanas son inexistentes:

Deutsch-spanische Film-Beziehungen? Es gibt sie nicht. Es gibt sie allenfalls punktuell: bei Festivals und Filmwochen. Die beiden Länder sind zwar nur zwei Flugstunden voneinander entfernt, aber die sind manchmal länger als der Weg nach New York oder Los Angeles (2004: 153).

El resto de bibliografía alemana sobre cine español se dedica a cuestiones estéticas o históricas, o se ocupa de determinados autores (principalmente Buñuel, Saura y Almodóvar) u obras concretas, pero no a estudiar su recepción en Alemania. Algunos trabajos que cabría destacar son: Arnold *et al.* (1981), Schwarze (1981), Eichenlaub (1984), Schütz (1990), Neuschäfer (1991), Gompper (1994), Link-Heer (1994), Hoefler y Solms (1995), Schlickers (1997), Seitz (1997), Rabe (1997), Rudolf (1999), Ruppe (1999b), Albersmeier (2001), Haas (2001), Vossen (2002), Scholz (2005), Maurer Queipo (2005), Herrera y Martínez-Carazo (2007), Kappelhof e Illger (2008) y los números especiales de las revistas *Tramvía* (véase Poppenberg 1986) e *Hispanorama* (véase Wild 1992), que incluyen una variada relación de artículos.³⁸ En algunos trabajos podemos encontrar alguna mención puntual a la recepción de cine español en Alemania, como el párrafo de trece líneas con el que Fraga Egusquiaguirre (2002: 209) resume los intercambios cinematográficos entre España y Alemania. Scholz (2005) dedica más atención a este aspecto en los apartados “Internationalisierung des spanischen Films” (pp. 92-99) e “Import spanischer Filme in

³⁸ Además de estos trabajos, hay una gran cantidad de artículos, como por ejemplo los de Schönecker (1975, 1977), Albersmeier (1978b, 1992), Dietrich (1978), Eichenlaub (1978, 1991), Taberner (1978a, 1978b), Haslberger (1980), Schuch (1982), Gerhold (1983), Bonitzer (1986), Brisset (1986), Haubrich (1986), Mahieu (1986), Maqua (1986), Martí (1986), Martín Patino (1986), Monterde (1986), Müller y Roth (1986), Palacio (1986), Poppenberg (1986a, 1986b, 1986c, 1986d, 1986e), Rodríguez (1986), Torres (1986), Villamor (1986), Ferrando-Meliá y Krumm (1987), Hanke-Schaefer (1987, 1991, 1997), Hamdorf (1989, 1993a, 1993b, 1995a, 1995b, 1995c, 1996, 1997a, 1997b, 1998a, 1998b, 1999a, 1999b, 1999c, 1999d, 2000a, 200b, 2000c, 2000d), Marañón Calleja (1989), Zwick (1991), Auberg (1992), Bosse (1992), Felten (1992), Gompper (1992), Karg (1992), Link-Heer (1992), Nagel (1992), Roloff (1992), Sánchez (1992), Scheele (1992), Schlünder (1992), Schütz (1992), Stauder (1992), Wild (1992a, 1992b), Farrés (1993), Fischer-Rittmayer (1994), Hamacher (1994), Miljanovic y Hark (1994), Soler i Marcet (1996), Schifferle (1997), Beucker (1998), Vences (1998, 2005), Ruppe (1999), Braun (2000), Grissemann (2000), Hasenber (2000), Köhler (2000), López Rubio (2000), Löser (2000), Mörche (2000), Wach (2000a, 2000b), Rössler (2001), Schmidt von Sutterheim (2001), Benavente y Vacas (2002), García Jambrina (2002), Hamdorf y López Rubio (2002), Knappe (2002), Comes Peña (2003), Lüning (2003), Walter (2004), Álvarez (2005), Climent Espino (2007), Schulze (2007), etc. Véanse además los artículos consignados al final del trabajo en la Bibliografía de artículos, crítica y reseñas sobre el cine español.

Deutschland” (pp. A113-A127 del anexo) de su libro, aunque parte de un listado no exhaustivo y se limita a los años 1995-2002.

Queda patente, pues, la necesidad de un estudio de envergadura que se ocupe de las relaciones entre España y Alemania vehiculadas por el cine. El presente trabajo viene a cubrir con bastante exhaustividad una de las facetas de esas relaciones, a saber, las que se refieren a la recepción del cine español en Alemania, y más en concreto de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias españolas. De esta manera, se establece aquí un nexo interdisciplinar entre las más recientes aproximaciones culturales y los tradicionales enfoques literarios, que permite aportar más luz a lo que ya sabemos sobre las relaciones interculturales hispano-alemanas.

4.2. EL DIÁLOGO CULTURAL HISPANO-GERMANO

Como bien señala el que fuera embajador en Alemania José Pedro Sebastián de Erice, “existe una percepción generalizada de que españoles y alemanes nos caemos bien y nos entendemos” (2002: 261). Se ha repetido en numerosas ocasiones que España y Alemania no se han enfrentado en conflictos bélicos directos y que de ahí deriva la ausencia de antipatías, fobias y recelos.³⁹ No hay lugar aquí para repasar exhaustivamente la historia de las relaciones entre España y Alemania y comprobar estas afirmaciones, pero sí se pueden recordar de manera sucinta algunos momentos fundamentales (por otra parte, ya de sobra conocidos), especialmente los que se refieren al intercambio cultural.

Ya desde la Edad Media hay constancia de contactos entre tierras españolas y alemanas (aunque no pueda hablarse de España y Alemania en el sentido que lo hacemos ahora), por ejemplo, a través del Camino de Santiago, que llevó a numerosos peregrinos germanos a recorrer el norte de la Península Ibérica. El pensamiento árabe y judío (Averroes, Maimónides...) tuvo su eco en los centros de estudio alemanes, así como la lírica mozárabe, cuya influencia puede apreciarse en las raíces del *Minnesang* alemán. Algunos de los primeros impresores alemanes pronto se instalaron en ciudades españolas, especialmente en Cataluña y Valencia, a partir de mediados del siglo XV. Las relaciones políticas, económicas y culturales se fueron sucediendo con mayor o menor intensidad hasta la llegada al trono español del emperador Carlos I (en Alemania, Karl V), con el que se inició entre ambos reinos un importantísimo flujo de intercambios recíprocos:

Damals setzte ein starker gegenseitiger kultureller Austausch zwischen beiden Länder ein. Spanische Gelehrte, wie Mateus Adriani, kamen an deutsche Hochschulen (Heidelberg), deutsche Künstler und Kunsthandwerker zogen in wachsender Zahl nach Spanien, deutsche Adelige gelangten im spanischen Heeresdienst, dem ersten der Welt, zu hohen Ehren (Hüffer 1959: 99).

La época del emperador Carlos se considera en Alemania la primera época española: se estudia el castellano, se imitan algunas costumbres, como la etiqueta cortesana o las normas de protocolo, y se incorporan al alemán numerosos vocablos españoles. En Alemania,

³⁹ Véase, por ejemplo, Vega Cernuda y Wegener (2002: 14) o Fraga Egusquiaguirre (2002: 205 y 207).

como en otros países europeos, se lee y ensalza la literatura española del Siglo de Oro, especialmente el *Quijote*, la novela picaresca, Lope de Vega, Calderón, Quevedo, etc. A España llega desde el norte de Europa la corriente erasmista, que tuvo importantes defensores, como Juan Luis Vives, cuyas obras ejercieron a su vez gran influencia entre los pensadores alemanes.

Pero, con las diferencias que devienen de la Reforma, los dos países se alejan, llegando a un extrañamiento casi total con la instauración en España de la dinastía de los Borbones en el siglo XVIII. La denominada leyenda negra⁴⁰ vendría a consolidar una imagen negativa de España que se prolongó hasta el Romanticismo. En el período de la Ilustración, los encuentros entre ambos países fueron más escasos y frecuentemente mediatizados por Francia o Inglaterra.

Gracias al espíritu romántico, la mirada hacia España se reorienta de la Contrarreforma a la Reconquista: el espíritu caballeresco, el crisol de razas del mundo cristiano-oriental y, sobre todo, la literatura española del Siglo de Oro cautivan a los románticos alemanes, dándose en llamar el decenio español a la primera década del siglo XIX. El odio y el recelo derivados de la leyenda negra se transforman así en una simpatía y admiración que se han mantenido hasta hoy.

En España, por su parte, se da desde mediados del siglo XIX una llamativa aproximación a Alemania, de la que Julián Sanz del Río es su principal estandarte. El estudiante de Filosofía viaja a Alemania no sólo para realizar sus estudios, sino también para contemplar el funcionamiento de las universidades alemanas. Allí le deslumbran las teorías de Karl Christian Friedrich Krause, y, con éstas como base y gracias al círculo de intelectuales que se crea en torno a él, nace en España el krausismo, un movimiento renovador que influyó especialmente en la educación (de él es fruto la Institución Libre de Enseñanza). José Ortega y Gasset, seguramente el filósofo español más importante del siglo XX, se formó principalmente en universidades alemanas (Berlín, Leipzig y Marburg) y se convirtió en una figura fundamental en la divulgación de la cultura alemana en España, donde el pensamiento alemán ha tenido una influencia notabilísima.

En la primera mitad del pasado siglo, España y Alemania comparten en la cultura un papel seminal en la creación de las vanguardias literarias y artísticas; en el terreno político, ambos países se enfrentan a las consecuencias de la guerra y a regímenes totalitarios encabezados por líderes fascistas. El nazismo y el franquismo suponen un período en las relaciones hispano-alemanas de muy complejas características.⁴¹ A partir de 1975, se puede advertir una evolución de creciente interés mutuo en todos los niveles (político, económico, cultural, etc.), especialmente a partir del ingreso de España en la Comunidad Económica Europea en 1986. En lo que se respecta a la cultura, las relaciones hispano-germanas se habían definido previamente en un convenio bilateral firmado por ambos

⁴⁰ Siebenmann (2004: 15) la define como “un complejo de propaganda antiespañola que empezó a difundirse desde Italia en los siglos XV y XVI, a raíz de la aversión que en ese país surgió ante la odiada dominación española en Sicilia, Nápoles y Cerdeña, también por la competencia que les hacían, en el Mediterráneo, los comerciantes y navegantes catalanes a los italianos. Además se formó un conglomerado de elementos racistas (por los árabes), morales (la Inquisición), culturales (la xenofobia) y religiosos (la intolerancia)”.

⁴¹ Sobre las relaciones en esta época, véase parte de la bibliografía indicada en el apartado anterior, como Abendroth (1973), Collado Seidel (1991), Leitz (1996), etc.

países en 1954 y cuyo principal objetivo debía ser “die Kenntnis und das Verständnis der geistigen, wissenschaftlichen und künstlerischen Tätigkeit des anderen Landes zu erhalten und zu mehren, überzeugt, dass ihre kulturelle Zusammenarbeit auch der Förderung der gemeinsamen Sache der europäischen Kultur dienen werde”.

No hay que olvidar, por otra parte, que en los sesenta fueron cientos de miles los españoles que acudieron a Alemania como trabajadores temporales, y que ya desde los sesenta son numerosos los turistas alemanes que visitan España cada año, llegando algunos a adquirir una segunda vivienda en tierras españolas o a instalarse definitivamente en ellas. Según cifras de Sebastián de Erice (2002: 263-264), en la actualidad viven en España unos 60.000 alemanes, pero son aproximadamente 700.000 los que pasan temporadas más o menos largas en nuestro país. La cifra de turistas anuales, por otro lado, ronda los doce millones. Sin olvidar a los estudiantes Erasmus, que están de paso, pero son quizás los que más contribuyen a un contacto vivo entre ambas culturas: España es el primer destino de los estudiantes Erasmus alemanes, y Alemania está a punto de convertirse en el tercer país receptor de estudiantes Erasmus españoles.

El mercado español es además uno de los más importantes para Alemania, superando incluso a Japón y Canadá: las importaciones alemanas en España suponen más de 21.000 millones de euros. En cuanto a la presencia de españoles en Alemania, Sebastián de Erice sitúa su cantidad en torno a los 130.000. Las exportaciones españolas, por otro lado, las cifra en 13.700 millones de euros, lo que supone un 13% de las ventas españolas al extranjero. El desafío de las relaciones actuales es el de potenciar los intereses comunes en el marco de la construcción europea. Como señala Fraga Egusquiaguirre:

Si en los siglos XVI y XVII es mayor el peso español en Alemania que lo contrario, en el XVII hay una cierta paridad y en los XIX y XX es mayor el flujo de intercambios de Alemania hacia España que a la inversa, el siglo XXI se presenta, de nuevo, como el siglo en el que las influencias mutuas parecen tender al equilibrio (2002: 209).

Aunque las influencias mutuas han sido evidentes y a menudo puestas de relieve, los contactos de Alemania y España con Italia, Francia e Inglaterra han sido mucho más frecuentes por ambas partes. Fraga Egusquiaguirre (2002: 201 y ss.) dibuja la cultura europea continental sobre un polígono en cuyos vértices se sitúan Francia, Italia, España y Alemania, ubicándose las dos últimas en un eje de mutua periferia. Para este autor, el factor geográfico es el que con mayor gravedad determina el déficit de intercambios recíprocos entre estos dos países y, por ende, el que constituye la causa principal del desconocimiento mutuo.

A este desconocimiento se refieren las distintas voces que denuncian la falta de cooperación en materia cultural entre España y Alemania. O la inoperancia de la misma. A pesar de los esfuerzos institucionales y privados (de los que hablaré más adelante), los conocimientos sobre el arte y la cultura españoles por parte de los alemanes no van mucho más allá de Cervantes y Lorca, Dalí y Picasso, Saura y Almodóvar, incluso en el caso de aquellos que viven en España:

Die meisten Deutschen leben an Spaniens Küste wie in einem Ghetto; sie kaufen in deutschen Läden, essen in deutschen Restaurants, schauen deutsches Fernsehen und vermeiden in der Regeln den Kontakt zu den einheimischen Spaniern. Gerade einmal ein Bier können sie in der Landessprache bestellen (Mauersberger 2001: 33).

Y el panorama por parte de España no es mucho más halagüeño. Estos desencuentros quedaron reflejados en las ya mencionadas jornadas sobre las relaciones interculturales hispano-germanas organizadas conjuntamente por el Instituto Goethe de Madrid y el Instituto Cervantes de Berlín y celebradas en la capital española en el año 2002. Un resumen de dicho encuentro apareció en la revista cultural *Kulturaustausch* (véase Kaldemorgen 2002), que un año antes había publicado un monográfico sobre el papel de España en Europa (véase *Im Aufbruch...*). En dicho monográfico, se daba buena cuenta tanto de los avances en materia cultural como de todo lo que aún quedaba y queda por hacer. Por ejemplo, si bien es cierto que el interés por el idioma y la cultura españoles ha crecido enormemente en las últimas décadas, esta inclinación no ha traído consigo profundos cambios en las estructuras institucionales de escuelas y universidades alemanas:

Die Spanisch-Angebote bleiben in allen Schulzweigen immer noch weit hinter der Nachfrage zurück [...] Auch der Hochschulsektor hat Probleme: Hispanistik ist in der Gunst der Studierenden zwar rasant (auf rund 15 000 Studenten) gestiegen, doch sind die Institute zu klein ausgelegt, so dass vielfach numerus clausus herrscht (Ingenschay 2001: 75).

En el encuentro de Madrid, ponentes como los catedráticos Hans-Jörg Neuschäfer y Walter L. Bernecker, pero también Günther Maihold, director del Instituto Iberoamericano de Berlín, o el corresponsal del diario *Frankfurter Allgemeine* en Madrid, Walter Haubrich, hablaban de “estancamiento” en lo que a las relaciones interculturales entre España y Alemania se refiere. Por ejemplo, en el ámbito de la música, donde no se puede apreciar ningún influjo de los compositores alemanes sobre los españoles, así como ningún interés por parte de aquéllos hacia la música española más allá de Paco de Lucía, José Carreras o Julio Iglesias.⁴² Y esto mismo se hacía extensivo a las artes plásticas, la literatura y el teatro.

En el volumen de Bader y Olmos (2004), que recoge las actas de dicho encuentro, se incluye una declaración final con una lista de desiderata dirigida a las instituciones públicas y privadas en cuya mano está impulsar y promocionar las relaciones culturales entre España y Alemania. El deseo de crear un Instituto de estudios hispano-alemanes, a imagen de la Casa de Velázquez en Francia o de los institutos Franco-Alemán e Italo-Germano, sigue sin verse satisfecho. Un deseo que ya formulara Fraga Eguisquiarre años antes con estas palabras:

Se echa en falta una institución de la sociedad civil que contribuya a fortalecer los intercambios no ya políticos y comerciales (que van por buen camino, pero que dicha entidad favorecería) entre España y Alemania, sino los que constituyen la base de éstos: los que tienen lugar en el ámbito cultural y, por lo tanto, entre la llamada sociedad civil. Esta institución aún no existe, y son varias las iniciativas que se han producido en esta dirección: desde la Fundación Goethe en España recientemente constituida, hasta el proyecto de Foro Hispano-Alemán que se planteó tras los últimos encuentro políticos bilaterales entre ambos países. Pero quizás la existencia de un Instituto Hispano-Alemán (similar a los ya mencionados Franco-Alemán o Germano-Italiano) sin duda contribuiría a ese necesario

⁴² Según comentarios de Juan Ángel Vela del Campo y Reinhard Brembeck, críticos musicales de *El País* y *Süddeutsche Zeitung* respectivamente.

incremento de los intercambios culturales y científicos entre nuestros países que, por los motivos expuestos, tanto se echan en falta (2002: 212).

Una institución de estas características contribuiría enormemente a fomentar las relaciones interculturales y el conocimiento mutuo, complementando así la labor que desde hace años llevan realizando otras instituciones de carácter público y privado. Por la vía estatal, la cultura española se hace presente en Alemania a través de tres Institutos Cervantes, ubicados en las ciudades de Múnich (desde 1992), Bremen (desde 1995, y más recientemente con una delegación en Hamburgo) y Berlín (desde 2003). Algunos de estos centros ya existían antes en forma de institutos culturales o casas de España, también presentes en otras ciudades (Colonia, Hannover, Fráncfort...) como fruto de la emigración española en Alemania durante los años sesenta y setenta. También está prevista la inauguración de un cuarto Instituto Cervantes en Alemania, ubicado en la ciudad de Fráncfort y que se instalará en la emblemática Amerika Haus, edificio cedido de forma gratuita por el Ayuntamiento de la ciudad. La oficina cultural de la embajada española en Berlín (antes en Bonn) ejerce también la política cultural del estado español en Alemania. Una de sus figuras representativas son los lectores de español, que desarrollan la función divulgadora de esta institución tanto en centros de formación primaria y secundaria como en universidades.

El español goza de un moderado prestigio en los colegios de Alemania, donde ocupa el tercer lugar de preferencia después del inglés y el francés, cuya presencia en estos centros tiene una mayor tradición.⁴³ Dado que además el latín también se considera dentro del grupo de lenguas extranjeras a elegir, siendo obligatorias dos de ellas, el alumno alemán suele acceder al español como tercera lengua extranjera optativa, generalmente a partir del noveno curso escolar (con quince años). Sólo en las ciudades hanseáticas de Bremen y Hamburgo se estudia español como segunda lengua extranjera, y en algunos colegios bilingües de Berlín, Hessen o Nordrhein-Westfalen puede ser la primera. Según estadísticas estatales, en el curso 2000/2001 fueron 182.106 los alumnos que estudiaron español en los centros de enseñanza secundaria y profesional alemanes.⁴⁴ A estas cifras hay que añadir las de los jóvenes y adultos que se acercan al español a través de las *Volkshochschulen* (escuelas de adultos o universidades populares), donde más de 222.000 personas acudieron a cursos de español durante el año 1999.⁴⁵ Sin olvidar que estas cifras han ido creciendo a lo largo de las últimas décadas, lo que demuestra un interés cada vez mayor por la lengua y cultura españolas. Los profesores de español cuentan con una federación que los coordina y representa, la *Deutscher Spanischlehrerverband*⁴⁶, que, entre otras cosas, organiza encuentros de formación continua (las denominadas jornadas hispánicas) y edita la revista *Hispanorama*.

Crecientes son también las cifras de estudiantes de Filología hispánica o Hispanística, y de traducción del español en las universidades alemanas. Repartidos en los más de treinta

⁴³ Para una exposición más detallada sobre la situación del español como lengua extranjera en los colegios alemanes, véase Christ (2004) e Íñiguez Hernández (2001).

⁴⁴ Véase Statistisches Bundesamt (2001a, 2001b).

⁴⁵ Véase Deutsches Institut für Erwachsenen Bildung (2000).

⁴⁶ Su página web es <<http://www.hispanorama.de/>>.

institutos de filología española de Alemania trabajan más de 400 hispanistas (además de catalanistas y lusitanistas), cuyas asociaciones, iniciativas y conferencias conforman una buena base para las relaciones interculturales. A través de revistas como, entre otras, *Iberoamericana*, *Iberoromania*, *Beiträge zur romanischen Philologie* (hasta 1990), *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, *Tranvía: Revue der iberischen Halbinsel* (hasta 2003), *Matices: Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, *Zeitschrift für Katalanistik* o *Lusorama*, y editoriales como Edition tranvía o Iberoamericana/Vervuert, difunden sus investigaciones sobre la cultura y las lenguas de España y Latinoamérica.

En el marco de las relaciones académicas se ubica el programa ProSpanien, un programa de cooperación cultural entre el Ministerio de Cultura y los Centros de enseñanza superiores alemanes, con el que se subvencionan actividades de diversa índole (publicaciones, congresos, etc.) con el objetivo de “potenciar la difusión de la cultura española en Alemania desde la plataforma del hispanismo universitario”.⁴⁷ El denominado Programa de acciones integradas consiste en ayudas para la realización de proyectos de I+D conjuntos entre equipos de investigación de universidades españolas y de otro países, entre ellos Alemania. En lo que se refiere a las colaboraciones entre universidades, destaca la titulación binacional Deutsch-Spanische Studien o Estudios Hispano-Alemanes, que ofrecen y desarrollan conjuntamente la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Ratisbona. Se trata de un título de grado (o bachelor) interdisciplinar de tres años de duración que permite al alumno especializarse en las relaciones hispano-germanas y que puede complementar con el máster Estudios Interculturales Europeos, desarrollado igualmente entre las dos universidades.⁴⁸

Alemania, por su parte, tiene en Madrid y Barcelona sendos Institutos Goethe, con delegaciones en Granada y San Sebastián. En estos centros se ofrecen cursos de idiomas, así como información y acceso a un amplio fondo bibliográfico y documental. Pero además, los Institutos Goethe llevan a cabo otras actividades para la difusión de la cultura alemana en España, como, por ejemplo, la *Semana del libro alemán y la literatura alemana* que organizaron en Madrid y Barcelona en octubre y noviembre de 2002.

A la labor de estos centros se suma la de los nueve colegios alemanes existentes (Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, Sevilla, Málaga, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas) y los dos centros de formación profesional (Madrid y Barcelona). Estos centros docentes acogen a unos 6.000 escolares, que refuerzan enormemente el encuentro intercultural entre España y Alemania.

A pesar de todo, y aunque la situación ha mejorado en los últimos años, el aprendizaje de la lengua alemana en España está muy lejos de ser equiparable al interés en Alemania por el castellano: un 68% de las Escuelas Oficiales de Idiomas ofrece alemán, pero sólo en un 2,3% de los Institutos de Educación Secundaria se puede aprender esta lengua.⁴⁹ En el ámbito universitario, la relativamente joven Filología alemana o Germanística ha tenido que

⁴⁷ Véase <<http://www.prospanien.de/>>.

⁴⁸ Para más información, véanse los sitios web <http://www.ucm.es/info/aleman/_cha/index.php> y <http://www.ike-eie.org/dt/bach_dss/ind.html>.

⁴⁹ Sobre la situación del idioma alemán en España, véase Carbó (1988), Wolff (1989), López-Campos Bodineau (2004), Rötzer (2006) y Dräxler (2007, 2008).

ir adaptándose a las sucesivas reformas del sistema, lo que no ha impedido un afianzamiento de los estudios de filología alemana o anglo-germánica, así como de traducción del alemán (véase Jané 2004). Según la Secretaría General del Consejo de Universidades (posteriormente Consejo de Coordinación Universitaria), en 2001 había 12 catedráticos de alemán en las universidades españolas, a los que se sumaban 74 titulares y una buena cantidad más de docentes no funcionarios. Actualmente hay asociaciones de germanistas en prácticamente todas las Comunidades Autónomas, agrupadas y coordinadas todas ellas por la Federación de Asociaciones de Germanistas Españolas (FAGE)⁵⁰. Finalmente, queda mencionar que el Servicio alemán de intercambio académico (DAAD)⁵¹ dispone de un centro de información con sede en Barcelona y está presente en diversas universidades españolas a través de sus lectores.⁵²

En lo que se refiere a las instituciones de la sociedad civil, son varias las asociaciones que cultivan las relaciones hispano-germanas. Una de las más antiguas es la delegación madrileña del Instituto Arqueológico Alemán, fundada ya en 1943.⁵³ A esta entidad se añaden otras, como la Asociación Alexander von Humboldt de España (formada por ex-beccarios de la Fundación Humboldt)⁵⁴, la Asociación Hispano-Alemana de Juristas⁵⁵ (desde 1984) y la Biblioteca Hispano-Alemana de la Sociedad Görres (desde 1926). En el terreno económico, desarrolla su actividad la Fundación Goethe de la economía hispano-alemana (Stiftung der deutschen Wirtschaft), creada en el año 2001 “con la vocación de contribuir al conocimiento y al intercambio cultural entre ambos países, en el dinámico proceso de la integración europea”.⁵⁶ En el ámbito político-económico cabe destacar la existencia del Foro Hispano-Alemán, que agrupa a empresarios, políticos y periodistas de ambos países, que desde 2001 se reúnen en cumbres bilaterales regulares organizadas por la Fundación Würth y la Fundación Rafael del Pino (sumando así esfuerzos a las cumbres políticas oficiales que se celebran entre España y Alemania desde 1983). En la clausura de la cuarta edición del Foro, celebrado en febrero de 2007, Su Majestad el Rey concluía brindando por la “profunda amistad que une a Alemania y España” tras pronunciar las siguientes palabras, un verdadero resumen de lo que une actualmente a los dos países que nos ocupan:

En el plano político Alemania y España registran tres décadas de muy intenso diálogo y cooperación. [...] Esta estrecha relación abarca todos los sectores de nuestras sociedades. Nuestras economías se encuentran altamente interrelacionadas a través del comercio y de la inversión, de los flujos turísticos y de los mercados financieros. [...] También compartimos objetivos en múltiples ámbitos: nuestra voluntad de favorecer las relaciones económicas internacionales, el apoyo a las energías renovables, o la apuesta por la I+D+i y el desarrollo sostenible. Mantenemos, asimismo, un denso intercambio cultural y educativo, con un

⁵⁰ Véase <<http://www.fage.es/>>.

⁵¹ Más información en <<http://www.daad.es/>>.

⁵² Otras publicaciones sobre la presencia y la situación del alemán en España: Ehlers y Haidl (2002) y Domínguez, Lübke y Mallo (2004).

⁵³ Véase <<http://www.amigos-dai.org/>>.

⁵⁴ Véase <<http://www.avhe.es/>>.

⁵⁵ Véase <<http://www.dsjv-ahaj.org/>>.

⁵⁶ Véase <<http://www.fundaciongoethe.org/>>.

notable incremento del interés por la lengua y la cultura españolas en Alemania. [...] En otros muchos sectores crece, de igual modo, la cooperación y el flujo de intercambios, ya sea entre profesionales y creadores, o entre profesores e investigadores alemanes y españoles (Borbón 2007: s. p.).

Es de desear que, aunque el acento se siga poniendo en lo económico, no se dejen de lado las iniciativas orientadas a promocionar o consolidar la relaciones interculturales.

4.3. EL MARCO EUROPEO⁵⁷

Los encuentros y desencuentros entre España y Alemania no pueden considerarse aisladamente, sino que deben contemplarse en el complejo entramado de las relaciones europeas. Mientras que España se incorpora a la Comunidad Económica Europea (CEE) en 1986, Alemania ha participado desde sus inicios en el proceso de integración europea. Es más, se puede considerar que Alemania ha sido uno de los fuertes motores de la integración, pues la primera propuesta explícita de integración europea –formulada por el ministro de Asuntos Exteriores francés, Robert Schuman– buscaba precisamente potenciar el acercamiento entre Francia y Alemania. Así pues, con el objetivo de integrar y gestionar en común la producción franco-alemana en el sector metalúrgico se estableció el Tratado constitutivo de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero, que se firmó el 18 de abril de 1951 en París. Más adelante, tras la caída del muro de Berlín y el inicio de la reunificación alemana, se dio un mayor impulso a la integración europea con el objetivo de que Alemania proyectara su peso político en el escenario internacional sin suscitar temor y hostilidad. Recordemos que la Alemania reunificada, con 80 millones de habitantes y el 30% del PIB de la CEE, se convertía en una potencia que superaba ya claramente a Francia y Gran Bretaña en poderío económico. Este factor, unido a otros de similar importancia, contribuyó a que se diera el gran paso adelante que supuso el Tratado de la Unión Europea o Tratado de Maastricht, que modificó el anterior y fue firmado el 7 de febrero 1992 por doce países, entre ellos España y Alemania. Este nuevo acuerdo consagró oficialmente el nombre de Unión Europea (UE), que vino a sustituir al de Comunidad Económica Europea y al más sencillo de Comunidad Europea.

Así como en los primeros años de existencia de la CEE gran parte de la cooperación entre los países miembros estaba orientada al comercio y a la economía, poco a poco se ha ido evolucionando hacia una mayor integración también jurídica y política. Desde 1992, la UE influye además en muchas otras cuestiones, como la que aquí nos ocupa: la cultura. En el Tratado de la Unión Europea, los diversos signatarios manifestaron la voluntad explícita de construir una Europa que creciera también a través de la cultura, previendo así, por primera vez, posibilidades de actuación en este ámbito. La CEE ya había tenido en cuenta anteriormente los aspectos culturales, pero éstos no eran objeto de una política específica, sino que se trataban mediante iniciativas *ad hoc*.

⁵⁷ Gran parte de la información ofrecida en este apartado se basa en el contenido de los sitios web de la Unión Europea (<<http://europa.eu/>>) y el Consejo de Europa (<<http://www.coe.int/>>), donde se pueden encontrar más detalles al respecto.

El Tratado también instituyó una ciudadanía europea, que complementa a la ciudadanía nacional sin sustituirla. Esta noción de ciudadanía europea es el reflejo de los valores que comparten los europeos y se apoya en buena medida en el variado patrimonio cultural común. Por encima de divisiones geográficas, religiosas o políticas, las corrientes artísticas, científicas o filosóficas se han influido mutuamente y se han enriquecido a lo largo de los siglos, lo que supone una herencia compartida que proporciona entidad a Europa frente al resto del mundo y que es el fundamento de su especificidad. El modelo cultural de la Unión Europea se basa, por tanto, en el respeto a la expresión cultural de cada pueblo y en el fomento de los intercambios y contactos, que nutren y enriquecen cada una de las culturas que la conforman. La política que persigue la UE consiste en poner de relieve los rasgos comunes de los patrimonios europeos para reforzar el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad, pero siempre respetando las diversidades culturales, nacionales o regionales, y contribuyendo al desarrollo y a la difusión de estas culturas particulares.

El Tratado de Maastricht no se limitó a convertir la cultura en un ámbito de actuación prominente dentro del marco de acción europea, sino que introdujo la obligación de que la Unión Europea tuviera en cuenta los aspectos culturales en el conjunto de sus políticas. Las industrias culturales de la UE –el cine y todo el sector audiovisual en general, el sector editorial, la música, las artes plásticas...– son una importante fuente de ingresos y de empleo, por lo que la UE tiene una responsabilidad económica hacia este sector y la obligación de garantizar las condiciones necesarias para que las industrias europeas puedan competir a escala internacional, especialmente contra el gigante estadounidense.

Para ello, la UE ha puesto en marcha programas de apoyo a determinadas industrias culturales, con el fin de estimularlas y que puedan aprovechar las nuevas oportunidades que brindan el mercado interior y las tecnologías digitales. También procura crear un entorno dinámico para estas industrias, estableciendo para ello un régimen normativo propicio, que facilita el acceso a la financiación, potencia la participación en proyectos de investigación y fomenta una cooperación más estrecha con otros socios dentro y fuera de la Unión. Asimismo, la UE imprime una dimensión cultural a muchos otros ámbitos, como la educación (incluido el aprendizaje de idiomas) y la formación profesional, la política lingüística, la investigación científica, el apoyo a las nuevas tecnologías y a la sociedad de la información, el desarrollo social y regional, el medio ambiente y el turismo. En conjunto, los fondos sociales y regionales europeos gastan hasta quinientos millones de euros al año en proyectos relacionados con la cultura.

A continuación se describe cuál ha sido desde sus inicios y hasta hoy la política cultural de la Unión Europea, distinguiendo entre la reglamentación jurídica y las medidas de fomento. Seguidamente se describen el sistema fílmico y el sistema literario europeos, atendiendo igualmente a los aspectos de reglamentación jurídica y los mecanismos de fomento, y añadiendo además las cifras económicas que reflejan su evolución a lo largo del período que nos ocupa (1975-2000). En cada uno de estos dos apartados, se tendrá en cuenta el papel que desempeñan España y Alemania en el contexto europeo descrito.

4.3.1. La cultura en la Unión Europea⁵⁸

En el artículo 3 del Tratado constitutivo de la Comunidad Europea (TCE) se formuló el deseo expreso de participar en el “desarrollo de las culturas de los Estados miembros”. Otros dos artículos del Tratado también hacen referencia a la cultura: el artículo 151 autoriza a la UE a poner en práctica instrumentos de apoyo a iniciativas culturales; el artículo 87, por su parte, autoriza las ayudas de los Estados miembros a los agentes económicos a fin de promover la cultura y la conservación del patrimonio, siempre que dichas ayudas sean compatibles con el mercado común, es decir, que no alteren las normas comunitarias relativas a la competencia y a los intercambios. La cultura también es un sector económico y, como tal, se rige por los principios de la libre competencia y la libre circulación en el mercado interior. Con los artículos 87 y 151, no obstante, la Unión atiende a la especificidad de los bienes culturales, reconociéndoles un régimen particular por su doble naturaleza: son bienes y servicios económicos que ofrecen importantes posibilidades de creación de riqueza y puestos de trabajo, pero también son los vectores de las identidades culturales de las distintas sociedades que integran la Unión Europea. Los derechos y obligaciones de la UE en lo que respecta a la cultura se traducen, pues, en una normativa que tiene en cuenta los aspectos culturales y su especificidad, así como en acciones concretas administradas por la Dirección General de Educación y Cultura de la Comisión Europea, y también por las demás direcciones generales responsables de las políticas que tienen una repercusión sobre la cultura.

4.3.1.1. Reglamentación jurídica

Las políticas destinadas a garantizar el buen funcionamiento del mercado único europeo, dado que facilitan los intercambios económicos entre los Estados miembros, se aplican también a los agentes culturales europeos. La libre circulación de trabajadores, bienes y servicios, la fiscalidad, los derechos de autor y la política de la competencia influyen decisivamente en el desarrollo de la política cultural de la Unión Europea.

Los principios de la libre circulación de trabajadores y la libertad de establecimiento, de prestación de servicios y de circulación de los bienes afectan a los profesionales de la cultura. La libertad de circulación de los trabajadores (artículos 39 y siguientes del TCE) supone que, en materia de empleo, remuneración y condiciones de trabajo, está prohibida cualquier discriminación basada en la nacionalidad. No debe ponerse ningún obstáculo a la

⁵⁸ Más información sobre la cultura en el marco europeo en:

<<http://europa.eu>> (Portal de la Unión Europea),

<http://ec.europa.eu/culture/index_en.htm> (Portal europeo de la cultura) y

<http://ec.europa.eu/culture/archive/culture2000/cult_2000_en.html> (Programa Cultura 2000).

Para un análisis detallado de las políticas culturales de los distintos países de la UE, incluidos España y Alemania, véase el portal del Consejo de Europa denominado “Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe”: <<http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>>.

También ofrece un panorama general sobre las actividades de la UE en materia de cultura la publicación *Construir la Europa de los pueblos. La Unión Europea y la cultura* (véase Comisión Europea 2002).

libertad de establecimiento (artículos 43 y ss.), que permite la instalación de un profesional en otro Estado miembro que el de residencia, ni a la libertad de circulación de los servicios (artículos 49 y ss.), que permite la libre prestación de servicios en otro Estado miembro sin instalación duradera. La libre circulación de mercancías (artículo 23 y ss.) en la Unión Europea implica la supresión de obstáculos (derechos de aduana, impuestos y restricciones a los intercambios) a la circulación de bienes. Los bienes culturales pueden circular libremente, pero existen restricciones a la importación, la exportación o el tránsito con el fin de proteger los patrimonios nacionales que tienen un valor artístico, histórico o arqueológico (artículo 30). Además, se facilita la restitución de los bienes culturales que han abandonado el territorio de un Estado miembro.

La intervención de la Unión Europea en el ámbito fiscal se centra en el impuesto sobre el valor añadido (IVA) y la fiscalidad de las empresas. La normativa al respecto trata de acercar los diferentes sistemas nacionales con el objetivo de lograr una convergencia de los tipos de IVA de los diferentes Estados miembros. Con el fin de apoyar la creación artística e intelectual y permitir el mayor acceso posible a la cultura, la UE autoriza a los Estados miembros a aplicar un tipo reducido de IVA a determinados bienes y servicios, tales como el suministro de libros y publicaciones periódicas, el acceso a las manifestaciones culturales, la recepción de radio y televisión y las prestaciones de los artistas.

La Unión Europea ha instaurado un elevado grado de protección de los derechos de autor y los derechos conexos en materia de ampliación en el tiempo de esa protección, de los derechos de alquiler y de préstamo, así como del derecho de participación en los beneficios de una obra original. Debido a la evolución de los equipos de trabajo y, en particular, a la aparición de la sociedad de la información, también se protegen las bases de datos, los programas de ordenador y los servicios con diferentes tipos de acceso condicional. La protección de los derechos de autor es, en la actualidad, una de las cuestiones más controvertidas en el marco de la UE.

La política de la competencia establece normas para las empresas que actúan en el territorio de la Unión. Por tanto, las empresas culturales activas están sometidas a estas normas, pero, especialmente en materia de ayudas estatales, se tiene en cuenta la especificidad del sector. Las ayudas estatales, en cualquiera de sus formas y aunque sean concedidas por un organismo oficial a un agente económico, están prohibidas si existe el riesgo de que afecten al comercio entre los Estados miembros al favorecer a determinadas empresas o producciones. Sin embargo, son compatibles con el funcionamiento del mercado común las ayudas estatales que tienen como objetivo la conservación del patrimonio y la promoción de la cultura, a condición de que no alteren los intercambios entre los Estados miembros en contra del interés común (artículo 87.3.d del TCE). La Comisión Europea también ha adoptado diferentes textos que clarifican las autorizaciones para la concesión de ayudas estatales a determinados agentes culturales de regiones en dificultades y de áreas urbanas desfavorecidas, a las pequeñas y medianas empresas, así como a la investigación y al desarrollo y a la reestructuración de determinadas empresas con problemas financieros.

4.3.1.2. Programas e iniciativas de apoyo a la cultura

Las dos referencias institucionales fundamentales en el marco de Europa son la Unión Europea y el Consejo de Europa. Veamos por separado, aunque sin ánimo de exhaustividad, las ayudas que han desarrollado estas dos instituciones en materia cultural.

Desde principios de los noventa, la Unión Europea ha puesto en marcha diversos programas de apoyo dirigidos a las industrias culturales (sector audiovisual, sector editorial, música, artes plásticas, etc.) a fin de crear un espacio cultural común y de garantizar las condiciones necesarias para que puedan competir a escala internacional. Basándose en el artículo 151 del TCE, desde principios de los noventa se empezaron a poner en funcionamiento diversos programas de apoyo, en un principio pilotos, y más adelante sectoriales. En julio de 1990, la Comisión publicó los criterios de selección y las condiciones para participar en la Plataforma Europa, que en 1991 se convirtió en el programa piloto Caleidoscopio, el primero en apoyar acontecimientos artísticos y culturales en los que se implicaran al menos tres Estados miembros. El programa fue reorganizado a partir de 1994 para apoyar acontecimientos culturales con más eficacia, estimular la creación artística, promover un mejor acceso público al patrimonio cultural europeo y mejorar la cooperación cultural entre profesionales. Entre 1990 y 1995, más de 500 proyectos culturales recibieron el apoyo de la Unión Europea. Entre 1990 y 1996, la Comisión también lanzó varios proyectos piloto en el área de la traducción y la promoción de libros en Europa, proporcionando apoyo a numerosos proyectos.

El éxito de estos programas piloto favoreció la puesta en marcha, entre 1996 y 1999, de tres programas culturales:

- Caleidoscopio (1996-1999), destinado, como ya se ha dicho, a estimular la creación artística y cultural europea, así como la cooperación entre los diferentes Estados miembros.
- Ariadna⁵⁹ (1997-1999), que prestó apoyo en el ámbito de los libros y la lectura, incluyendo la traducción.
- Rafael (1997-1999), cuyo objetivo era complementar la política de los Estados miembros en el área del patrimonio cultural de relevancia europea.

A partir de 1999, se iniciaron las acciones preparatorias del programa Cultura 2000, que reunía los antiguos programas Caleidoscopio, Ariadna y Rafael, y cuyos objetivos eran: contribuir al establecimiento de un espacio cultural europeo, desarrollar la creación artística y literaria, promover el conocimiento de la historia y la cultura europeas en la UE y fuera de ella, reconocer el valor del patrimonio y las colecciones culturales de importancia europea y estimular el diálogo intercultural y la integración social.⁶⁰ El programa Cultura 2000 apoyó proyectos de cooperación transnacionales en los que colaboraran creadores, operadores culturales e instituciones culturales de los países que participaban en el programa, así como acontecimientos culturales de proyección europea o internacional que contribuyeran a

⁵⁹ En algunos documentos relativos a este programa se le denomina Ariane y en otros aparece con el nombre de Ariadna. En adelante se utilizará esta última denominación.

⁶⁰ Decisión nº 508/2000/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 14 de febrero de 2000, por la que se establece el programa “Cultura 2000” (DO L 63 de 10.3.2000).

umentar el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad, como, por ejemplo, la iniciativa Capital Europea de la Cultura. Cultura 2000 es el primer programa marco de nivel europeo en favor de la cultura que cubre todos los sectores culturales: artes escénicas (danza, teatro, música, ópera, etc.), artes visuales y plásticas (pintura, escultura, grabado, arquitectura, etc.), artes aplicadas (fotografía y diseño), proyectos artísticos multimedia, sector editorial (incluidas las traducciones) y conservación del patrimonio (arqueológico, monumental, etnográfico, etc.). El sector audiovisual no se incluye en este programa porque de él se ocupa un programa específico, el programa MEDIA, que trataré más adelante. Con un presupuesto total de 167 millones de euros, Cultura 2000 se puso en marcha a partir del 1 de enero de 2000 y estuvo vigente hasta diciembre de 2006. Un primer informe de la Comisión sobre la puesta en práctica de este programa afirma que los cinco primeros países en términos de financiación recibida fueron Francia, Italia, Alemania, Bélgica y España.⁶¹

Por último, la Unión Europea y sus Estados miembros cooperan con otros organismos internacionales que trabajan en el ámbito de la cultura, como la UNESCO⁶² y el Consejo de Europa. Se suele tratar de una cooperación puntual, que se refleja o bien en la organización de reuniones de interés mutuo y de campañas de sensibilización comunes, o bien en la cofinanciación de proyectos. La cooperación internacional en cuestiones como el debate sobre la diversidad cultural imprime a aquella un carácter cada vez más político.

En lo que respecta al Consejo de Europa, el Convenio Cultural Europeo⁶³ define el marco de sus actividades en materia de educación, cultura, patrimonio, deporte y juventud. Actualmente son cuarenta y ocho los Estados europeos que se han adherido al Convenio y participan en las tareas del Consejo dentro de estos ámbitos. A continuación se enumeran algunas de las iniciativas emprendidas:

- Dada la convicción de que la comunicación cultural desempeña un papel esencial tanto en la prevención de conflictos como en la reconciliación posterior a los mismos, se ha desarrollado un proyecto sobre el diálogo intercultural y la prevención de conflictos encargado de analizar las fuentes de los mismos y los mecanismos para resolverlos.
- El Consejo de Europa ayuda a los Estados miembros a desarrollar un enfoque global de políticas a favor de la diversidad cultural, especialmente a través del programa europeo de evaluación de las políticas culturales nacionales.
- Dos son los convenios elaborados para la promoción del cine europeo en el marco del Consejo de Europa, pero de ellos me ocuparé en el apartado dedicado al cine en el marco europeo.
- Las exposiciones de arte del Consejo de Europa tienen por objeto favorecer el conocimiento y la valoración del arte europeo. Las exposiciones organizadas

⁶¹ Véase Comisión Europea (2003) y Comisión Europea (2008).

⁶² El sitio web de la UNESCO referente al sector de la cultura es <http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=34603&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.

⁶³ Véase <http://www.coe.int/T/ES/Com/About_Coe/Culture.asp>.

hasta ahora han cubierto los principales períodos de la historia del arte, desde las civilizaciones prehistóricas hasta los tiempos modernos.

- Con el objetivo de dar a conocer mejor los patrimonios culturales respectivos y concienciar a la población de los valores comunes, en el marco del seguimiento de los Convenios de Granada (patrimonio arquitectónico) y de La Valetta (patrimonio arqueológico), el Consejo trabaja en la elaboración de normas comunes, metodologías y prácticas adecuadas relacionadas, sobre todo, con la interpretación y la explicación de los patrimonios culturales, la digitalización de los bienes culturales, el mantenimiento y la reconstrucción de edificios históricos, y la rehabilitación de viviendas en los cascos antiguos. Cada año, en septiembre, el Consejo coordina con la Unión Europea las jornadas europeas del patrimonio, que sacan a la luz bienes culturales inéditos, abren al público de manera excepcional los edificios históricos y dan lugar a toda una serie de manifestaciones culturales e iniciativas pedagógicas.
- Los itinerarios culturales europeos, desarrollados gracias al impulso del emblemático Camino de Santiago, favorecen la concienciación de las afinidades culturales y el desarrollo de una identidad común.

4.3.1.3. La política cultural europea frente a la OMC⁶⁴

A escala mundial, las reglas aplicables a la cultura en materia comercial se definen en las negociaciones mantenidas por los miembros de la Organización Mundial del Comercio (OMC). El Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) fue creado tras la Segunda guerra mundial como instrumento para evitar los enfrentamientos comerciales entre bloques capitalistas. El GATT prevé rondas de negociación en las que se deben ir integrando progresivamente nuevos sectores de cara a la retirada de barreras aduaneras internacionales. En la Ronda Uruguay (1986-1994) se introdujeron los servicios y la propiedad intelectual, lo que dio lugar al GATS (Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios), que entró en vigor en 1995. Además, esta ronda también dio lugar a la creación de la Organización Mundial del Comercio (OMC) como tal, desde la que, a partir de entonces, se gestionan por separado e independientemente los distintos acuerdos (GATT, GATS y TRIPS).

Durante las negociaciones multilaterales de la Ronda Uruguay, quedó claro que el amplio alcance del GATS chocaba con las particularidades de algunos sectores concretos, como el del transporte aéreo y el del audiovisual, entre otros. El sector cultural en general requería, especialmente desde el punto de vista de la Comunidad Europea y sus Estados miembros, un trato particular en el marco del GATS. La demanda de trato particular quedaba justificada por el papel de la cultura como sector en el que las consideraciones estrictamente económicas deben supeditarse a otras consideraciones de tipo político y

⁶⁴ Ertel (2001) y Sandberg (1998: 133-272) ofrecen un estudio detallado de las controvertidas negociaciones del GATS en torno a la política cinematográfica de la Comunidad Europea. Así mismo se puede encontrar información en Frau-Meigs (2002) y Torrent (2002).

social. Para conseguir este régimen particular se barajaron dos tesis: la excepción cultural y la especificidad cultural. La primera, defendida por Francia, se orientaba hacia una exclusión de la cultura del ámbito de aplicación del Acuerdo. La segunda, defendida por la Comisión Europea, abogaba por dejar el sector cultural dentro del ámbito de aplicación del GATS, siempre que se le garantizase un trato específico por el que se reconocieran sus particularidades.

La excepción cultural tiene como objetivo legitimar la intervención reglamentaria y financiera de los poderes públicos con el fin de corregir las distorsiones internacionales que se desprenden de la economía de mercado. Aquí entran, por tanto, todas las medidas reglamentarias (como, por ejemplo, los sistemas de cuotas) y de fomento o apoyo al sector cultural. Los estadounidenses consideran que estas medidas son demasiado proteccionistas, violan el libre cambio y suponen una competencia desleal, por lo que exigen: la aplicación del principio de no discriminación (libre acceso al mercado y supresión de cuotas), igualdad de trato (poder beneficiarse de las mismas ayudas que reciben los operadores nacionales), y aplicación de la cláusula de nación más favorecida o de no discriminación entre extranjeros, que consiste en conceder a todos los países la ventaja más favorable otorgada a otro país, para multilateralizar así los acuerdos bilaterales preferentes existentes. El especial interés de Estados Unidos en la liberalización se centra sobre todo en el sector audiovisual, pues es su segundo sector más importante en volumen de exportación. Según el *Informe del Grupo de alto nivel de política audiovisual* de la Unión Europea:

la UE acusa un déficit comercial de aproximadamente 6.000 millones de Ecus en favor de la industria audiovisual americana. De hecho, los ingresos de la industria norteamericana dependen cada vez más de las exportaciones, que actualmente representan el 43% de los ingresos de los grandes distribuidores, frente al 30% de hace diez años. Además, la causa de este crecimiento son las ventas a canales de televisión no americanos, especialmente a canales de TV de pago. Las ganancias procedentes de la TV de pago representan actualmente el 25,7% de los ingresos globales de los grandes estudios norteamericanos. Además de la exportación de programas, los grandes distribuidores también están creando canales de televisión temáticos en Europa, tales como el canal Disney en Francia (Oreja *et al.* 1998: s. p.).

Los excepcionistas, por su parte, para defender el mantenimiento de los dispositivos de apoyo implantados para las artes y la cultura, incluido entre ellas el cine, argumentaban que “económicamente hablando [...] el mercado mundial en cuestión es un falso mercado, dominado por un pequeño número de empresas multinacionales capitaneadas por Estados Unidos (o dicho de otro modo, empresas cuyos principales accionistas son los fondos de pensiones norteamericanos)” (Frau-Meigs 2000: 4). Algunos iban más allá y denunciaban el proteccionismo de Estados Unidos, país que importa menos del 1% de la producción cinematográfica mundial.

El conflicto tiene su origen en los distintos conceptos de cine (bien cultural para unos, bien industrial para otros) y en las políticas culturales instituidas por la mayoría de Estados europeos. En Europa, con el declive del mecenazgo privado, los poderes públicos asumieron el apoyo a las artes, practicando una política paralela a la del estado de bienestar. En Estados Unidos, por el contrario, no existen tales políticas a escala federal, de manera que las prácticas relacionadas con la comunicación, la información y la cultura son dirigidas por el Ministerio de Economía y Comercio.

Las discusiones sobre el trato que merecía el sector audiovisual dentro del GATS se prolongaron hasta el último momento. En 1994 se firmó en Marrakech un compromiso de última hora que no resolvió nada. Al final, la cultura, y con ella el sector audiovisual, quedó incluida en el acuerdo, con lo que la excepción cultural como tal no existe. Lo único que consiguieron la Comunidad Europea y los Estados miembros fue reservar un período de diez años hasta liberalizar por completo el sector, con lo que la polémica se postergó hasta la siguiente ronda. Pero, en realidad, ya no cabía una nueva negociación, pues el sistema no permite reconsiderar los compromisos adquiridos. Con el objetivo de imposibilitar la marcha atrás en el proceso de liberalización del comercio mundial, una vez un país liberaliza un sector, le queda definitivamente prohibido protegerlo de nuevo.

Por razones estratégicas, pero también de precisión del contenido, de cara a la Ronda del Milenio, iniciada en 2004, se pasó del término “excepción cultural” al concepto de “diversidad cultural”. El cambio terminológico no es meramente semántico. La excepción cultural, que suponía dejar el sector audiovisual al margen del mercado, resultaba una postura difícilmente defendible en un contexto de liberalización general de los intercambios. Así pues, se hacía necesaria una fórmula que permitiese mantenerlo dentro, aunque fuera sometido a normas especiales. La UNESCO fue la organización que lideró, a partir de principios de los noventa, la búsqueda de cierto consenso a escala mundial a través de una declaración para la diversidad cultural, la puesta en marcha de un programa de apoyo a las industrias culturales locales y la propuesta de una convención para la protección de la diversidad de contenidos culturales y expresiones artísticas.⁶⁵

En cuanto a la posición europea ante la Ronda del Milenio, el mandato de los jefes de estado y de gobierno europeos a sus negociadores fue el de asegurar y desarrollar la capacidad de definir e implementar sus políticas culturales y audiovisuales con el objetivo de preservar la diversidad cultural.⁶⁶ Dado que la OMC es una organización intergubernamental, todas las negociaciones requieren, además de una decisión comunitaria conjunta, el común acuerdo de los Estados miembros. Pero no todos los países ni agentes económicos de la Unión Europea ampliada comparten la misma visión y los mismos intereses. Frente a esta falta de acuerdo, Estados Unidos presiona con firmeza y sin fisuras para abrir negociaciones de liberalización del sector. Desde un punto de vista económico y comercial, éste es un sector mucho más importante para ellos que para Europa, puesto que, como ya se ha dicho, el sector audiovisual es el segundo más importante para Estados Unidos en volumen de exportación. Por otra parte, no hay que olvidar que su preeminente posición internacional en el sector le confiere una gran capacidad de influencia en la creación de hábitos y valores. Así pues, Estados Unidos no sólo defiende sus intereses comerciales bajo la consigna, aparentemente positiva, de favorecer el libre flujo de información y cultura, sino que además preserva la facultad de difundir su universo

⁶⁵ Véase a este respecto el sitio web de la denominada “Alianza Global para la Diversidad Cultural”: http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=24468&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

⁶⁶ En el marco de la OMC, el negociador en nombre de la Comunidad Europea y los Estados miembros es la Comisión Europea, y, dentro de ella, los responsables directos son el comisario de Comercio y la Dirección General de Comercio.

simbólico. El peligro que esto supone para Europa como entidad queda bien resumido en la siguiente cita de Wim Wenders, director de la Academia de cine europeo:

Europe can only really arrive and settle in people's heads in all these different countries if it appears for a long time in our imagery and our common imagination. If instead we are fed over the next decade nearly exclusively with American images, which would be the case if we cede in Brussels to the American pressure, then Europe as an idea will fail. American films will not help us define Europe, and they will not help us to find a sum greater than our parts. Without European imagery in a very general way, Europe as a reality does not stand a chance. European ideas have to appear in movies and television programmes in order for the idea of a Europe to be carried into the next millennium (Finney, EFA y Screen International 1995: 8).

4.3.2. El cine en el marco europeo⁶⁷

Dada su amplia influencia social, el cine desempeña un papel importante en la conformación de las identidades europeas, tanto en lo que respecta a los aspectos comunes compartidos por el conjunto de Europa como en lo que se refiere a la diversidad cultural que la caracteriza. Desde un punto de vista industrial, es de vital importancia que los operadores del sector se muevan en un entorno de políticas claras y predecibles, en el que poder planear sus inversiones y desarrollar estrategias empresariales. La política comunitaria en el sector audiovisual tiene como finalidad promover el desarrollo de este sector en Europa, perfeccionando el mercado interior al tiempo que trabajando para alcanzar objetivos globales de interés general, como son el pluralismo, la diversidad cultural y lingüística y la protección de los menores y de la dignidad humana.

4.3.2.1. La reglamentación europea del sector audiovisual

Aunque ya hubo iniciativas anteriores por parte de los países europeos individualmente y por parte de la Comunidad Económica Europea como tal más adelante, fue a partir de la década de los ochenta cuando el Parlamento Europeo y la Comisión Europea comenzaron a deliberar abiertamente sobre la idea de una “televisión sin fronteras” y la creación de un

⁶⁷ Para más detalles sobre la política audiovisual europea, véanse Lange y Westcott (2004), Sandberg (1998), Hollstein (1996: 38-49 y 205-217) y Jarothe (1998: 219-355). También se puede encontrar amplia información en el portal de la Unión Europea:

<http://europa.eu/pol/av/index_es.htm>,

<http://ec.europa.eu/comm/avpolicy/index_en.htm>,

<<http://europa.eu/scadplus/leg/es/s20013.htm>>,

y en el sitio web del Consejo de Europa:

<http://www.coe.int/t/dc/files/themes/cinema_audiovisuel/default_en.asp>.

También ofrece detallada información sobre las cuestiones jurídicas que afectan al sector audiovisual en el marco europeo la base de datos del Consejo de Europa IRIS Merlin: <<http://merlin.obs.coe.int/>>.

marco legal europeo común superior a las normativas de radiodifusión nacionales.⁶⁸ En junio de 1984, la Comisión publicó el *Libro verde*, en el que aparecían las primeras propuestas para la creación de un mercado común de la radiodifusión.⁶⁹ En el *Libro blanco para la realización del mercado interior* (1985), la Comisión anunciaba diferentes iniciativas destinadas a abrir la competencia del mercado del sector audiovisual entre los Estados miembros y a promover la televisión de alta definición. Tras discutir estas propuestas, en 1986 el Consejo de la UE acordó establecer instrumentos jurídicos obligatorios y colaborar multilateralmente en esta materia con el objetivo de promover la producción de obras audiovisuales de origen europeo, así como el desarrollo equilibrado del cine, la radio y la televisión. Estos objetivos se concretaron en 1989 en la Directiva del Consejo de 3 de octubre de 1989 sobre coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas al ejercicio de actividades de radiodifusión televisiva (89/552/CEE), también denominada Directiva Televisión sin Fronteras o Directiva TSF.⁷⁰

Dicha directiva, que entró en vigor en octubre de 1991, fija objetivos económicos para alcanzar un mercado interior dentro del sector audiovisual sin obstáculos para el tráfico de servicios ni desigualdades en las condiciones de la competencia. Se trata, pues, de medidas de armonización y liberalización del sector que se basan en el principio de la libre circulación de los programas de televisión en el mercado interior. Con esta normativa, el cine quedó incorporado a la política europea, pero, como se puede apreciar, como subcategoría de la televisión, puesto que se contempla como *software* de la oferta televisiva.⁷¹

De especial interés para el cine son los artículos 4 y 5 de la Directiva TSF, en los que se establece el controvertido sistema de cuotas de difusión y producción, al que Alemania, entre otros países, se mostró reacia.⁷² El sistema de cuotas de difusión prescribe que los

⁶⁸ Ya en los años veinte y treinta, muchos países europeos, especialmente el Reino Unido y Francia, adoptaron medidas para protegerse contra el peso del cine hollywoodense en sus salas. En 1928, el denominado “Decreto Herriot” estableció en Francia una cuota que limitaba la importación anual de películas norteamericanas a 120, es decir, a más o menos el mismo número de películas que Francia producía por año durante el período previo a la guerra. Al final de la Segunda guerra mundial, el gobierno estadounidense aprovechó el ambiente favorable de los debates sobre el plan Marshall para conseguir por todos los medios una disminución de esas restricciones. Su argumento fue el siguiente: “If you take our dollars, you can take our films”. En mayo de 1946, se firmó en Washington un acuerdo que anulaba el sistema de cuotas, que sin embargo volvió a reinstaurarse en 1948.

El Tratado de Roma no preveía una competencia específica de la Comunidad en el ámbito de la política audiovisual. Esta competencia se fue desarrollando implícitamente con el paso de los años mediante la extensión del concepto de libre prestación de servicios al sector audiovisual. En este sentido, entre 1963 y 1970 se adoptaron cuatro directivas para la liberalización del sector dentro del mercado europeo.

⁶⁹ Su título completo es *Livre vert sur l'établissement du marché commun de la radiodiffusion, notamment par satellite et par câble* (Libro verde sobre el establecimiento del mercado común de la radiodifusión, especialmente por satélite y por cable).

⁷⁰ DO L 298 de 17.10.1989.

⁷¹ En Sandberg (1998: 51-83) se puede encontrar un análisis detallado de esta directiva.

⁷² Estados Unidos también atacó duramente el sistema de cuotas en el marco de las negociaciones de la Ronda Uruguay en torno al Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios (GATS), como ya se ha mencionado en el apartado anterior.

“organismos de radiodifusión televisiva reserven para obras europeas, con arreglo al artículo 6, una proporción mayoritaria de su tiempo de difusión, con exclusión del tiempo dedicado a las informaciones, a manifestaciones deportivas, a juegos, a la publicidad o a los servicios de teletexto”. Por “proporción mayoritaria” se entiende aquí más del 50%. Además de las cuotas de difusión, la Directiva TSF también establece, en su artículo 5, un sistema de cuotas a favor de los productores independientes, según el cual, los Estados miembros deben velar para que “los organismos de radiodifusión televisiva reserven, como mínimo, el 10% de su tiempo de emisión, exceptuando el tiempo dedicado a la información, a manifestaciones deportivas, a juegos, a publicidad o a servicios de teletexto o, alternativamente, a elección del Estado miembro, el 10% como mínimo de su presupuesto de programación, a obras europeas de productores independientes de los organismos de radiodifusión televisiva”.

Ante la dificultad de llegar a un acuerdo y sacar adelante la Directiva TSF, a ambos artículos se les añadió –precisamente a sugerencia de Alemania, que de otro modo no hubiera aceptado el texto– lo siguiente: “velarán siempre que sea posible y con los medios adecuados”. De esta manera, se deja un margen de actuación bastante amplio a los Estados miembros, que pueden decidir libremente cómo, cuándo y con qué medios aplicar estas normas para alcanzar el objetivo común establecido. Cada dos años, los Estados miembros deben presentar a la Comisión un informe relativo a la aplicación de los artículos 4 y 5 de la Directiva TSF. A partir de los informes nacionales, la Comisión elabora un informe de síntesis en el que destaca el grado de aplicación de estas cuotas y determina algunas tendencias generales. En el informe de 2002, la Comisión hizo un balance muy positivo de la aplicación de estos artículos, tanto en lo que respecta a la programación de obras europeas, como a la programación de obras europeas de productores independientes. La Directiva TSF fue revisada y modificada en 1997. Destinada a reforzar la seguridad jurídica, la nueva Directiva TSF 97/36/CE insiste más en la protección de los menores.⁷³

Aunque la Directiva TSF es el instrumento regulador fundamental de la UE para que las empresas del sector audiovisual puedan aprovechar al máximo las posibilidades que ofrece el mercado único, existe un gran número de políticas comunitarias que complementan esta medida básica y que tienen un impacto significativo sobre las empresas del sector audiovisual. Estas políticas conciernen a los siguientes ámbitos:

- **COMPETENCIA:** las normas en esta materia pretenden evitar las restricciones ilícitas a la competencia y garantizar una competencia leal. El TCE prohíbe las ayudas estatales que falsean la competencia y favorecen a determinadas empresas. Dos comunicaciones de la Comisión sobre esta materia aclaran respectivamente los criterios de aplicación de las normas de competencia en los servicios públicos

⁷³ DO L 202 de 30.7.1997.

- de radiodifusión⁷⁴ y los criterios para declarar las ayudas estatales a las producciones cinematográficas y televisivas compatibles con el TCE⁷⁵.
- PLURALISMO DE LOS MEDIOS: las medidas para preservar el pluralismo en los medios suelen consistir en poner un tope máximo a las participaciones en empresas del sector, evitando así el control acumulativo de varias empresas. El objetivo es proteger la libertad de expresión y asegurar que los medios de comunicación reflejen un amplio abanico de opiniones. Aunque la protección del pluralismo es tarea de los Estados miembros, existen diversos instrumentos legislativos que contribuyen directa o indirecta a este fin, como el derecho comunitario de la competencia y algunas disposiciones de la Directiva TSF relacionadas con los contenidos.
 - DERECHOS DE AUTOR: el marco jurídico que establece estos derechos es la Directiva 2001/29/CE relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y otros derechos afines a éstos en la sociedad de la información.⁷⁶ Más recientemente, en 2003, el Consejo y el Parlamento adoptaron una nueva directiva sobre las medidas y procedimientos destinados a garantizar el respeto a los derechos de propiedad intelectual con el objetivo de armonizar las legislaciones nacionales y establecer un marco general para el intercambio de información. También complementa a la Directiva TSF, en lo que respecta a los derechos de autor, la Directiva 93/83/CEE del Consejo sobre la coordinación de determinadas disposiciones relativas a los derechos de autor y derechos afines a éstos en el ámbito de la radiodifusión vía satélite y de la distribución por cable.⁷⁷ El objetivo es facilitar la transmisión transfronteriza de programas audiovisuales vía satélite y la retransmisión por cable.
 - REDES Y SERVICIOS DE COMUNICACIONES ELECTRÓNICAS Y SERVICIOS DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN: en 1999, la Comisión inició una importante revisión de la legislación vigente de la UE en materia de telecomunicaciones con el fin de hacer el sector más competitivo y adaptarlo a los progresos tecnológicos y a las exigencias del mercado. Eso dio lugar a la adopción de un nuevo marco regulador en este ámbito, cuya aplicación comenzó a partir de julio de 2003. El paquete de las telecomunicaciones incluye cuatro directivas y una decisión. En cuanto al comercio electrónico, la directiva sobre el comercio electrónico adoptada en 2000 proporciona un marco jurídico ligero y flexible, aclara algunos conceptos legales y armoniza determinados aspectos con el objetivo de que los

⁷⁴ Comunicación de la Comisión sobre la aplicación de las normas en materia de ayudas estatales a los servicios públicos de radiodifusión (DO C 320 de 15.10.2001).

⁷⁵ Comunicación de la Comisión al Consejo, al Parlamento Europeo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones sobre determinados aspectos jurídicos vinculados a las obras cinematográficas y a otras producciones del sector audiovisual (Comunicación sobre cine) (DO C 43 de 16.2.2002).

⁷⁶ Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 22 de mayo de 2001 (DO L 167 de 22.6.2001).

⁷⁷ DO L 248 de 6.10.1999.

servicios de la sociedad de la información puedan aprovechar plenamente las ventajas del mercado interior.⁷⁸

- PROTECCIÓN DE LOS CONSUMIDORES: el sector audiovisual está, al igual que los otros sectores económicos, sometido a las normas comunitarias relativas a la protección del consumidor. Existen casi veinte directivas comunitarias, además de la jurisprudencia en el ámbito de la UE y de las diferentes normas de los Estados miembros. Las cuatro directivas principales, de carácter general, son la Directiva sobre publicidad engañosa⁷⁹, modificada por la Directiva sobre publicidad comparativa⁸⁰, la Directiva sobre cláusulas abusivas en los contratos celebrados con consumidores⁸¹ y la Directiva sobre la venta y las garantías de los bienes de consumo⁸². Uno de los principales objetivos del *Libro verde*, en el que se propone una directiva marco sobre prácticas comerciales desleales de las empresas en sus relaciones con los consumidores, es la armonización o simplificación de la protección de los consumidores.⁸³

El Consejo de Europa es una institución más amplia y con objetivos más difusos que la UE. En lo que se refiere al mercado audiovisual en concreto, los instrumentos de reglamentación que ha promovido son los siguientes:

- El Convenio Europeo sobre Televisión Transfronteriza⁸⁴. Aunque se firmó en 1989, no entró en vigor hasta el 1 de mayo de 1993, tras siete rondas de ratificación. Actualmente cuenta con el apoyo de 37 países, entre ellos España y Alemania.⁸⁵ En cuanto a su contenido, viene a propugnar lo mismo que la Directiva TSF (por ejemplo, también establece, en su artículo 4, cuotas de difusión), pero más que en objetivos económicos, pone el énfasis en la colaboración cultural entre los Estados miembros para la consecución de una identidad europea común.
- El Convenio Europeo sobre Coproducción Cinematográfica, que fomenta el cine europeo mediante la coproducción de obras de calidad, fue firmado el 2 de octubre de 1992 y entró en vigor el 1 de abril de 1994.⁸⁶ Tiene como objetivo fomentar las coproducciones entre, como mínimo, tres países, en los que esos filmes europeos deberán ser tratados y subvencionados como cualquier otro filme

⁷⁸ Directiva 2000/31/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 8 de junio de 2000 (DO L 178 de 17.7.2000).

⁷⁹ Directiva 84/450/CEE del Consejo, de 10 de septiembre de 1984 (DO L250 de 19.9.1984).

⁸⁰ Directiva 97/55/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 6 de octubre de 1997 (DO L 290 de 23.10.1997).

⁸¹ Directiva 93/13/CC de 5 de abril de 1993 (DO L95 de 21.4.1993).

⁸² Directiva 1999/44/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 25 de mayo de 1999 (DO L171 de 7.7.1999).

⁸³ *Libro verde* sobre la protección de los consumidores en la UE, de 2 de octubre de 2001 (COM/2001/531). No publicado en el Diario Oficial.

⁸⁴ CETS N° 132.

⁸⁵ En España entró en vigor el 1 de junio de 1998; en Alemania, el 1 de octubre de 1994.

⁸⁶ CETS N° 147.

nacional y de acuerdo con las leyes nacionales. El convenio prevalece sobre los acuerdos bilaterales, pero en ausencia de cualquier acuerdo que regule las relaciones bilaterales de coproducción entre dos partes, este convenio se aplicaría también a las coproducciones entre dos países. Actualmente, ha sido firmado por 39 países y ratificado por 36, entre ellos España y Alemania.⁸⁷ Además, tanto España como Alemania mantienen acuerdos bilaterales de coproducción con otros países, como se verá más adelante.

- El Convenio Europeo sobre la Protección del Patrimonio Audiovisual, adoptado el 8 de noviembre de 2001, fue firmado en lo sucesivo por doce países, entre los que no se contaba ni España ni Alemania.⁸⁸ De momento sólo lo han ratificado Mónaco y Lituania.

La aplicación y el desarrollo de toda la normativa comunitaria ha supuesto importantes cambios para las relaciones cinematográficas entre los Estados miembros. La libertad de prestación de servicios y la libre circulación de personas y la de capitales han permitido la flexibilización de determinadas medidas y una ayuda importante para el desarrollo de las cinematografías nacionales.⁸⁹ Además, la política europea implica un impulso del concepto audiovisual frente al de cine, un cambio de perspectiva que viene determinado por las crecientes interrelaciones entre cine, televisión, vídeo y otros nuevos formatos, tanto en el plano de la financiación y la producción, como en el de la explotación comercial de las películas.

4.3.2.2. Los mecanismos europeos de fomento del cine

En este apartado se presentan las herramientas más importantes a través de las que se han desarrollado y articulado las ayudas europeas al sector audiovisual. Por un lado, se presentan las de la UE, y, por el otro, las del Consejo de Europa.⁹⁰

Así como la directiva es la piedra angular de la política audiovisual de la Unión Europea en lo que respecta a la regulación jurídica, los programas MEDIA⁹¹ lo son en lo que se

⁸⁷ En España entró en vigor en febrero de 1997; en Alemania, en junio de 1995.

⁸⁸ CETS N° 183.

⁸⁹ Estas libertades implican que: (a) un filme de nacionalidad europea tiene libre circulación en el área de la UE; (b) las empresas cinematográficas europeas pueden desarrollar su actividad en cualquiera de los países miembros sin limitaciones para el movimiento de capitales; (c) los profesionales (actores, técnicos, etc.) tienen libertad de circulación profesional e idénticos derechos de contratación.

⁹⁰ Para más información sobre los programas de fomento en el marco de la UE, véanse Lange y Westcott (2005), Sandberg (1998: 83-101), Jarothe (1998: 2 69-240), Gordon (2000: 28-3), Hollstein (1996: 205-217), Cuevas (1999: 353-380) y Vallés Copeiro del Villar (2000: 253-258). Asimismo, ofrecen detallada información los sitios web <http://ec.europa.eu/comm/avpolicy/index_en.htm> (Política audiovisual europea) y <http://www.coe.int/T/DG4/Eurimages/Default_en.asp> (Consejo Europeo). De especial relevancia es la base de datos KORDA (<http://korda.obs.coe.int/web/search_aide.php>), que contiene información detallada sobre todas las instituciones de fomento regionales, nacionales y supranacionales en el ámbito europeo, y sus respectivos programas de fomento.

refiere a los mecanismos de apoyo. Los programas MEDIA prevén medidas de fomento a la industria del cine y la televisión de la UE con el fin de dar mayor dinamismo a la producción y la difusión de obras audiovisuales europeas. La idea subyacente es evitar que en el mercado haya un dominio de los programas importados, en particular los estadounidenses.

El Consejo adoptó en diciembre de 1990 el primer programa, MEDIA I, con una dotación de 200 millones de ecus para un período de cinco años (1990-1995).⁹² Al vencimiento del programa y en vista de su experiencia positiva, el Consejo adoptó, en julio de 1995, el programa MEDIA II (1996-2000), con una dotación de 310 millones de ecus.⁹³ Este programa fue continuado por MEDIA Plus y MEDIA Formación, que se adoptaron en diciembre de 2000 y enero de 2001 respectivamente con una dotación de 400 millones de euros, repartidos en 50 millones para la formación y 350 para el desarrollo.⁹⁴ MEDIA Plus abarca la concepción, distribución y promoción de filmes, así como la realización de proyectos pilotos. La dotación presupuestaria para MEDIA 2007, destinado a suceder a MEDIA Plus y MEDIA Formación, es de más de mil millones de euros para el período 2007-2013, lo que demuestra el gran interés de la Unión por el sector audiovisual.

Los programas MEDIA cuentan con una multitud de mecanismos de fomento que abarcan todos los ámbitos de la industria audiovisual, desde la preparación de proyectos a las ayudas a salas de exhibición, pasando por la formación de especialistas. Todas estas herramientas de fomento se pueden agrupar en tres ámbitos:

- FORMACIÓN: ayudas destinadas a apoyar la formación de estudiantes y el reciclaje de los profesionales en tres áreas: la gestión económica y comercial, el manejo de las nuevas tecnologías y las técnicas de redacción de guiones.
- DESARROLLO: los objetivos son fomentar la consolidación de los proyectos de calidad y adecuar los proyectos y las formas de trabajo de las empresas a los estándares y exigencias del mercado internacional.
- DISTRIBUCIÓN: medidas dirigidas a mejorar la presencia de las obras audiovisuales europeas en los canales de circulación internacionales, principalmente europeos, a través tanto de las salas, como de la difusión televisiva o la edición en otros soportes. Se trata de ayudas a la subtitulación y el doblaje, edición, subedición, copias, publicidad, relación con los difusores (salas y televisión), actividades de promoción y participación en festivales, y la organización misma de festivales europeos.

⁹¹ MEDIA son las siglas de Mesures pour l'Encouragement de l'industrie audiovisuelle. Para más información sobre este programa, véanse: <http://ec.europa.eu/information_society/media/index_en.htm> (web oficial del programa) y <<http://www.mediadeskspain.com/>> (web de la *Media Desk* o delegación española).

⁹² Decisión 90/685/CEE de 21 de diciembre de 1990 (DO L 380 de 31.12.1990). Antes de MEDIA I hubo una fase piloto denominada MEDIA 92, que abarcó el período 1988-1990.

⁹³ Decisión 95/563/CE de 10 de julio de 1995 (DO L 321 de 30.12.1995).

⁹⁴ MEDIA Plus tiene su fundamento legal en la Decisión 2000/821/CE del Consejo adoptada el 20 de septiembre de 2000 (DO L 336 de 30.12.2000), mientras que MEDIA Formación se basa jurídicamente en la Decisión 163/2001/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 19 de enero de 2001 (DO L 026 de 27.1.2001).

Las ayudas que se conceden son de diversa naturaleza. En la mayoría de los casos se trata de créditos reembolsables o anticipos sobre los ingresos. Además, con el objetivo de que la ayuda no sea considerada por los productores como una fuente de financiación sustitutoria de los mercados naturales, se prevén máximos fijos por proyecto, que no deben superar el 12,5% del coste total de producción. Además, el productor debe garantizar la financiación del 75% del coste, ya sea mediante financiación propia o mediante la venta previa de derechos.

Pero hay casos en que las ayudas se conceden en forma de subvenciones. Así ocurre con las ayudas imputables a gastos de doblaje y subtitulación, pues contribuyen a proteger el pluralismo lingüístico y cultural, y facilitan la circulación de las obras nacionales en todo el territorio de la Unión. Por lo general, la subvención comunitaria no excede el 50% del coste total de las acciones. En algunos casos, y en particular cuando los proyectos promueven la diversidad lingüística en Europa, la subvención comunitaria puede llegar hasta el 60% de los costes subvencionables.

Producción	European Script Fund (ESF)
	Stimulation Outstanding Resources for Creative European Screenwriting (SOURCES)
	Cartoon (European Animated Film Association)
	Media Investment Club
	Small countries improve their Audiovisual Level in Europe (programa SCALE)
	Euro Media Garanties (EMG)
	MCD (Proyecto Media para documentales de creación)
Distribución	European Film Distribution Office (EFDO)
	Espace Video Europeen (EVE)
	Groupement Européen pour la Circulation des Oeuvres (GRECO)
	Broadcasting Across the Barriers of European Language (BABEL)
	European Association for an Audiovisual Independent Market (Euro-AIM)
Exhibición	Programa MEDIA SALLES
	Europa Cinemas
Formación	Entrepreneurs de l'Audiovisuel Européen (EAVE)
	Media Business School (MBS)
Archivos	Memory-Archives-Programmes TV (MAP-TV)
	Lumière

Tabla 3: Subprogramas e instancias de los programas MEDIA.

Fuente: Elaboración personal a partir de Hollstein (1996: 215).

Vinculadas a los programas MEDIA existen además otras instancias y convocatorias desarrolladas a partir de plataformas industriales (como Cartoon⁹⁵, relacionada con el sector de la animación) y redes de salas (como Europa Cinemas⁹⁶ o Media-Salles⁹⁷).⁹⁸ La tabla 3

⁹⁵ Véase <<http://www.cartoon-media.be/>>.

⁹⁶ Véase <<http://www.europa-cinemas.org/>>.

enumera por categorías, y sin entrar en detalles, las distintas instancias de ayuda de estos programas. De este grupo cabe destacar aquí el programa BABEL, que apoya el multilingüismo favoreciendo la circulación de productos europeos destinados a la televisión mediante la concesión de ayudas para el doblaje o la subtitulación y mediante investigaciones para perfeccionar estas técnicas, incluida su armonización. Además, BABEL apoya el desarrollo de los programas o emisiones de televisión multilingües emprendiendo acciones de perfeccionamiento para periodistas y demás profesionales del sector audiovisual que desempeñen su labor en un ámbito multilingüe o que estén especializados en el doblaje y la subtitulación.

Uno de los principales problemas que se plantea en el marco de los programas MEDIA es la complicada financiación de los filmes. La Comisión propuso establecer un Fondo de garantía audiovisual, lo cual fue bien recibido por la industria, el Parlamento Europeo y la mayoría de los Estados miembros. Incluso aquellos Estados miembros que no se unieron a la mayoría en favor de esta propuesta, expresaron el suficiente interés en la creación de un instrumento comunitario para atraer más inversión del sector privado –especialmente bancos y aseguradoras– en la producción de obras europeas de proyección internacional. Sin embargo, no se alcanzó la unanimidad necesaria en el Consejo para aprobar tal propuesta.

En el año 2000, sin embargo, el grupo BEI, compuesto por el Banco Europeo de Inversiones y el Fondo Europeo de Inversiones, puso en marcha la iniciativa Innovación 2000, destinada a favorecer la emergencia en Europa de una economía más competitiva y dinámica. En este marco, se estableció un capítulo dedicado al sector audiovisual denominado i2i-Audiovisual, cuyo objetivo era ofrecer a la industria cinematográfica y audiovisual europea un conjunto de productos financieros y de ayudas presupuestarias que le permitiera responder a los desafíos culturales y tecnológicos que se le plantean. Para optimizar el impacto de sus respectivas acciones, el grupo BEI y el programa MEDIA Plus de la Comisión han establecido diferentes ámbitos de actuación conjunta, en concreto en materia de desarrollo de proyectos y distribución transnacional de obras audiovisuales.

Otras acciones de fomento emprendidas por la UE fueron la proclamación de 1988 como Año europeo del cine y la televisión –que proporcionó la ocasión de discutir a fondo con las autoridades nacionales y el sector audiovisual posibles medidas– y la constitución, también en 1988, de la Academia de cine europeo⁹⁹, con sede en Berlín. Dirigida por el realizador alemán Wim Wenders, cada año concede los Premios del cine europeo, también llamados Felix. La Academia, que agrupa a los representantes más importantes del cine europeo, también organiza conferencias, simposios y talleres para intensificar el intercambio entre creadores profesionales y noveles de toda Europa. Además, edita la revista *Felix*, que se publica dos veces al año: con motivo del Festival de Cannes y para la entrega de los premios Felix en el mes de diciembre.

⁹⁷ Véase <<http://www.mediasalles.it/>>.

⁹⁸ Para más detalles, véanse Sandberg (1998: 86-93), Cuevas (1999: 374-375) y Vallés Copeiro del Villar (2000: 254-257).

⁹⁹ Más información sobre la Academia de cine europeo en <<http://www.europeanfilmacademy.org/>>.

Además de la Academia, también se han constituido otros organismos de diversa naturaleza que, vinculados a los programas anteriormente citados o independientemente de éstos, contribuyen a la promoción del cine europeo o a la cooperación a nivel europeo en el sector audiovisual. El más importante de ellos es la red European Film Promotion.¹⁰⁰ Se trata de un organismo financiado por la Comisión Europea y dedicado a la promoción del cine europeo a través de acciones conjuntas de intercambio y cooperación que tienen lugar en el marco de festivales y mercados de primer nivel.

En cuanto a las medidas de fomento del Consejo de Europa, se trata fundamentalmente del Observatorio Europeo del Audiovisual (OEA), el programa Eureka Audiovisual y el fondo Eurimages. Desde 1992, el OEA¹⁰¹ es la instancia de recogida y difusión de información relacionada con la industria audiovisual en Europa, no sólo a través de su web, sino también a través de la publicación de un anuario con todos los datos estadísticos del sector. No se trata, por tanto, de un programa de ayuda directa, sino de un organismo que contribuye a mejorar los intercambios fílmicos dentro de la Unión y facilita la transferencia de información en la industria del sector audiovisual. El Observatorio es un organismo público del que forman parte 35 Estados y la Comunidad Europea, que contribuye con un 12,25% del presupuesto.

El Observatorio debe sus orígenes a Eureka Audiovisual, un programa que se constituyó en 1989 y fue disuelto el 30 de junio de 2003 en el marco de la 54ª Asamblea de coordinadores debido a la evolución geopolítica de Europa. Sobre todo desde 1996, el foco de atención de este programa era el acercamiento de los países del Este y el Sur de Europa a la política cinematográfica de la UE. Dado que muchos de esos países ya forman parte de la misma y participan por tanto en el Programa MEDIA Plus, la existencia de Eureka Audiovisual carecía de sentido. Eureka Audiovisual no ofrecía subvenciones, sino el apoyo a proyectos e iniciativas que tuvieran como objeto la configuración de una industria cinematográfica europea transparente y competitiva. Para ello, ofrecía su ayuda a empresas y organizaciones en la realización de acuerdos y proyectos de cooperación, así como en el desarrollo de nuevas tecnologías.

Eurimages es a la vez un fondo financiero y un programa de promoción que fomenta la coproducción, distribución y exhibición de trabajos fílmicos europeos a escala internacional.¹⁰² Creado en 1988 por el Consejo de Europa, a él pueden acceder tanto los Estados miembros como otros países del territorio europeo, como Suiza, Chipre, Hungría, Turquía, etc. Hoy cuenta con 31 Estados miembros y dispone de un presupuesto anual de aproximadamente 20 millones de euros. Desde su creación, Eurimages ha apoyado la coproducción de más de 900 largometrajes y documentales. Las ayudas de Eurimages se extienden a tres ámbitos: coproducción, distribución y exhibición. En cuanto a la coproducción, las ayudas son de dos tipos: (a) ayudas destinadas a películas con un auténtico potencial de circulación y (b) ayudas a películas con valor artístico y que reflejan la diversidad cultural del cine europeo, pero que son de bajo presupuesto. La financiación se realiza a través de adelantos sobre ingresos futuros. Las ayudas a la distribución y a la

¹⁰⁰ Más detalles al respecto en <<http://www.efp-online.com/>>.

¹⁰¹ Véase <<http://www.obs.coe.int/>>.

¹⁰² Más información sobre Eurimages en <http://www.coe.int/T/DG4/Eurimages/Default_en.asp>.

exhibición tienen como objetivo promocionar las películas europeas en los países miembros que no tienen acceso al programa MEDIA. En estos casos, la financiación se lleva a cabo a través de subvenciones.

4.3.2.3. Descripción del sistema fílmico europeo¹⁰³

El panorama audiovisual europeo ha experimentado importantes cambios a lo largo de los veinticinco años que nos ocupan, especialmente desde principios de los noventa, cuando se empezaron a instaurar políticas culturales que atendían al sector audiovisual, tanto por parte de los Estados miembros individualmente como por parte de la Unión Europea. Estas políticas comenzaron a dar fruto sobre todo a partir de 1995, como si la crisis del GATS hubiese estimulado el fervor por el cine europeo.

Para empezar a tratar la evolución que ha experimentado el sector fílmico en el marco europeo durante el período 1975-2000, cabe señalar varias cuestiones metodológicas importantes. Por un lado, la ausencia de datos sistemáticos y globales hasta 1995, año en que se publica el primer anuario estadístico del Observatorio Europeo del Audiovisual.¹⁰⁴ Este primer volumen ofrece datos sobre el sector audiovisual europeo relativos al período 1985-1994. Por otro lado, como en el propio anuario se indica, el ya de por sí complejo acopio y volcado de datos se ve además dificultado por la mutabilidad constante del propio ámbito geográfico y político de estudio. En ocasiones se ofrece información sobre los 33 o 35 miembros del Observatorio, otras veces sólo sobre los miembros de la Unión Europea, otras sobre Europa occidental, etc. Por último, el OEA se nutre de los datos proporcionados por los propios países, por lo que las estadísticas no siempre están completas ni son uniformes. De todos modos, el anuario ha ido ganando en armonización y exhaustividad, por lo que resulta una herramienta de gran valor para describir y analizar el mercado audiovisual europeo.

Producción

El balance reciente muestra un incremento de la producción fílmica europea. Así como entre 1974 y 1989 se produjo un descenso del 40% (Sandberg 1998: 29), desde 1995 la producción de películas en la Unión Europea está en alza. Un total de 604 películas se produjeron en la UE en el año 2000, frente a las 461 de Estados Unidos, como se puede apreciar en las tablas 4 y 5. El crecimiento del volumen se debió principalmente a la aportación de Francia, seguida de las aportaciones de Gran Bretaña, Italia y España.

Sin embargo, esta superioridad cuantitativa en la producción contrasta con la debilidad económica de los productos europeos. Si se compara la media de los costes de producción

¹⁰³ Si no se indica lo contrario, las cantidades señaladas en este apartado proceden del anuario del Observatorio Europeo del Audiovisual (véase European Audiovisual Observatory 1995-2008). Un interesante y sintético análisis del sistema fílmico europeo se encuentra en Lange (2001).

¹⁰⁴ Véase European Audiovisual Observatory (1995-2008).

de los filmes europeos y estadounidenses, se aprecia un marcado desequilibrio: las películas producidas por las principales empresas americanas costaron un promedio de 54,8 millones de dólares en 2000. Las películas europeas, sin embargo, ni siquiera alcanzan una media de 10 millones de euros.

	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992
Unión Europea*	459	418	464	450	397	404	442	432
Estados Unidos	255	318	316	307	270	276	260	210
Gran Bretaña	47	35	48	40	27	47	46	42
Alemania	64	60	65	57	68	48	72	63
Francia	151	134	133	137	136	146	156	155
Italia	89	109	116	124	117	119	129	127
España	77	60	69	63	48	47	64	52

Tabla 4: Producción europea y estadounidense 1985-1992.

Fuente: OEA.

	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Unión Europea*	433	539	443	569	560	555	600	604
Estados Unidos	450	420	370	420	461	490	442	461
Gran Bretaña	60	70	81	127	115	91	103	90
Alemania	67	60	63	64	61	50	74	75
Francia	152	115	97	104	125	148	150	145
Italia	106	95	75	99	87	92	108	103
España	56	44	59	91	80	65	82	98

Tabla 5: Producción europea y estadounidense 1993-2000.

Fuente: OEA.

* Unión Europea: 12 países hasta 1994, 15 países a partir de 1995.

En la tabla 6 se puede ver una evolución de los costes de producción medios de los filmes producidos en los principales países de la UE. Toda película que supera los cuatro millones de dólares es considerada en Europa una gran producción. En Estados Unidos, cualquiera que esté por debajo de los veinte millones de dólares es una producción pequeña. Debido a la debilidad económica de esta abundante producción, un 75% de las producciones europeas no consiguen ser distribuidas, según el OEA. Un elevado presupuesto de producción no es garantía de éxito, desde luego, pero suele ser un factor importante, especialmente por lo que se destina a la comercialización: promoción, número de copias, *merchandising*, etc. En la introducción al volumen *A Dose of Reality, the State of European Cinema*, Wim Wenders afirmaba:

Marketing is such an important part of the field, and Europeans are really amateurs in this area. There's a complete strategy applied to American films, with ideas behind them and a plan to put into action day-by-day. In Europe, most films are brought out, hoping for some good reviews in the newspapers. Then some posters are put up mainly in areas where you don't have to pay, so they're torn down the next day. That's the European strategy. It only worked as long as films weren't regarded as products. But today THEY ARE products. Today, even an art film is a "product" (Finney, EFA, Screen International 1995: 8).

	1997	1998	1999	2000
Gran Bretaña	4,9	5,4	6,8	7,6
Alemania	3,1	1,9	2,9	2,1
Francia	4,8	4,4	3,9	4,7
Italia	2,0	2,3	2,6	2,2
España	1,5	1,7	1,9	1,9

Tabla 6: Costes medios de producción de los filmes producidos en la UE (1997-2000).

Fuente: OEA.

En millones de euros.

Por otra parte, si bien el número de coproducciones europeas se ha incrementado en los últimos años (tabla 7), en especial gracias a los programas de fomento MEDIA y Eurimages, también lo ha hecho el de las coproducciones con Hollywood. La cooperación internacional encuentra pocas estrategias para eludir a Estados Unidos, claro objetivo colaborador debido a su poderío económico. La debilidad de la cooperación europea se debe sobre todo a la preferencia por los acuerdos múltiples y plurales, puesto que los proyectos europeos exigen la colaboración de tres estados o más, lo cual dificulta a veces las colaboraciones.

	1975	1980	1985	1990	1995	2000
Gran Bretaña	4	2	6	8	41	39
Alemania	19	12	18	10	26	28
Francia	62	45	45	62	66	60
Italia	52	33	8	21	15	17
España	21	36	12	10	22	34

Tabla 7: Evolución de las coproducciones en los principales países de la UE.

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de SPIO, OEA e ICAA.

El Observatorio no publica cifras globales sobre la cantidad de filmes coproducidos por países europeos en el marco de la UE en contraste con los cofinanciados con Estados Unidos, pero sí ofrece una estadística sobre la cantidad de películas exhibidas en cines europeos distinguiendo entre coproducciones europeas y coproducciones con Estados Unidos. A la vista de los datos de la tabla 8, se puede constatar el incremento de la colaboración entre empresas europeas y estadounidenses.

	1997	1998	1999	2000	2001
Filmes cofinanciados EUR-EE.UU.	13	13	23	23	33
Coproducciones europeas	194	144	215	208	184

Tabla 8: Cuantificación de los filmes coproducidos y cofinanciados exhibidos en cines europeos (1997-2001).

Fuente: OEA.

Distribución

Mientras que la producción es floreciente desde un punto de vista cuantitativo, las películas europeas presentan bastantes problemas de distribución, especialmente fuera de sus países de origen. Los índices de exportación en la Unión Europea son reducidos en Alemania (8,8%), Francia (16,2%) e Italia (27,9%).¹⁰⁵ La balanza comercial del sector audiovisual y, en particular, en lo que se refiere a los derechos de radiodifusión, proyección en salas de cine y distribución en vídeo de películas, es constantemente negativa, debido a un gran desequilibrio con respecto a Estados Unidos, que, según estimaciones del OEA, disfrutó de un saldo a su favor de unos 8.000 millones de dólares en el año 2000 (véase la tabla 9). Cuevas resume las cifras de importación y exportación relativas a la Europa occidental así:

Todos los países europeos sin excepción disponen de una balanza de pagos cinematográfica deficitaria. Baste con los ejemplos de Alemania, con una diferencia desfavorable en 1996 de 177 millones de marcos a favor de las importaciones para películas en cines y de 1.393 para pantallas televisivas. En Francia la diferencia importación/exportación del producto película en salas arrastró un saldo negativo del 45% en ese mismo período. El cine británico no es deficitario en cuanto a películas (91 millones de libras a favor), pero, y en el mismo período señalado, adquiere 282 millones de libras más de lo que vende en programas de TV (1999: 117).

	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Ingresos (en dólares) de las empresas norteamericanas en el mercado de la UE	5.331	6.262	6.645	7.313	8.042	9.031
Ingresos (en dólares) de las empresas europeas en Norteamérica	518	614	668	706	853	827
Saldo deficitario (en millones de euros)	-4.813	-5.648	-5.977	-6.607	-7.190	-8.204

Tabla 9: Estimación del intercambio entre la Unión Europea y Norteamérica (1995-2000).

Fuente: OEA.

Según Lange (2001: s. p.), mientras la industria norteamericana aumentó su porcentaje de participación en el mercado europeo del 56% al 78% entre 1975 y 1995, las películas europeas registraron un descenso en su cuota de mercado del 19%-10% durante el mismo período. A partir de 1995, la cuota de mercado de las películas norteamericanas bajó hasta un 69%, mientras que la cuota de mercado de las películas europeas consiguió ascender a una media del 32%.

¹⁰⁵ El índice de exportación es el porcentaje de autorizaciones para el mercado exterior con respecto a las autorizaciones para el conjunto de la Unión Europea, incluido el mercado nacional. Véase a este respecto el informe de Lange (2001).

Sin embargo, el aumento de la cuota de mercado de las películas europeas se debe exclusivamente al éxito de las películas nacionales en sus mercados internos. El público europeo muestra una preferencia por las producciones locales frente al resto de las europeas, lo que se refleja en un relativo incremento de las cuotas de mercado nacionales en los últimos años (excepto en Francia), como se puede apreciar en la tabla 10.

	1980	1985	1990	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Gran Bretaña¹									
Cine nacional	21	10,71	7	10,2	12,8	28,1	14,1	17,8	21,4
Cine EE.UU.	-	-	88	85,2	81,7	69,3	83,9	80,5	75,3
Cine europeo (no nacional)	-	-	2,3	1,4	2,7	1,5	1,3	1,2	0,7
Alemania²									
Cine nacional	9,3	22,7	9,7	6,3	15,3	16,7	8,1	14	9,4
Cine EE.UU.	-	58,7	83,9	87,1	75,1	70,5	85,4	78,6	81,9
Cine europeo (no nacional)	-	-	5,3	5,1	8,9	11,5	6,3	9,3	7,3
Francia³									
Cine nacional	47,7	44,5	37,6	35,2	37,5	34,5	27,6	32,4	28,5
Cine EE.UU.	-	39,2	55,9	53,9	54,3	53,8	63,2	53,9	62,9
Cine europeo (no nacional)	-	-	4,7	8,5	6,2	7,5	7,6	11	6,3
Italia¹									
Cine nacional	43,5	31,8	21	21,1	24,9	32,9	24,7	24,1	17,5
Cine EE.UU.	-	48,6	70	63,2	59,7	46,7	63,8	53,1	69,6
Cine europeo (no nacional)	-	-	8	13,8	12,5	17	10,9	10,6	11,23
España¹									
Cine nacional	18,5	16,2	10,4	12,2	9,3	13,1	12	13,8	10
Cine EE.UU.	-	71,9	72,5	71,9	78,2	68,2	78,5	64,4	81,6
Cine europeo (no nacional)	-	-	15,7	14,2	11,8	17,2	8,7	19,2	7,1

Tabla 10: Cuotas de mercado nacionales, estadounidenses y europeas.

Fuente: OEA.

1. Por ingresos brutos de las salas.
2. Por volumen de negocio.
3. Por número de espectadores.

Así pues, es evidente que los problemas de distribución también se dan dentro de la propia Unión Europea. La mayoría de las producciones no cruzan sus fronteras originales, excepto para participar en algún festival. La circulación de obras cinematográficas europeas entre países europeos se mantiene muy débil, en particular en el Reino Unido. Las dificultades en la difusión se deben principalmente a los medios financieros de los que se dispone para la distribución, notablemente más escasos que los de las películas estadounidenses. Esto dificulta, no sólo las labores de promoción, sino también las tareas de doblaje o subtítulos y el acceso a las salas debido al menor número de copias. A pesar de los esfuerzos de la Unión por favorecer la circulación de las películas y de los demás tipos de obras audiovisuales europeas en toda Europa, son pocos los filmes que han

gozado de una amplia difusión dentro el territorio europeo, como se puede apreciar a la vista de los datos de las tablas 11 y 12.

	1996	1997	1998	1999	2000
Filmes estadounidenses en la UE	71,6	65,8	77,3	69,2	73,7
Filmes europeos en su mercado nacional	17,5	21,4	14,4	17,4	15,0
Filmes europeos fuera de su mercado nacional	8,3	10,7	7,2	11,5	8,0
Otros	2,6	2,0	1,1	2,0	4,0

Tabla 11: Cuotas de mercado (sobre cantidad de espectadores) de los filmes distribuidos en la Unión Europea (1996-2000).

Fuente: OEA y Lange (2001).

	1996	1997	1998	1999	2000
Gran Bretaña	66,8	56,2	70,8	61,5	51,5
Alemania	8,7	8,4	5,4	6,2	22,3
Francia	16	28,1	17,2	31,1	22,3
Italia	31,5	4,5	22,8	40,3	11,2
España	16	7,9	6,7	23,8	8,4

Tabla 12: Porcentajes de exportación comunitarios (1996-2000).

Fuente: OEA y Lange (2001).

El porcentaje de exportación se calcula dividiendo la cantidad de espectadores conseguidos por los filmes de un determinado país fuera de su país de origen entre el número total de espectadores en toda la Unión Europea.

Gran Bretaña es, con diferencia, el país que más exporta al resto de miembros de la Unión. Le sigue Francia, con un porcentaje de exportaciones de entre el 16% y el 31%. Alemania suele tener una tasa de exportación baja (4,5%-8,7%), pero en el año 2000 consiguió aumentar esa tasa hasta un 22% gracias al éxito internacional de la coproducción germano-americana *The Million Dollar Hotel* (W. Wenders, 1999) y de *Lola rennt* (T. Tykwer, 1998). Lo mismo le ocurrió a Italia en 1998 y 1999 gracias a *La vita è bella* (R. Benigni, 1997). España sólo consiguió una tasa de exportación comunitaria razonable en 1999, gracias al éxito de que gozó en toda Europa *Todo sobre mi madre* (P. Almodóvar).

Exhibición

En cuanto a la exhibición, el número de pantallas no ha cesado de aumentar desde 1995, sobre todo en España y en el Reino Unido, especialmente debido a la construcción de multisalas (tabla 13). La afluencia de público también se ha incrementado fuertemente, sobre todo en Alemania y en España. El número de entradas de cine vendidas en Europa pasó de 669 millones en 1985 a 844 millones en 2000 (tabla 14). Sin embargo, este aumento ha beneficiado sobre todo a la industria estadounidense, que, gracias a la inversión en multicines, controla también gran parte de los medios de exhibición.

	1985	1990	1995	2000
Unión Europea*	20.289	17.035	20.046	23.937
Estados Unidos	21.145	23.689	27.805	37.396
Gran Bretaña	1.251	1.552	2.019	2.954
Alemania	3.418	3.745	3.901	4.783
Francia	5.153	4.518	4.365	5.110
Italia	4.885	3.293	3.816	2.948
España	3.109	1.773	2.042	3.500

Tabla 13: Cantidad de salas.

Fuente: OEA.

* Unión Europea: 12 países hasta 1994, 15 países a partir de 1995.

	1985	1990	1995	2000
Unión Europea*	669,07	562,74	662,48	844,12
Estados Unidos	1.056,10	1.189,00	1.263,00	1.421,00
Gran Bretaña	70,40	97,37	114,90	142,51
Alemania	104,20	102,50	124,49	152,50
Francia	175,00	121,77	130,11	165,96
Italia	123,10	90,70	90,71	108,60
España	101,12	78,51	94,64	135,39

Tabla 14: Cantidad de espectadores (en millones).

Fuente: OEA.

* Unión Europea: 12 países hasta 1994, 15 países a partir de 1995.

	1985 ¹	1990 ¹	1995 ¹	2000 ²
Unión Europea*	1.984	2.402	2.973	4.620
Estados Unidos	4.933	3.944,85	4.199,89	8.309,68
Gran Bretaña	209,83	374,87	464,53	1.019,25
Alemania	347,04	403,49	6,31,55	824,46
Francia	641,97	553,37	33,92	893,17
Italia	345,58	399,21	374,34	529,42
España	195,85	218,55	282,32	536,33

Tabla 15: Evolución de los ingresos brutos de las salas (1985-2000).

Fuente: OEA.

* Unión Europea: 12 países hasta 1994, 15 países a partir de 1995.

1. En millones de ecus.
2. En millones de euros.

Respecto a la televisión, las tendencias del mercado muestran que la propensión a difundir obras europeas (nacionales o no) es muy variable según las cadenas. Cuando cumplen sus cuotas de obras europeas, la mayoría de cadenas lo consigue gracias a la difusión de obras nacionales: la ficción nacional ocupa las horas de gran audiencia. Los programas estadounidenses ya no ocupan la posición privilegiada que presentaban en los años ochenta, pero se mantienen muy presentes si se consideran las parrillas de programación en conjunto. Las nuevas cadenas temáticas tienden a favorecer la programación de obras estadounidense. Según el OEA, el porcentaje de horas de ficción

norteamericana pasó de 69,8% en 1994 a 71% en 1999. Además, se ha dado una inflación de los costes de adquisición de los derechos televisivos en beneficio de los difusores norteamericanos, que han pasado de 1.700 millones de dólares anuales en 1993 a 4.400 millones en 2000.

El Observatorio realizó un estudio para el período 1996-1999 sobre la emisión y el éxito en los canales europeos de los filmes europeos más vistos en los años 1996, 1997 y 1998 (véase Lange 2000). En tal estudio, se pudo constatar que:

- En dos tercios de las emisiones se trataba de filmes que llegaron a los cines en el año 1996. Esto demuestra que, aunque se suele hablar de un plazo de dos años entre la emisión de un filme en el cine y la televisión, en la práctica suele transcurrir más tiempo.
- En el caso de los filmes europeos, no parece haber una relación unívoca entre el éxito en el cine y el índice de audiencia en la televisión. Los filmes alabados por la crítica y exhibidos con éxito en la mayor parte del mercado europeo suelen ser emitidos por televisión, pero el índice de audiencia suele quedar por debajo de la media de los canales. Además, los filmes europeos suelen ser posicionados por los canales extranjeros en horarios de escasa audiencia.

Recapitulación

Resumiendo, se puede afirmar que la industria cinematográfica europea se caracteriza por el claro predominio estadounidense. Cada año se realizan en Europa el doble de películas que en Estados Unidos, pero el 80% del mercado europeo del cine y la televisión está controlado por empresas de Hollywood. Esta superioridad afecta a todos los sectores: desde la producción (en muchas producciones europeas se invierte capital estadounidense), hasta la distribución (controlada básicamente por las grandes compañías o *majors*), pasando por la explotación de los filmes, no sólo a través del cine, la televisión y el vídeo, sino también a través de toda una serie de actividades paralelas como el *merchandising*, los parques temáticos, etc.

En la mayoría de los países europeos, la producción nacional se sitúa por debajo de la estadounidense con una cuota de mercado de entre el 10% y el 15%. Y la mayoría de las producciones no cruzan sus fronteras. Según Gordon (1998: 23), tan sólo el 20% de los filmes europeos, lo que equivale a un 4% de todos los filmes exhibidos en Europa, son distribuidos fuera de sus países de origen, y sólo unos pocos de ellos en varios países. El hecho de que, a pesar de las escasas perspectivas de mercado, la producción europea sea tan alta se debe fundamentalmente a los programas de fomento, tanto nacionales como europeos. En general, aproximadamente el 60% de los costes lo cubren las ayudas. Además, muchas películas cinematográficas se coproducen con cadenas de televisión, de las que el cine es cada vez más dependiente.

Esta paradoja entre producción y distribución tiene su raíz en el concepto mismo de cine. Mientras que los estadounidenses lo abordan desde un punto de vista industrial, para los europeos sigue siendo básicamente un arte. El modelo de subvenciones europeo apoya al artista en la creación de una obra de arte que, sin embargo, ha de competir en un mercado controlado por empresas multinacionales. Como señala Jarothé (1998: 354), la

Unión Europea ha llegado tarde y no ha definido una política cinematográfica clara. Mientras algunos países de Europa reclaman una política de la competencia neoliberalista y desreguladora, otros se decantan por una política industrial intervencionista y en parte dirigista. Los diferentes conceptos de política económica desembocan en una política cinematográfica ambivalente, pues, por un lado, se establecen medidas neoliberalistas, como la liberalización del sector televisivo, con la que se favorece una americanización del sector, y, por otro lado, se establecen medidas intervencionistas, como las subvenciones y el sistema de cuotas, demasiado dispersas las unas y demasiado laxo el otro como para hacer frente al gigante estadounidense.

4.3.2.4. Los sistemas filmicos español y alemán en el marco europeo

La industria audiovisual es un sector con una enorme importancia económica y social, y con una decisiva contribución al PIB nacional y al desarrollo económico, tanto en Alemania como en España. El subsector de producción cinematográfica de ambos países se sitúa entre los más importantes de Europa, junto con Francia, Italia y Reino Unido. Así queda reflejado en la siguiente tabla, en la que se puede observar que, en el último lustro del período, entre el 12% y el 17% de la producción europea fue de origen español, y entre el 12% y el 14% de origen alemán.

Producción	1985		1990		1995		2000	
Europea*	459		404		443		604	
Española	77	17%	47	12%	59	13%	98	16%
Alemana	64	14%	48	12%	63	14%	75	12%

Tabla 16: Porcentaje de la producción española y la alemana dentro de la UE (1985-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del OEA.

*UE12 en 1985, UE15 en 1990-2000.

Como se puede apreciar en la figura 7, en España se advierte un aumento progresivo de la internacionalización del cine en los últimos diez años del período estudiado: tras el bajón experimentado en la década de los ochenta, a partir de 1990 las coproducciones empiezan a aumentar de nuevo. En el gráfico de Alemania (figura 8), sin embargo, se puede advertir una producción general más estable, pero más altibajos en el volumen de coproducciones, en el que destacan los aumentos a mediados de los noventa y al final del período. La coproducción ofrece ciertas ventajas a los productores, principalmente por la posibilidad de completar la financiación del presupuesto y acceder a territorios a los cuales resulta difícil llegar sin la ayuda de productores o distribuidores locales. Además, como señala Melchor Lacleta, “promueven el ‘mestizaje cultural’” y “ofrecen un espacio de nuevas formas de expresión más allá de las fronteras de cada país” (2005: 26). El incremento de cooperaciones en los últimos años del período estudiado se debe, sobre todo, al desarrollo de programas de apoyo a las coproducciones, entre los que destacan el programa Eurimages y los programas Media.

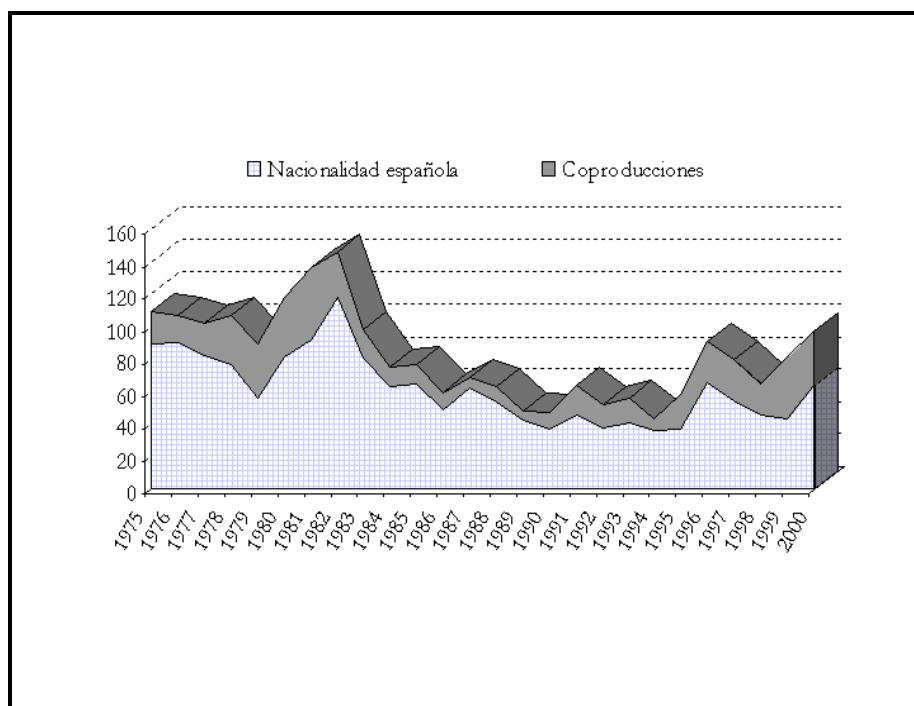


Figura 7: Producción cinematográfica española (1975-2000).
Fuente: ICAA.

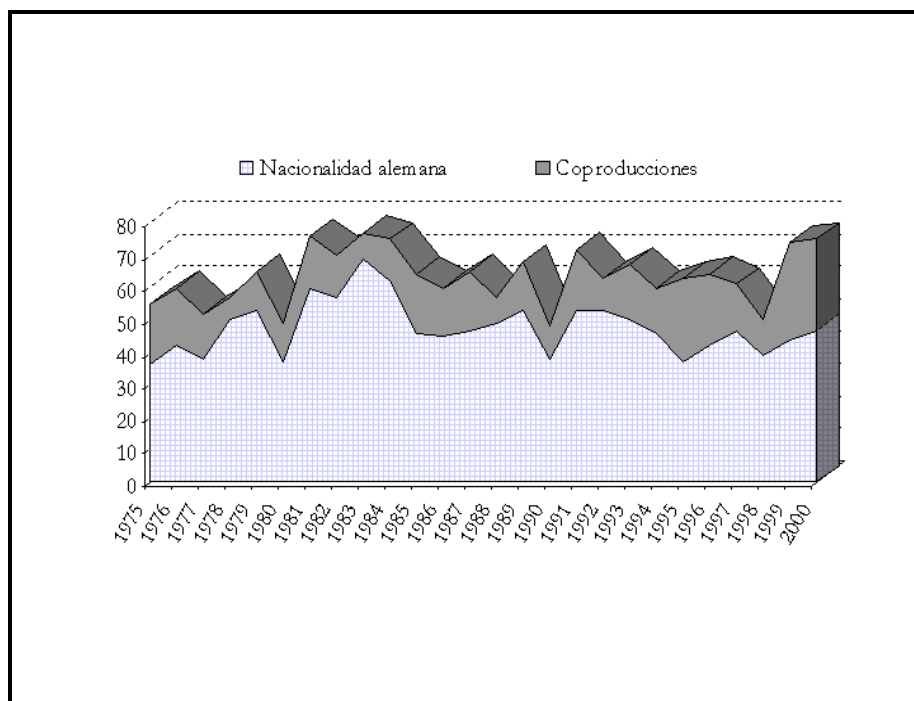


Figura 8: Producción cinematográfica alemana (1975-2000).
Fuente: SPIO.

Las relaciones entre las diferentes partes que intervienen en una coproducción multilateral dentro del marco europeo quedan reguladas desde 1992 por el Convenio Europeo de Coproducción Cinematográfica de 2 de octubre, así como por los diversos acuerdos bilaterales entre los países miembros. España tiene firmados convenios de coproducción bilaterales con Francia (desde 1998) e Italia (desde 1998), entre otros países. Alemania, por su parte, ha establecido acuerdos de coproducción con 19 países europeos y mantiene acuerdos de colaboración bilaterales con Austria, Bélgica, Suiza, Gran Bretaña, Italia, Portugal y Suecia. Cabe destacar las relaciones de cooperación entre Alemania y Francia, que culminaron en el año 2000 con la fundación de la Academia de cine franco-alemana, cuyo objetivo es fomentar la colaboración entre ambos países en todos los ámbitos de la industria cinematográfica. A España y Alemania también les une un Acuerdo de relaciones cinematográficas¹⁰⁶, que se firmó en febrero de 2000 con el objetivo de estimular el desarrollo de la cooperación entre estos dos países.

Tanto España como Alemania son miembros fundadores de Eurimages. Según la base de datos de su página web, desde 1989 y hasta 2000, recibieron ayuda de Eurimages un total de 135 coproducciones españolas, 54 de ellas con participación mayoritaria y 71 con participación minoritaria. En este mismo período y por lo que se refiere a las ayudas a la distribución, 46 fueron las películas españolas que recibieron apoyo de Eurimages. Algunos de los títulos beneficiados por el fondo Eurimages fueron: *El rey pasmado* (I. Uribe, 1991), *Belle époque* (F. Trueba, 1992), *Tirano banderas* (J. L. García Sánchez, 1993), *El rey del río* (M. Gutiérrez Aragón, 1994), *El efecto mariposa* (F. Colomo, 1995), *Malena es un nombre de tango* (G. Herrero, 1996), *Libertarias* (V. Aranda, 1996), *Barrio* (F. León de Aranoa, 1998), *Sin noticias de Dios* (A. Díaz Yanes, 2000), etc.

Sin embargo, a juicio de Cuevas y en referencia al período que aquí nos ocupa:

Dado que la mayoría de las películas españolas todavía se siguen produciendo bajo fórmulas de cooperación doméstica, podemos decir que todavía este procedimiento no es muy significativo para el panorama exclusivo del cine español, aunque constituya una interesante fuente de financiación para determinadas y muy meritorias producciones de nuestro país (1999: 379).

En lo que respecta a los filmes alemanes, el total de coproducciones apoyadas por Eurimages es, con un total de 218 filmes, bastante superior al español. Pero la proporción de películas con participación minoritaria en este caso también es mayor: 186 frente a las 32 en las que el productor alemán es el participante principal. En cuanto a las ayudas a la distribución, 40 fueron los títulos alemanes apoyados en este período, entre los que encuentran, por ejemplo, filmes como *Homo Faber* (V. Schlöndorff, 1991), *Lisbon Story* (W. Wenders, 1994), *Bin ich schön?* (D. Dörrie, 1998), *Lola rennt* (T. Tykwer, 1998) o *Buena Vista Social Club* (W. Wenders, 1999).

En cuanto a las distintas ediciones de los programas MEDIA, según datos del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)¹⁰⁷, Alemania y España ocupan el tercer y cuarto lugar respectivamente (tras Francia y Reino Unido) en el cómputo global de

¹⁰⁶ Firmado el 11 de febrero de 2000, entró en vigor el 18 de diciembre de 2000.

¹⁰⁷ Para más información, véase <<http://www.mcu.es/cine/index.html>>.

ayudas recibidas a proyectos de desarrollo. En el caso de las ayudas a la distribución automática, sin embargo, España ocupa el primer puesto, seguida de Francia, Alemania e Italia. Finalmente, en el caso de las ayudas selectivas a la distribución, Alemania se sitúa en segundo lugar y España en tercero por detrás de Italia.

España y Alemania participan también en las actividades europeas que organizan otros organismos europeos relacionados con el cine, como la Academia de cine europeo (con sede en Berlín), la Asociación de cinematecas europeas¹⁰⁸, la Media Business School¹⁰⁹, el Observatorio Europeo del Audiovisual, etc. Además, ambos países participan con regularidad en los festivales de cine europeos. Cabe destacar que dos de los más importantes festivales internacionales de cine tienen lugar en España y Alemania, concretamente en San Sebastián y en Berlín.

La presencia internacional la complementan los dos países con semanas y ciclos de difusión de cine español y alemán. Estos eventos quedan integrados en buena parte en la red European Film Promotion. En el caso del cine español, las actividades las coordina el ICAA; en el caso del cine alemán, las organiza la Export-Union des Deutschen Films, que desde el año 2004 se denomina German Films Service + Marketing GmbH.¹¹⁰ Desde 1995, la FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles)¹¹¹ colabora con ICEX (Instituto Español de Comercio Exterior)¹¹² para apoyar la comercialización de los productos audiovisuales españoles en el exterior. Fruto de esta colaboración es el Plan de internacionalización del sector audiovisual, aprobado en el año 2001 y con el que se fomenta la presencia española en los mercados audiovisuales.

El mercado cinematográfico español y el alemán también se cuentan entre los más importantes de Europa en lo que respecta a su capacidad para absorber cine extranjero. En las siguientes tablas se puede apreciar su relevancia en cuanto a la cantidad de espectadores que generan y su asistencia media, la cantidad de salas, el volumen de recaudaciones y las cuotas de mercado en España y Alemania del cine extranjero, especialmente el europeo. Para empezar, en las tablas 17 y 18, se puede observar que los espectadores españoles representan entre el 14% y el 16% de los espectadores europeos, con una asistencia media que oscila entre 2,02 y 3,43 veces por habitante al año, siendo ésta siempre más alta que la media europea (1,73- 2,24). Los espectadores alemanes, por su parte, suponen entre el 16% y el 18% del total europeo, pero su asistencia media se sitúa siempre por debajo de la europea. Esto se debe fundamentalmente a los elevados precios de las entradas en los cines alemanes, frente a unos precios más competitivos en las salas españolas. Según el anuario de la SGAE de 2002 (s. p.):

España es uno de los países europeos con mayor asistencia al cine, solo superado por Islandia [...] e Irlanda. Un motivo de la elevada media de asistencia en nuestro país puede ser [...] el bajo precio relativo de la entrada en nuestro país, el segundo más bajo de Europa, sólo por detrás de Portugal. [...] En lo que a gasto medio por persona y año en cine se

¹⁰⁸ Véase <<http://www.ace-film.de/>>.

¹⁰⁹ Véase <<http://www.mediaschool.org/>>.

¹¹⁰ Véase <<http://www.german-films.de/>>.

¹¹¹ Véase <<http://www.fapae.es/>>.

¹¹² Véase <<http://www.icex.es/>>.

LOS TRASVASES INTERCULTURALES ENTRE ESPAÑA Y ALEMANIA: MARCO EUROPEO

refiere, nos encontramos junto a los países que mayor porcentaje presentan, tales como Austria, Dinamarca, Suecia o Francia, donde, por otro lado, el poder adquisitivo supera e incluso puede llegar a duplicar el español.

Espectadores*	1985		1990		1995		2000	
Unión Europea**	669,07		562,74		662,48		844,12	
España	101,12	15%	78,51	14%	94,64	14%	135,39	16%
Alemania	104,20	16%	102,50	18%	124,49	19%	152,50	18%

Tabla 17: Porcentajes que representan los espectadores españoles y alemanes en el conjunto de la UE (1985-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del OEA.

*En millones.

**UE12 en 1985, UE15 en 1990-2000.

Asistencia media*	1985	1990	1995	2000
Unión Europea**	2,08	1,73	1,78	2,24
España	2,63	2,02	2,41	3,43
Alemania	1,71	1,62	1,52	1,86

Tabla 18: La asistencia media española y alemana en comparación con la europea.

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del OEA.

*Por habitante al año.

**UE12 en 1985, UE15 en 1990-2000.

La diferencia en los precios de las entradas se refleja también en los ingresos brutos de las salas (tabla 19). Las salas españolas suponen entre un 10,2% y un 15,3% del total de pantallas de la Unión Europea (tabla 20); unos porcentajes superados claramente por los que representan las pantallas alemanas, que van del 16,6% al 22%. Sin embargo, la diferencia en cuanto a las recaudaciones es todavía mayor: la recaudación de las salas españolas ha supuesto solamente entre el 9,1% y el 11,6% de los ingresos brutos del total de la UE, mientras que las salas alemanas han recaudado entre el 16,8% y el 21,2% del total de ingresos brutos de la UE.

Recaudaciones	1985¹		1990¹		1995¹		2000²	
Unión Europea*	1.984		2.402		2.973		4.620	
España	195,85	9,9%	218,55	9,1%	282,32	9,5%	536,33	11,6%
Alemania	347,04	17,5%	403,49	16,8%	631,55	21,2%	824,46	17,8%

Tabla 19: Porcentaje que representan los ingresos brutos de las salas españolas y alemanas en el conjunto de la UE (1985-2000).

Fuente: OEA.

*UE12 en 1985, UE15 en 1990-2000.

1. En millones de ecus.

2. En millones de euros.

Salas	1985		1990		1995		2000	
Unión Europea**	20.289		17.035		20.046		23.937	
España	3.109	15,3%	1.773	10,4%	2.042	10,2%	3.500	14,6%
Alemania	3.418	16,8%	3.745	22%	3.901	19,5%	4.783	20%

Tabla 20: Porcentajes que representan las salas españolas y alemanas en el conjunto de la UE (1985-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del OEA.

*UE12 en 1985, UE15 en 1990-2000.

Por último, la tabla 21 muestra las cuotas de mercado, tanto en España como en Alemania, del cine nacional, del estadounidense y del europeo. Como se puede observar, en España, este último tiene una cuota de mercado por ingresos brutos de las salas que en la mayor parte de los casos supera a la cuota del cine nacional, de lo que se puede deducir que España supone un importante mercado para el cine europeo. En Alemania, por el contrario, las cuotas de mercado del cine estadounidense adquieren tales magnitudes que tanto el cine europeo como el nacional presentan cifras comparativamente más reducidas.

CUOTAS DE MERCADO EN ESPAÑA	1980	1985	1990	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Cine nacional	18,5	16,2	10,4	12,2	9,3	13,1	12	13,8	10
Cine EE.UU.	-	71,9	72,5	71,9	78,2	68,2	78,5	64,4	81,6
Cine europeo (sin España)	-	-	15,7	14,2	11,8	17,2	8,7	19,2	7,1
CUOTAS DE MERCADO EN ALEMANIA	1980	1985	1990	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Cine nacional	9,3	22,7	9,7	6,3	15,3	16,7	8,1	14	9,4
Cine EE.UU.	-	58,7	83,9	87,1	75,1	70,5	85,4	78,6	81,9
Cine europeo (sin Alemania)	-	-	5,3	5,1	8,9	11,5	6,3	9,3	7,3

Tabla 21: Cuotas de mercado (por ingresos brutos de las salas) en España y en Alemania del cine nacional, estadounidense y europeo.

Fuente: OEA.

En cuanto al valor comparativo de Alemania como productor y exportador de cine, su mercado cinematográfico es el más grande de Europa, y el alemán es el idioma con el mayor número de hablantes en el continente, sin embargo, el cine alemán no ha logrado repetir la difusión que lograra en los años veinte (Jarothé 1998: 69). Veamos la detallada información que ofrece el Observatorio Europeo del Audiovisual sobre la distribución y exhibición del cine alemán dentro de la Unión Europea, aunque esta fuente sólo nos ofrece datos a partir de 1985 y 1996, según los casos. La tabla 22 presenta la cantidad de filmes alemanes estrenados en otros países de la UE. Precisamente es España el país que presenta cantidades más elevadas, especialmente en los últimos años del período. Sin embargo, las cuotas de mercado sobre número de espectadores (tabla 23) sitúan a Italia a la cabeza de los países receptores de cine alemán, seguida de Francia y Gran Bretaña. Es decir, según estos datos, a España llegan más películas alemanas, pero en los otros países se ven más.

LOS TRASVASES INTERCULTURALES ENTRE ESPAÑA Y ALEMANIA: MARCO EUROPEO

	Francia			Italia			Gran Bretaña			España		
	Filmes DE	Total filmes	%	Filmes DE	Total filmes	%	Filmes DE	Total filmes	%	Filmes DE	Total filmes	%
1985	7	456	1,54	16	345	4,64	8	246	3,25	31	409	7,58
1986	7	436	1,61	1	418	0,24	8	248	3,23	21	421	4,99
1987	7	433	1,62	9	493	1,83	1	275	0,36	5	425	1,18
1988	8	431	1,86	9	520	1,73	1	249	0,40	9	441	2,04
1989	11	366	3,01	10	512	1,95	2	238	0,84	8	385	2,08
1990	3	370	0,81	7	461	1,52	8	277	2,89	9	344	2,62
1991	6	438	1,37	9	479	1,88	3	283	1,06	8	356	2,25
1992	4	381	1,05	11	462	2,38	2	227	0,88	5	318	1,57
1993	10	359	2,79	6	381	1,57	2	236	0,85	15	306	4,90
1994	5	387	1,29	5	346	1,45	4	297	1,35	31	345	8,99
1995	10	397	2,52	4	341	1,17	3	300	1,00	44	417	10,55
1996	7	386	1,81	3	372	0,81	2	316	0,63	27	524	5,15
1997	6	394	1,52	4	380	1,05	2	336	0,60	64	481	13,31
1998	9	448	2,01	6	383	1,57	4	351	1,14	66	501	13,17
1999	8	525	1,52	4	404	0,99	5	360	1,39	56	479	11,69
2000	9	544	1,65	-	428	-	2	364	0,55	55	523	10,52

Tabla 22: Filmes alemanes estrenados en otros países de la UE (1985-2000).

Fuente: OEA.

	Francia	Italia	España	Gran Bretaña
1996	0,28	0,42	0,18	0,07
1997	0,1	0,39	0,49	0,02
1998	0,02	0,16	0,21	0,02
1999	0,48	0,01	0,08	0,2
2000	0,76	1,24	0,73	0,68
2001	0,78	0,76	-	0,79

Tabla 23: Cuotas de mercado (sobre número de espectadores) de los filmes alemanes en otros países (1996-2001).

Fuente: OEA a partir de la base de datos Lumière.

Como dato más global, las cuotas de espectadores que alcanza el cine alemán en el marco de la UE (sin contar el mercado nacional) oscilan, como puede verse en la tabla 24, entre el 5,30% de 1999 y el 24,66% 2000.

	Ctd. espectadores en la UE (en mill.)	Cuota de espectadores del cine alemán en la UE (sin mercado nacional)
1996	19,36	8,70%
1997	24,68	8,40%
1998	11,42	5,30%
1999	17,7	10,8%
2000	21,75	24,66%

Tabla 24: Cuotas de espectadores del cine alemán en la UE (1996-2000).

Fuente: OEA.

Llama la atención este aumento tan radical de un año para otro, lo que demuestra que el éxito de las cinematografías europeas fuera de sus ámbitos nacionales no es en absoluto

regular y depende en gran medida de películas concretas. En el anuario del Observatorio aparece una lista con los 50 filmes europeos más exitosos, entre los que podemos encontrar algunos títulos alemanes, como *Lola rennt* (T. Tykwer, 1998), *Werner* (G. Hahn, 1999), *Buena Vista Social Club* (W. Wenders, 1999), *Sonnenallee* (L. Haußmann, 1999) o *Anatomie* (S. Ruzowitzky, 2000).

En cuanto a las recaudaciones, existe un informe del Observatorio que recoge información sobre la distribución del cine europeo fuera de sus mercados nacionales, aunque sólo incluye datos comprendidos entre 1996 y 2001.¹¹³ Según este informe, los datos relativos a las recaudaciones del cine alemán dentro de la UE en este período son los que muestra la tabla 25. Francia es el país en el que más ha recaudado el cine alemán en ese período. Tan sólo en 1997 y 1998, las cifras de recaudación fueron más altas en otro país: España. También se observa un evidente aumento en la recaudación dentro del conjunto de la UE en los tres últimos años, pasando de valores por debajo del diez por ciento a valores que superan el veinte por ciento.

	Total filmes DE	Recaudaciones de filmes DE en		%	Recaudaciones de filmes DE en			
		Alemania	En EU15*		En EU15*	ES	FR	GB
1996	102	17.670.860	1.687.909	8,7%	182.152	377.105	94.497	253.814
1997	90	22.605.466	2.077.023	8,4%	515.932	141.962	31.625	257.490
1998	97	10.804.461	610.063	5,3%	228.169	32.387	27.043	128.696
1999	308	15.432.944	2.218.311	12,6%	100.592	729.838	288.895	306.874
2000	482	16.385.841	5.362.311	24,7%	998.428	1.346.986	999.427	964.726
2001	118	25.428.787	7.132.649	21,9%	731.729	1.485.562	1.214.837	598.817

Tabla 25: Recaudaciones de los filmes alemanes en la Unión Europea.

Fuente: OEA

*Sin Alemania.

Sobre la distribución y exhibición del cine español en el marco europeo, la información es más escasa y dispersa. El anuario del OEA ofrece información sobre el origen de los filmes estrenados en los diferentes países de la Unión y sobre las cuotas de mercado (sobre el volumen de negocios y sobre estrenos) de los filmes exhibidos, pero sólo proporciona datos de Alemania, Francia, Gran Bretaña e Italia. Desgraciadamente, España se contabiliza en el grupo “Otros UE”, por lo que no es posible evaluar su presencia en las pantallas de los países de la Unión Europea de una manera detallada. En el citado informe del OEA en el que se recoge información sobre la distribución del cine europeo fuera de sus mercados nacionales, España sí es tratada por separado, pero, como ya se ha mencionado, sólo se dan datos comprendidos entre 1996 y 2001.

El análisis más detallado y completo sobre el alcance y repercusión del cine español fuera de nuestras fronteras es el que aparece en el artículo de “La proyección exterior del

¹¹³ Véase European Audiovisual Observatory (2002).

cine español: un análisis cuantitativo (1972-1982)” (Sanz 1984). Desgraciadamente, como el propio título indica, abarca sólo hasta el año 1982, y no me consta que en ningún otro estudio se haya dado continuidad al exhaustivo análisis que lleva a cabo Sanz. El autor basa su investigación en tres fuentes estadísticas distintas (Sanz 1984: 105): (1) los datos de las autorizaciones de exportación concedidas por el Gabinete de Cinematografía de la Secretaría de Estado de Comercio; (2) los ingresos por rendimientos cinematográficos del exterior recogidos en el Registro de Caja del Banco de España, a partir de los datos disponibles en la Dirección General de Transacciones Exteriores; (3) la información estadística de la Dirección General de Aduanas sobre exportaciones físicas. A partir de dichos datos, Sanz llega a las siguientes conclusiones:

- “Lo primero que destaca es el aumento –no exento de oscilaciones– que han registrado nuestras exportaciones cinematográficas en el período que se está considerando” (1984: 107).
- “...la exportación del cine español representa (según los años) entre un 5 y un 10 por ciento aproximadamente, de lo que se recauda por la exhibición de películas españolas en el interior del país” (1984: 108).
- “...los mercados de la CEE [considerando los nueve países que constituían el Mercado Común en aquel momento] [...] representan del orden de las tres cuartas partes de los mercados del viejo continente, lo que implica que supongan [...] entre el 25 y el 30 por cierto (según la fuente estadística que se considere) de la proyección exterior total del cine español” (1984: 111).
- “...los mercados de la Europa Oriental y los del Resto de la Europa Occidental representa –cada uno de ellos– alrededor del 5 por ciento del total de la proyección exterior de nuestro cine” (1984: 112).
- “...el mercado norteamericano representa del orden del 20 por ciento del total, mientras los mercados de Iberoamérica y del Caribe suponen casi un tercio de dicha proyección exterior total de nuestra cinematografía” (1984: 115).
- “...el cine español llega prácticamente a todo el mundo, pero [...] de una forma algo destacada sólo lo hace a un número ciertamente reducido de países” (1984: 118-119). Estos países, según el análisis detallado de las tres variables que maneja Sanz, son Estados Unidos, Méjico, República Federal de Alemania y Francia.

Estas conclusiones revelan la importancia del mercado europeo para la cinematografía española, aunque confirman a la vez que el cine español se alimenta sustancialmente del mercado interior. Como conclusión final, Sanz reconoce que el cine español llega a la mayoría de países del mundo, pero que esa presencia no es suficiente en amplias zonas geográficas:

...en unas –las de los países desarrollados y algunos países de Iberoamérica– porque evidentemente su potencial como mercado cinematográfico debía implicar una mayor penetración de nuestro cine, y en otras –el Resto del Mundo– porque apenas sí se puede hablar de algo más que una presencia meramente testimonial (1984: 119).

Sanz (1984: 120) achaca esta insuficiente representación exterior a la “anarquía”, “disgregación” e “irregularidad” de nuestro sistema de distribución cinematográfica, y emplaza tanto a la industria como a la Administración a realizar una mayor y más intensa promoción del cine español en el exterior.

FAPAE publica por primera vez en su memoria anual de 2004 datos relativos a las ventas internacionales de la producción audiovisual española, y además afirma (el subrayado es mío): “FAPAE, a través de consulta directa a las empresas productoras y agentes de ventas implicados, ha recabado los datos de exportación del producto audiovisual español. Dato que ninguna otra fuente publica” (2004: 12). De estas indagaciones se deduce que: Europa es el principal mercado para el audiovisual español, seguido de Estados Unidos; el motor fundamental de crecimiento lo constituye la creación de empresas especializadas en la exportación, el apoyo del ICEX y el éxito exterior de algunos cineastas; de hecho, las ventas internacionales son muy variables y dependen en gran parte de ciertas producciones nacionales con gran proyección internacional.

Volviendo al mencionado informe del OEA (véase European Audiovisual Observatory 2002), éste nos informa también de los datos relativos a las recaudaciones del cine español dentro de la UE en el período 1996-2001. Como se puede comprobar en la tabla 26, las recaudaciones de los filmes españoles dentro de la UE, sin contar el mercado nacional, son muy variables y van del 6,7% de 1998 al 23,9% del año siguiente. Los países en los que más se ha recaudado son Francia e Italia, siendo el año 1999 especialmente significativo, sin duda gracias al éxito arrollador de *Todo sobre mi madre* (P. Almodóvar, 1999). La cifra de recaudación global de 2001 es la más alta de todas, pero en este caso fue en Gran Bretaña donde más se recaudó.

	Total filmes ES	Recaudaciones de filmes ES en		%	Recaudaciones de filmes ES en			
		España	EU15*		En EU15*	DE	FR	GB
1996	247	9.347.865	1.359.506	12,7%	233.705	263.591	100.236	592.010
1997	234	13.123.126	1.122.148	7,9%	692	521.098	9.107	417.878
1998	174	12.620.876	910.361	6,7%	274.758	185.778	181.262	64.580
1999	175	16.389.884	5.144.316	23,9%	328.589	2.318.867	309.550	1.427.974
2000	244	11.960.038	1.086.986	8,3%	180.012	190.780	92.206	82.316
2001	126	25.261.855	5.619.463	18,2%	64.002	731.087	2.699.431	1.690.047

Tabla 26: Recaudaciones de los filmes españoles en la Unión Europea.

Fuente: OEA.

*Sin España.

Por otra parte, en la tabla del anuario del OEA en la que se indica la cantidad de filmes exhibidos como mínimo en un país de la UE sí aparecen datos sobre España. Véase en la tabla 27 la evolución de las cantidades referidas a los filmes de origen español a partir de 1996. En este caso, las cifras indican que los filmes españoles suponen por término medio un 12,77% de la cantidad de filmes europeos exhibidos en la UE.

Además, para los últimos cinco años del período que nos ocupa, podemos encontrar en el anuario del OEA información sobre la cuota de espectadores que alcanza el cine español en los mercados del UE sin contar el nacional (tabla 28). Destaca de nuevo la cuota de 1999, como ya se ha mencionado, debido al gran éxito internacional de *Todo sobre mi madre*.

	1996		1997		1998		1999		2000		2001	
Filmes UE	455		439		557		552		633		530	
Filmes españoles	65	14,29%	52	11,85%	57	12,98%	70	12,57%	79	12,48%	66	12,45%

Tabla 27: Filmes españoles exhibidos como mínimo en un país de la UE (1996-2001).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del OEA.

	Cantidad de espectadores en la EU*	Cuota de espectadores del cine español en la UE (sin mercado nacional)
1996	11,31	16,0%
1997	14,27	7,90%
1998	13,54	6,80%
1999	21,54	23,90%
2000	13,05	8,33%

Tabla 28: Cuotas de espectadores del cine español en la UE (1996-2000).

Fuente: OEA.

*En millones.

Además de las salas comerciales de cine, el cine español y el alemán se distribuye también en otros circuitos: vídeo, DVD y televisión. Por desgracia, no hay datos a nivel europeo sobre las ventas de vídeos o DVD de origen español o alemán, ni sobre los índices de audiencia de las producciones españolas y alemanas en las televisiones europeas.

Los festivales, ciclos y semanas de cine constituyen el otro gran foro de exhibición de películas. A continuación, me ocuparé de la presencia del cine alemán y español en los más importantes festivales europeos.

“Desde la llegada del PSOE al poder y más concretamente desde que Pilar Miró fue encargada de la Dirección General de Cinematografía, el cine español empezó a tener una presencia destacada en los festivales internacionales, a los que acudió con un respaldo de la Administración mucho mayor o más eficaz” (Marinero 1985: 77). Una presencia que, como ya hemos visto, no necesariamente se ha traducido en éxitos de taquilla, pero que en cualquier caso ha sido beneficiosa para el cine español, por cuanto ha contribuido a difundir una imagen de profesionalidad y, en muchas ocasiones, ha despertado el interés.

La web del ICAA ofrece una tabla comparativa sobre la participación del cine español en el extranjero, desgraciadamente con datos sólo a partir de 1993.¹¹⁴ Como se puede observar en la tabla 29, el tiraje de copias y el subtítulo para promoción en el extranjero, así como el envío de películas a distintas manifestaciones cinematográficas, han sido bastante irregulares. Esta irregularidad refleja cierta inconstancia en la tarea de promoción en el extranjero, pero coincido con Gómez B. de Castro en que:

¹¹⁴ Con fecha del 9 de septiembre de 2007 envié un mail a Stella Alonso, jefa de promoción del ICAA, preguntando por lo datos relativos al período 1975-1993. Con fecha de 29 de octubre de 2007 me respondió que tales datos no existen.

Al ICAA y a la anterior Dirección General hay que reconocerles, no obstante las limitaciones económicas, el esfuerzo administrativo, que supone no sólo la organización de semanas y muestras, sino la colaboración que presta siempre que una película española es invitada “oficialmente” a participar en un festival. En estos casos, la DGC y ahora el ICAA, adquieren y subtitulan, –en el idioma del país de destino– una copia de la película en cuestión, llegando a sufragar determinados gastos de promoción y la totalidad de los de envío y recogida de copia y materiales de publicidad (1989: 99).

	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
Festivales internacionales de cine en el extranjero	117	108	143	150	135	152	158	147	154
Otras manifestaciones de cine en el extranjero	26	63	65	59	31	51	37	35	50
Semanas de cine español en el extranjero	8	10	10	12	35	14	13	13	10
Tiraje de copias y subtitulado para promoción en el extranjero	103	57	68	101	98	140	82	135	121
Películas enviadas a distintas manifestaciones cinematográficas	545	949	887	755	902	962	981	929	840
Premios a la cinematografía española en el extranjero	29	21	19	47	57	54	81	81	86

Tabla 29: Datos comparativos de participación del cine español en el extranjero 1993-2001.

Fuente: ICAA.

La tabla anterior contiene sólo los festivales extranjeros en general, por lo que es imposible valorar cuál es el grado de representación el cine español en los festivales europeos en concreto.¹¹⁵ Los listados de premios concedidos al cine español¹¹⁶, sin embargo, sí pueden dar una idea del prestigio que las películas de nuestro país han ido adquiriendo con el paso de los años en el contexto europeo. La tabla 30 recoge los principales galardones otorgados a películas, directores o actores españoles en los festivales europeos de categoría A, que son los festivales internacionales de cine de Berlín (Alemania), Cannes (Francia), Venecia (Italia), Karlovy Vary (República Checa) y Locarno (Suiza).

¹¹⁵ En la web del ICAA hay un apartado en el que se incluyen listados de la representación del cine español en todos los festivales internacionales, pero sólo hay listas para los años 1998, 1999 y 2000. Stella Alonso me ha confirmado personalmente que no existen listados para otros años

¹¹⁶ Los listado anuales de premios concedidos al cine español se pueden consultar en la página web del ICAA: <<http://www.mcu.es/cine/CE/Premios/CineEspañolPremiados.html>>.

LOS TRASVASES INTERCULTURALES ENTRE ESPAÑA Y ALEMANIA: MARCO EUROPEO

Año	Película o persona premiada	Premio	Festival
1976	Cría cuervos (C. Saura)	Premio especial del jurado Premio de interpretación (J. L. Gómez)	Cannes
1977	Elisa, vida mía (C. Saura)	Premio al mejor actor (F. Rey)	Cannes
	El anacoreta (J. Estelrich)	Oso de plata al mejor actor (F. Fernán Gómez)	Berlín
	Camada negra (M. Gutiérrez Aragón)	Oso de plata al mejor director (M. Gutiérrez Aragón)	Berlín
1978	Las truchas (J. L. García Sánchez)	Oso de Oro	Berlín
	Las palabras de Max (E. Martínez Lázaro)	Oso de Oro	Berlín
	Los días del pasado (M. Camus)	Mejor actriz (Marisol)	Karlovy Vary
1980	Opera prima (F. Trueba)	Premio a la mejor interpretación masculina (O. Ladoire)	Venecia
1981	Deprisa, deprisa (C. Saura)	Oso de oro	Berlín
1982	Bodas de sangre (C. Saura)	Premio especial del jurado	Karlovy Vary
1983	Carmen (C. Saura)	Premio del jurado a la mejor contribución artística Premio de la comisión superior técnica del cine francés	Cannes
	Tristana (L. Buñuel, 1970)	Premio L'Araldo 83	Venecia
	La colmena (M. Camus)	Oso de oro	Berlín
1984	Los santos inocentes (M. Camus)	Premio del jurado oficial a la mejor interpretación masculina (A. Landa y F. Rabal, ex-aequo) Premio del jurado ecuménico	Cannes
	Las bicicletas son para el verano (J. Chávarri)	Premio de interpretación (A. González)	Karlovy Vary
	Los zancos (C. Saura)	Premio especial de la crítica a F. Fernán Gómez por su interpretación	Venecia
1985	Stico (J. de Armiñán)	Oso de plata a la mejor interpretación masculina (F. Fernán Gómez)	Berlín
1987	El año de las luces (F. Trueba)	Oso de plata a la mejor contribución individual (Dirección – F. Trueba)	Berlín
1988	Mujeres al borde de un ataque de nervios (P. Almodóvar)	Premio al mejor guión	Venecia
1991	Amantes (V. Aranda)	Oso de plata a la mejor actriz (V. Abril)	Berlín
1992	Beltenebros (P. Miró)	Oso de plata a la mejor contribución artística (por su calidad fílmica)	Berlín
	El sol del membrillo (V. Erice)	Premio de la crítica internacional (FIPRESCI) Premio del jurado	Cannes
	Krapatchouk (E. Gabriel Lipschutz)	Gran premio - Globo de cristal a la mejor película Premio al mejor actor (Guy Pion) Premio de la crítica internacional (FIPRESCI) ex-aequo	Karlovy Vary
	Jamón, jamón (Bigas Luna)	León de plata	Venecia
1993	Victoria Abril	Premio Cámara Berlinale	Berlín

Año	Película o persona premiada	Premio	Festival
1994	Mi hermano del alma (M. Barroso)	Gran premio – Globo de cristal a la mejor película	Karlovy Vary
	La teta y la luna (Bigas Luna)	Osella de oro al mejor guión	Venecia
1996	La flor de mi secreto (P. Almodóvar)	Premio a la mejor actriz (M. Paredes)	Karlovy Vary
	La canción de Carla (K. Loach)	Medalla de oro de la Presidencia del Senado	Venecia
	Profundo Carmesí (A. Ripstein)	Osella de oro (guión, escenografía y banda sonora)	Venecia
1997	Secretos del corazón (M. Armendáriz)	Gran premio Ángel Azul al director M. Armendáriz	Berlín
	La buena estrella (R. Franco)	Mención especial del jurado ecuménico	Cannes
	La buena vida (D. Trueba)	Premio especial del jurado	Karlovy Vary
1998	Tango (C. Saura)	Gran premio de la Comisión Superior Técnica	Cannes
	El árbol de las cerezas (M. Recha)	Premio de la crítica internacional (FIPRESCI) al director M. Recha	Locarno
1999	Solas (B. Zambrano)	Premio del público en la sección Panorama Premio de Arte y Ensayo Premio Ecuménico	Berlín
	Todo sobre mi madre (P. Almodóvar)	Premio al mejor director (P. Almodóvar) Premio del jurado ecuménico	Cannes
	El milagro de P. Tinto (J. Fesser)	Mención especial del jurado por su estilo, humor y originalidad	Locarno
	Flores de otro mundo (I. Bollaín)	Premio a la mejor película – Semana internacional de la crítica	Cannes
2000	Carlos Saura	Globo de cristal honorífico	Karlovy Vary
	El mar (A. Villaronga)	Premio Manfred Salzgeber al Film Innovador	Berlín
2001	You're the one (J. L. Garcí)	Oso de plata a la mejor contribución individual (Fotografía – R. Pérez Cubero)	Berlín

Tabla 30: Largometrajes españoles premiados en los festivales europeos de categoría A (1975-2001).

Fuente: ICAA.

En total son 51 premios, repartidos a lo largo de prácticamente todo el período. Tan sólo en cinco de estos años (1979, 1986, 1989, 1990 y 1995) no hubo ningún galardón para el cine español en alguno de los festivales de cine de categoría A. El año más exitoso en cuanto a cantidad de premios fue 1992, en el que cuatro películas recibieron sendos reconocimientos. El festival en el cual el cine español ha tenido más éxito es precisamente el de Berlín, en el que ha recibido dieciséis premios de diversa categoría, entre los que destacan los cuatro Osos de oro a la mejor película para los filmes *Las truchas* (J. L. García Sánchez, 1978), *Las palabras de Max* (E. Martínez Lázaro, 1978), *Deprisa, deprisa* (C. Saura, 1980) y *La colmena* (M. Camus, 1982).

A estos premios cabe añadir además los reconocimientos concedidos por las academias de cinematografía de otros países europeos, como el Premio BAFTA a la mejor película

extranjera otorgado a *Carmen* (C. Saura) en 1985 y a *Todo sobre mi madre* (P. Almodóvar) en 2000 por la Academia británica de las artes cinematográficas; o los dos César a la mejor película extranjera concedidos por la Academia del cine francés a *Tacones lejanos* y *Todo sobre mi madre* (ambos filmes de P. Almodóvar) en 1993 y 2000 respectivamente. La Academia italiana también premió a Almodóvar en dos ocasiones: con el Premio David Donatello al mejor director extranjero en 1989 por *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, y con el David al mejor filme extranjero por *Todo sobre mi madre* en el año 2000. En 1983, Manuel Gutiérrez Aragón fue galardonado por esta Academia con el David René Clair.

Tampoco hay que olvidar los premios que la Academia de cine europeo entrega desde su constitución en 1988. Desde entonces, la cinematografía española ha resultado agraciada con el Felix a la mejor película en tres ocasiones: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en 1988, *Tierra y libertad* –una coproducción española con el Reino Unido y Alemania dirigida por Ken Loach– en 1995 y *Todo sobre mi madre* en 1999. Los actores españoles también han visto recompensado su trabajo en diversas ocasiones: Carmen Maura ha recibido el premio a la mejor actriz europea dos veces, por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en 1988 y por *¡Ay, Carmela!* en 1990; el público reconoció a Javier Bardem como mejor actor en 1997, y a Pedro Almodóvar como mejor director en 1999; el trabajo de Cecilia Roth¹¹⁷ en *Todo sobre mi madre* fue premiado con el Felix a la mejor actriz europea en 1999, y en ese mismo año, Antonio Banderas recibió el premio European Achievement in World Cinema.

La presencia y el reconocimiento del cine español en el panorama europeo es indudable. Probablemente toda película galardonada en un festival internacional es adquirida por alguna distribuidora del país organizador y quizás también de algún país adyacente. Pero estas ventas, como señala Gómez B. de Castro, no necesariamente conllevan las de otras películas y, por lo tanto, “no se puede hablar de penetración global del cine español, más sí de las películas, de ciertas películas españolas” (1989: 99). Y a la vista de los datos, sobre todo de ciertos directores, especialmente Carlos Saura y Pedro Almodóvar.

Lo mismo se podría aplicar al cine alemán. A partir de los premios en festivales europeos de categoría A, se puede advertir un evidente reconocimiento general repartido a lo largo de todo el período, pero un éxito bastante localizado en el trabajo de determinados directores, como Wim Wenders o Werner Herzog. La siguiente tabla recoge los principales premios concedidos a películas alemanas en los festivales europeos de categoría A entre 1975 y 2001:

Año	Película o persona premiada	Premio	Festival
1975	Jeder für sich und Gott gegen alle (W. Herzog)	Gran premio especial del jurado Premio de la crítica internacional (FIPRESCI)	Cannes
	Der Richter und sein Henker (M. Schell)	Concha de plata	San Sebastián
1976	Im Lauf der Zeit (W. Wenders)	Premio de la crítica internacional (FIPRESCI)	Cannes

¹¹⁷ La famosa actriz es de nacionalidad argentina, pero lleva muchos años establecida en España y desde mediados de los setenta participa con gran frecuencia en la cinematografía de este país.

CINE, LITERATURA Y TRADUCCIÓN: SEGUNDA PARTE

Año	Película o persona premiada	Premio	Festival
	Reifezeit (S. Shahid Saless)	Premio del jurado ecuménico – Mención especial	Locarno
	Jeder stirbt für sich allein (A. Vohrer)	Premio a la mejor actriz (Hildegard Knef)	Karlovy Vary
	Ansichten eines Clowns (V. Jasný)	Concha de plata	San Sebastián
1977	Der Mädchenkrieg (A. Bristellin, B. Sinkel)	Concha de plata a la mejor dirección Premio San Sebastián a la mejor interpretación femenina (Katherine Hunter)	San Sebastián
1979	Die Blechtrommel, (V. Schlöndorff)	Palma de oro	Cannes
	Woyzeck (W. Herzog)	Medalla de oro a la mejor interpretación femenina (Eva Mattes)	Cannes
1980	Die letzten Jahre der Kindheit (N. Kückelmann)	Premio del jurado ecuménico – Mención especial	Locarno
1981	Desperado City (V. Glowna)	Cámara de oro	Cannes
	Die bleierne Zeit (M. von Trotta)	León de oro a la mejor película Premio a la mejor actriz (Jutta Lampe, Barbara Sukowa) Premio de la crítica internacional (FIPRESCI)	Venecia
	Malou (J. Meerapfel)	Premio Alfonso Sánchez para nuevos realizadores (ex-aequo)	San Sebastián
1982	Fitzcarraldo (W. Herzog)	Premio al mejor director	Cannes
	Der Stand der Dinge (W. Wenders)	León de oro a la mejor película	Venecia
1983	Die Macht der Gefühle (A. Kluge)	Premio de la crítica internacional (FIPRESCI)	Venecia
	Domino (T. Brasch)	Ojo de leopardo de plata	Locarno
1984	Paris Texas (W. Wenders)	Palma de oro Premio de la crítica internacional (FIPRESCI)	Cannes
	Donauwalzer (X. Schwarzenberger)	Leopardo de bronce	Locarno
1985	Oberst Redl (I. Szabó)	Premio del jurado (ex-aequo)	Cannes
	Tagediebe (M. Gisler)	Leopardo de plata a la mejor opera prima	Locarno
1986	Rosa Luxemburg (M. von Trotta)	Premio a la mejor actriz (Barbara Sukowa)	Cannes
	40 quadratmeter Deutschland (T. Baser)	Leopardo de plata Premio del jurado ecuménico – Mención especial	Locarno
1987	Der Himmel über Berlin (W. Wenders)	Premio al mejor director	Cannes
	Drachenfutter (J. Schütte)	Premio Pasinetti a la mejor película	Venecia
1988	Schmetterlinge (W. Becker)	Leopardo de oro	Locarno
	Der kleine Staatsanwalt (H. Böhm)	Premio a la mejor actriz (Corinna Harfouch)	Karlovy Vary
	La amiga – Die Freundin (J. Meerapfel)	Premio San Sebastián a la mejor interpretación femenina (ex-aequo Cipe Lincovski y Liv Ullmann)	San Sebastián
1989	Walters letzter Gang (Ch. Wagner)	Mención de honor – Cámara de oro	Cannes

LOS TRASVASES INTERCULTURALES ENTRE ESPAÑA Y ALEMANIA: MARCO EUROPEO

Año	Película o persona premiada	Premio	Festival
1991	Schrei aus Stein (W. Herzog)	Osella de oro a todo el equipo por su habilidad y por el coraje del tema	Venecia
1992	Die Terroristen (P. Grönig)	Leopardo de bronce	Locarno
	Kinderspiele (W. Becker)	Premio del jurado ecuménico – Mención especial	Locarno
	Langer Gang (Y. Arslan)	Premio nuevos realizadores	San Sebastián
1993	Kaspar Hauser (P. Sehr)	Premio especial a André Eisermann por su interpretación	Locarno
1995	Der Totmacher (R. Karmakar)	Coppa Volpi a la mejor interpretación masculina (Götz George)	Venecia
1996	Werner Schroeter	Leopardo honorífico	Locarno
	Engelchen (H. Misselwitz)	Premio especial del jurado	San Sebastián
1998	Kurz und schmerzlos (F. Akin)	Premio especial a Adam Bosdoukos, Aleksandar Jovanovic y Mehmet Kurtulus)	Locarno
	23 (H. Ch. Schmid)	Premio jurado juvenil Euro<26 Premio Don Quijote – Mención especial	Locarno
	Comedian Harmonists (J. Vilsmaier)	Premio del jurado ecuménico	Karlovy Vary
	Plus-Minus Null (E. Moore)	Mención del jurado – Premio nuevos directores	San Sebastián
1999	Wege in die Nacht (A. Kleinert)	Premio al mejor actor (Hilmar Thate)	Karlovy Vary
2000	Der Überfall (F. Flicker)	Leopardo de bronce Premio al mejor actor (Roland Düringer, Josef Hader, Joachim Bissmeier)	Locarno
	Die Unberührbare (O. Roehler)	Premio Don Quijote – Mención especial	Karlovy Vary
	Irrlichter (Ch. Kühn)	Premio a la mejor banda sonora (Alex Kirschner)	Locarno
2001	Kalt ist der Abendhauch (R. Kaufmann)	Premio a la mejor banda sonora (Niki Reiser)	Locarno

Tabla 31: Largometrajes alemanes premiados en los festivales europeos de categoría A (1975-2001).

Fuente: Páginas web de los diferentes festivales.

El total de premios asciende a 54, una cifra que no dista mucho de la española y que se reparte también equitativamente a lo largo de todo el período. Tan sólo en los años 1978, 1990, 1994 y 1997 no hubo premios para el cine alemán en los festivales europeos de categoría A. El año 1998 fue, con cinco galardones, el más exitoso para el cine alemán en estos eventos, entre los cuales destaca el de Locarno, donde el cine alemán ha sido premiado en 18 ocasiones. Como grandes premios destacan las dos Palmas de oro de 1979 y 1984 concedidas a *Die Blechtrommel* (V. Schlöndorff) y a *Paris Texas* (W. Wenders) respectivamente; el León de oro de 1981 a *Die bleierne Zeit* (M. von Trotta) y el de 1982 a *Der Stand der Dinge* (W. Wenders), y el Leopardo de oro otorgado al filme *Schmetterlinge* (W. Becker) en 1988.

La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España no ha concedido hasta ahora ningún premio al cine alemán o sus artífices, pero sí lo han hecho otras academias europeas, como la británica, que en 1991 adjudicó el Premio a la mejor película de habla no inglesa al filme de Michael Verhoeven *Das schreckliche Mädchen*. La Academia

francesa hizo lo propio en 1987 con la película *Der Name der Rose* (J. J. Annaud), que ganó el César a la mejor película extranjera (aunque en realidad el filme era en parte francés). Y la Academia italiana, por su parte, ha reconocido los méritos de los directores alemanes con tres premios: el David Luchino Visconti de 1979 a Rainer Werner Fassbinder, el David al mejor director extranjero a Margarethe von Trotta en 1982 por *Die bleiener Zeit*, y el David René Clair a Wim Wenders en 1984. Finalmente, los premios de la Academia de cine europeo han ido a parar a manos alemanas en cinco ocasiones, tres de ellas en la categoría de documental: *Buena Vista Social Club* (W. Wenders) y *Black Box BRD* (A. Veiel) fueron reconocidos como mejor documental en 1999 y 2001 respectivamente, y *Die Mauer* (J. Böttcher) obtuvo una mención especial como mejor documental en 1991. Los otros dos premios del cine europeo recayeron en 1998 en el director Wim Wenders y el actor de reparto Curt Bois por su trabajo en el filme *Der Himmel über Berlin*.

Soy consciente de que para un verdadero análisis de la recepción del cine español y el alemán en el contexto europeo hace falta mucho más que meras cantidades y recuentos de premios. Una tarea de tal envergadura, sin embargo, daría para una nueva tesis doctoral, por cierto, especialmente pendiente y necesaria en el caso español. Con los datos aquí aportados he querido dar una idea general y aproximada de lo que representa la industria cinematográfica española y alemana en el contexto europeo, como mercados receptores y como exportadores de productos.

4.3.3. La literatura en el marco europeo¹¹⁸

La literatura, emblemático reflejo de la diversidad lingüística y cultural europea, constituye la piedra angular del desarrollo cultural y educativo. Como bien señala Even-Zohar en su artículo “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa” (1994), la literatura ha desempeñado un papel fundamental en la evolución del continente europeo, pudiéndose incluso afirmar que Europa es tal y como hoy la conocemos en parte gracias a la función de la literatura como creadora de “cohesión socio-cultural” (1994: 360).

No me voy a ocupar en este apartado de los autores europeos y sus obras, ni de las corrientes literarias y su evolución histórica. Se trata, por el contrario, de dibujar las condiciones políticas, económicas y sociales en las que se desarrollaron las relaciones de intercambio literario que más adelante vamos a analizar: la recepción de literatura española

¹¹⁸ Se puede encontrar información detallada sobre la literatura en el marco europeo en el Portal europeo de la cultura (http://ec.europa.eu/culture/portal/activities/books/book_en.htm), en el sitio web del Consejo de Europa (<http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/Completed/completed_en.asp>), en el portal de recursos de información Reading Europe (<http://www.readingeurope.org/observatory.nsf?open>) y en la página web <<http://www.booksineurope.org/>>, donde se ofrece información sobre el Acuerdo de cooperación en el ámbito del libro y la lectura (Multiannual Cooperation Agreement in the Field of Books and Reading), un acuerdo de cooperación, dentro del Programa Cultura 2000, destinado a mejorar el mercado del libro y las políticas de lectura en la Unión Europea. El acuerdo está coordinado por el Centro nacional del libro de Grecia y cuenta con la colaboración del Ministerio de Cultura de España, la Federación europea de librerías, la Federación de editores europeos, la Asociación de editores de Italia, la Asociación de editores de Rumanía y el Congreso de escritores europeos.

en Alemania en el período 1975-2000, y más concretamente de la literatura que ha inspirado la creación de las adaptaciones cinematográficas españolas producidas en esos años.

El sector del libro, principal vehículo de la literatura, constituye una de las industrias culturales más fuertes dentro de la UE. Con varios millones de títulos disponibles, dirigidos a millones de lectores, contribuye sustancialmente al desarrollo económico del mercado interior y crea multitud de puestos de trabajo.¹¹⁹ Con un volumen de negocios de aproximadamente 21.000 millones de euros al año, más de 25.000 librerías y más de 54.000 escritores y traductores, el sector editorial es considerado más fuerte que el audiovisual o el musical.¹²⁰ Una noticia publicada en la web de la Federación de Gremios de Editores de España decía así:

El volumen de negocios en el sector editorial europeo (UE/15) supera los 21.000 millones de euros demostrando la importancia de la industria y convirtiéndolo en un sector fundamental de la economía europea. Los editores europeos se dedican a generar, expandir e invertir en la producción de una ingente cantidad de productos editoriales de contenido educativo, informativo y de entretenimiento destinado al conjunto de la ciudadanía europea (FGEE 2005a: s. p.).

La Unión Europea reconoce tanto la importancia industrial del libro como su carácter cultural, por lo que apoya los libros y la lectura con diferentes iniciativas de fomento y con una reglamentación que atiende a sus particularidades, como así le queda autorizado en el artículo 151 del TCE. Sin olvidar al hacerlo las nuevas tecnologías y los nuevos mecanismos de distribución de la literatura.

4.3.3.1. Reglamentación jurídica

La normativa europea relativa a los libros concierne básicamente a dos ámbitos: el de su edición y distribución, y el de las bibliotecas. Y atañe, por lo tanto, a todos los agentes implicados en la denominada cadena del libro: autores, traductores, ilustradores, editores, impresores, distribuidores, librerías, bibliotecarios, gestores de bases de datos, etc.

La regulación normativa de los libros se refiere a los siguientes aspectos¹²¹:

- Libertad de expresión.
- Libre competencia y libre circulación de bienes culturales.

¹¹⁹ 130.000 empleos directos, según una nota de prensa de la Federación de Gremios de Editores de España (véase FGEE 2005b). La FGEE cuenta con más de 700 editoriales que editan cada año en torno a 65.000 títulos y facturan más de 2.600 millones de euros. La FGEE pertenece a la Federación de editores europeos, de la que forman parte 25 asociaciones nacionales de editores que editan cada año más de 466.000 títulos y facturan más de 21.000 millones de euros al año. Para más información sobre esta entidad, véase <<http://www.federacioneditores.org/>>.

¹²⁰ Cifras extraídas de la web del citado Acuerdo de cooperación en el ámbito del libro y la lectura (Multiannual Cooperation Agreement in the Field of Books and Reading).

¹²¹ La explicación que sigue sobre la regulación normativa que afecta al libro en el marco de la UE se basa, en parte, en la información que ofrece el informe de Baruch y Richard (2000).

- Derechos de la propiedad intelectual.
- Derechos de alquiler y préstamo.
- Fiscalidad (IVA).
- Fijación de precios.

Oficialmente, en ningún país de la UE existe ya censura, y la libertad de expresión está reconocida constitucionalmente en todos ellos. Sin embargo, resulta necesario proteger la diversidad cultural y lingüística para evitar el desarrollo de desigualdades en el acceso a los libros y la estandarización de una cultura de masas globalizada. Catalanes, bretones, galeses... aproximadamente cuarenta millones de europeos hablan una lengua autóctona además de la lengua oficial del Estado. Es por ello que la UE adopta medidas para la promoción de los productos culturales de las minorías lingüísticas y organiza actividades en pro de una mayor diversidad lingüística y cultural, como veremos en el apartado dedicado a las medidas de fomento.

Los libros están sujetos, como cualquier bien económico, a la libre competencia y a la libre circulación en el mercado interior.¹²² Además, el Acuerdo de Florencia (1950) y su protocolo anexo, conocido con el nombre de Protocolo de Nairobi (1976), fueron adoptados por todos los países europeos para favorecer la libre circulación de libros, de publicaciones y de todos aquellos objetos que presentasen un carácter educativo, científico o cultural. Estos documentos, entre otras cosas, reducen los obstáculos relativos a aranceles, impuestos, divisas y prácticas comerciales que se oponen a la libre circulación de dichos objetos, haciendo que las organizaciones y los particulares puedan importarlos del extranjero con menos dificultad y costes.¹²³

Los derechos de propiedad intelectual y, en especial, los derechos de los autores son uno de los principales caballos de batalla de los editores, que, a través de su federación europea, se muestran particularmente activos en la defensa de tres aspectos: el pago de los derechos de autor por el uso de los libros en las bibliotecas, la implementación en las legislaciones nacionales de la directiva europea de 2001 sobre el *copyright* en la sociedad de la información¹²⁴, y la lucha contra la piratería.¹²⁵

De acuerdo con esta legislación, los derechos de autor están protegidos setenta años después de la muerte del autor o setenta después de la publicación legal de la obra, mientras que los derechos conexos o afines reciben una protección de cincuenta años después de la ejecución, la publicación, la comunicación o la difusión.

¹²² Véase a este respecto la legislación general en el apartado 4.3.1.1. y la postura de la UE en el marco de las negociaciones de la OMC en el apartado 4.3.1.3.

¹²³ Más información sobre el Acuerdo de Florencia y el Protocolo de Nairobi en http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=12074&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

¹²⁴ Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información (DO L 167 de 22.6.2001).

¹²⁵ Toda la legislación europea relativa a los derechos de autor y derechos conexos o afines está recogida en la siguiente página web de la Comisión Europea: http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/documents/documents_en.htm.

También quedan regulados los derechos de alquiler y préstamo con fines comerciales, o de préstamo a establecimientos accesibles al público que no obtengan ventajas comerciales, como las bibliotecas.¹²⁶ El desarrollo de las bibliotecas públicas ha contribuido en gran medida al acceso a la cultura, pero el fotocopiado indiscriminado atenta gravemente contra los derechos de autor y supone un importante detrimento para los editores. Así pues, la legislación vigente permite que se instauren esquemas de compensación, o lo que es lo mismo, que se destine al autor de la obra y, en caso de alquiler, a las sociedades de gestión de los derechos de autor, una remuneración por el préstamo de la obra. Este es el caso de Francia, donde las instituciones educativas están obligadas a pagar una tasa para subsanar a los editores las pérdidas producidas por las fotocopias. Recientemente también en España se aprobó una ley por la que se regula, entre otras cosas, la remuneración que han de recibir los autores por el préstamo de sus obras en las bibliotecas.¹²⁷ Por lo demás, el titular de un derecho también puede oponerse a la difusión del original o de copias de la obra, aunque los Estados miembros pueden limitar el ejercicio de estos derechos con fines educativos no comerciales.

En cuanto a los aspectos fiscales, existe un tipo de IVA general a partir del 15% y un tipo reducido del 7% o inferior. Con el fin de apoyar la creación artística e intelectual, la Unión Europea permite a los Estados miembros aplicar el tipo reducido de IVA a determinados bienes y servicios, entre ellos los libros. La normativa al respecto trata de acercar los diferentes sistemas nacionales con el objetivo de lograr una convergencia de los tipos de IVA de los diferentes Estados miembros, lo cual, por el momento, dista mucho de ser una realidad.¹²⁸

Además, actualmente la discusión gira en torno a la cuestión de qué gravamen debe aplicarse a los libros en otros formatos (CD-ROM, CD, etc.). La venta de libros a través de la red, por ejemplo, queda regulada por la revisión de la Directiva 1977 sobre las disposiciones de IVA aplicables a ciertos servicios suministrados por medio electrónico¹²⁹, aplicándose entonces al libro de esta manera suministrado el gravamen correspondiente a los servicios del lugar donde se lleve a cabo el mismo. Calificar la distribución de libros en formato electrónico como “servicio” supone así un tratamiento discriminatorio de los

¹²⁶ Directiva 92/100/CEE del Consejo, de 19 de noviembre de 1992, sobre los derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual (DO L 346 de 27.11.1992).

¹²⁷ Ley de la Lectura, del Libro y de las Bibliotecas, aprobada el 14 de junio de 2007 por el Congreso de los Diputados.

¹²⁸ Véase a este respecto la cartografía que ofrece el sitio web de la International Publishers Association (Asociación Internacional de Editores), donde se presenta un mapa con los diferentes tipos de IVA que aplican todos los países del mundo: <http://www.internationalpublishers.org/index.php?option=com_staticxt&Itemid=287>. En el Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe se ofrece una tabla con información sobre las tasas de IVA, la fijación de precios y las subvenciones directas a la edición en los distintos países europeos: <<http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>>.

¹²⁹ Directiva 2002/38/CE del Consejo, de 7 de mayo de 2002, por la que se modifica y se modifica temporalmente la Directiva 77/388/CEE respecto del régimen del impuesto sobre el valor añadido aplicable a los servicios de radiodifusión y de televisión y a algunos servicios prestados por vía electrónica (DO L 128 de 15.5.2002).

bienes culturales, pues se los hace depender del medio por el que se distribuyen. La UE deberá, por tanto, revisar las definiciones de los productos culturales, tanto en los formatos tradicionales como en los digitales, para evitar estas disparidades y desarrollar una política cultural coherente y acorde a las nuevas tecnologías.

En la Resolución del Consejo de 12 de febrero de 2001 sobre la aplicación de los sistemas nacionales de fijación del precio de los libros¹³⁰, el Consejo de la Unión Europea reconoce, como ya hiciera en su Decisión de 21 de agosto de 1997, el doble carácter del libro como portador de valores culturales y como mercancía, “y la necesidad de sopesar los aspectos culturales y económicos del libro”. Como medida destacada para tener en cuenta las particularidades culturales y económicas del libro y que los lectores puedan acceder, en condiciones óptimas, a una vasta oferta, la norma recuerda la opción libre por parte de los Estados miembros de establecer un sistema nacional de precios para los libros por vía legislativa o contractual entre los distintos sectores implicados, a condición de que dichos sistemas no restrinjan la libre circulación de las mercancías entre los Estados miembros. Asimismo invita a la Comisión “a tener en cuenta, al aplicar las normas en materia de competencia y libre circulación de mercancías, el valor cultural particular del libro y su importancia para el fomento de la diversidad cultural, así como la dimensión transnacional del mercado del libro”, en especial, dado el desarrollo del comercio electrónico, que modifica el contexto jurídico y económico del sector. Los países europeos que actualmente cuentan con un sistema de fijación de precios son Austria, Dinamarca, Francia, Alemania, Grecia, Italia, Países Bajos, Portugal, Rumanía, España y Hungría.

En el ámbito internacional, y también en el marco de la Unión Europea, son varios los documentos en los que se han reconocido explícitamente los derechos de los traductores (literarios): en el Convenio de Berna (de 1886; última versión de 1979)¹³¹, en la Recomendación de Nairobi (1976)¹³², en las recomendaciones del Consejo de Europa surgidas tras la conferencia *Literary Translation in Europe* (Estrasburgo, 1993), en las recomendaciones y en los principios generales redactados por el Consejo europeo de asociaciones de traductores literarios tras la *European Conference on Literary Translation* (Ámsterdam, 1994), en la Resolución de Barcelona, fruto del congreso internacional *Culture and Rights* (1994), en las Guidelines for the Licensing of Translation Rights redactadas en el *Congreso de Escritores Europeos* celebrado en Viena en 1995, en el Tratado de la organización mundial de la propiedad intelectual sobre derechos de autor, redactado en Ginebra en 1996¹³³... Además, en la mayoría de los países europeos, las leyes nacionales de la propiedad intelectual reconocen los derechos de los traductores como beneficiarios de *royalties*. Por ello, es obligatorio que la relación entre traductor y editor quede regulada por un contrato, en el que, entre otras cosas, se debe estipular claramente la cuantía y el modo de pago de esos derechos de autor, la duración del contrato (que debería ser la misma en toda Europa) y la obligación de que el nombre del traductor aparezca en la cubierta o en la portada de los

¹³⁰ DO n° C073 de 6.03.2001.

¹³¹ El texto íntegro en español de dicho convenio se encuentra en la siguiente dirección: <http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html>.

¹³² Véase el texto íntegro en español en <<http://www.tradulex.org/Regles/Nairobi-esp.htm>>.

¹³³ Véase el texto íntegro en español en <http://www.wipo.int/treaties/es/ip/wct/trtdocs_wo033.html>.

libros traducidos. Sin embargo, la práctica dista mucho de ajustarse a estas obligaciones, sobre todo, en algunos países. Del caso alemán, que es el que más interesa para los fines de este trabajo, me ocuparé con más detalle en el apartado 5.5.1.4.¹³⁴

4.3.3.2. Los mecanismos europeos de fomento de la literatura

Como ya se ha señalado, el artículo 151 del TCE autoriza a la Unión Europea a poner en práctica instrumentos de apoyo a iniciativas culturales, entre ellas las que tienen que ver con los libros y la lectura. Dentro de los mecanismos de fomento de la literatura podemos distinguir entre las ayudas de tipo económico y las de tipo cultural. Entre las primeras, se encuentran todas las medidas estatales destinadas a los agentes privados que intervienen en la cadena del libro con el objetivo de compensar las consecuencias adversas que se derivan de las leyes del mercado sobre un sector en el que garantizar la diversidad es esencial pero muy costoso. Algunas de estas medidas son: tarifas especiales para el envío de libros, especialmente a escala internacional; ayudas para la computerización de los sistemas de gestión de distribuidores y librerías; ayudas económicas directas e indirectas para la creación o producción en forma de comisiones, becas, premios, fondos sociales, facilidades fiscales, etc.; ayudas a empresas editoriales en forma de subsidios, préstamos, esponsorización o cursos de formación.

Estas ayudas difieren según la legislación de cada Estado miembro. La UE se limita en este caso a controlar que tales medidas no afecten al libre comercio y la libre competencia dentro del marco de la Unión y a dar su autorización cuando corresponda. Así, por ejemplo, la Comisión aprobó, con su Decisión del 10 de junio de 1998¹³⁵, las ayudas estatales establecidas en la *Coopérative d'exportation du livre français*, alegando que tales ayudas promueven la diseminación de la lengua francesa en el extranjero y tienen un objetivo cultural.

En cuanto a los mecanismos de fomento culturales relacionados con el libro, encontramos entre ellos las campañas de promoción de la lectura, las ayudas a las bibliotecas, la protección de minorías lingüísticas, las ayudas a la traducción, etc. Todas ellas se recogen en el marco de ayudas establecido por el programa Ariadna, más adelante sustituido por Cultura 2000.

Tras un período experimental desarrollado en 1996, en 1997 la Unión Europea estableció el primer programa para apoyar los libros, la lectura y la traducción: el programa Ariadna.¹³⁶ El programa se asentaba sobre la importancia que las instituciones comunitarias habían concedido hasta entonces al conocimiento y a la difusión de la creación literaria,

¹³⁴ Para más información sobre los derechos jurídicos de los traductores en la Unión Europea, véanse Dallatorre (1996), Schwartz (2004) y Rimoli Esteves (2005).

¹³⁵ Decisión 1999/133/CE de la Comisión de 10 de junio de 1998 relativa a la ayuda estatal en favor de la *Coopérative d'exportation du livre français* (CELF) (DO L 44 de 18.2.1999).

¹³⁶ Decisión nº 2085/97/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 6 de octubre de 1997 por la que se establece un programa de apoyo, que incluye la traducción, en el ámbito del libro y de la lectura (Ariane) (DO L 291 de 24.10.1997).

especialmente a través de la traducción.¹³⁷ Con el objetivo de mejorar el conocimiento y la difusión de la creación literaria y de la historia de los pueblos europeos, fomentando especialmente la traducción literaria, la cooperación y los intercambios entre profesionales del libro, así como su formación, el programa fue adoptado inicialmente para dos años (1997-1998) y se le asignó un presupuesto de siete millones de euros. Posteriormente se prorrogó por un año más con una dotación financiera de poco más de cuatro millones de euros.¹³⁸

En esos tres años, Ariadna apoyó la traducción de 767 obras literarias y de referencia, así como proyectos de cooperación y formación. Este programa se articulaba en seis acciones:

- Ayudas a la traducción.
- Apoyo a proyectos de cooperación realizados en régimen de colaboración encaminados a la promoción del libro y de la lectura y el acceso de los ciudadanos al libro y a la lectura.
- Perfeccionamiento de los profesionales que trabajen a favor del conocimiento mutuo y de la divulgación de las literaturas europeas.
- Medidas complementarias (estudios de acompañamiento y publicidad del programa).
- Premio Aristeion (premio literario europeo y premio europeo de traducción).

A partir del año 2000, el programa Cultura 2000 reunió los programas Caleidoscopio, Ariadna y Rafael con el objetivo de ofrecer un marco global de fomento que cubriera todos los sectores culturales. Cultura 2000 dedica el 11% de su presupuesto a financiar la traducción de obras literarias europeas (teatro, poesía, novelas), promocionar la lectura, contribuir a la formación de profesionales vinculados al mundo del libro (traductores, redactores, bibliotecarios, etc.) y facilitar el acceso a la literatura. Entre las actividades que financia se incluyen encuentros entre escritores y lectores, festivales de cuentos o poesía, las redes europeas de dramaturgos y los sitios web que proporcionan información sobre literatura. Además, la Unión Europea subvenciona el European Writer's Congress (EWC),

¹³⁷ Este interés estaba recogido en los trabajos preparatorios siguientes, claros antecedentes de las medidas de fomento establecidas en el programa Ariadna: Resolución del Parlamento Europeo, de 10 de julio de 1987, sobre una comunicación de la Comisión de las Comunidades Europeas al Consejo relativa a la acción en el ámbito del libro (DO C 246 de 14.9.1987). Resolución del Consejo y de los Ministros de Cultura, reunidos en el seno del Consejo, de 9 de noviembre de 1987, sobre el fomento de la traducción de obras importantes de la cultura europea (DO C 309 de 19.11.1987). Resolución del Consejo y de los Ministros responsables de Asuntos Culturales reunidos en Consejo, de 18 de mayo de 1989, relativa a la promoción del libro y de la lectura (DO C 183 de 20.7.1989). Comunicación de la Comisión, de 3 de agosto de 1989, sobre el libro y la lectura (desafíos culturales para Europa). Conclusiones de los Ministros de Cultura, reunidos en el seno del Consejo, de 12 de noviembre de 1992, sobre las directrices para la actuación cultural comunitaria (DO C 336 de 19.12.1992). Resolución del Parlamento Europeo, de 21 de enero de 1993, sobre la promoción del libro y el desarrollo de la lectura en Europa (DO C 42 de 15.2.1993). Resolución del Consejo y de los Ministros de Cultura, reunidos en el Consejo, de 17 de mayo de 1993, sobre la promoción de la traducción de obras de teatro contemporáneas europeas (DO C 160 de 12.6.1993).

¹³⁸ Decisión nº 476/1999/CE (DO L 57 de 5.3.1999).

que representa a los autores y protege los intereses de los escritores profesionales a escala europea.¹³⁹

Las bibliotecas, que desempeñan un importante papel en la disseminación de la cultura, también son objeto de ayudas gracias, por ejemplo, a los proyectos que apoyan la creación de bases de datos de obras literarias accesibles vía Internet. Este es el caso del proyecto Débora (Digital Access to Books of the Renaissance)¹⁴⁰, que permite a los usuarios acceder a colecciones digitalizadas de documentos que datan del siglo XVI y se encuentran en diversas bibliotecas europeas, quedando así a disposición de un público mucho más amplio.

Uno de los ámbitos prioritarios dentro de las ayudas al sector del libro son las campañas de fomento de la lectura, entendidas como una inversión sustancial en pro de la literatura con un impacto a largo plazo y efectos multiplicadores en toda Europa. Las hay de muy diversos tipos: para niños, en el marco de las bibliotecas, orientadas a librerías, etc.

Junto a Cultura 2000, hay otros programas de la UE que, de manera indirecta, repercuten en el sector del libro, en especial en lo que respecta a las nuevas tecnologías y la protección de la diversidad lingüística. Así, en el marco de la Resolución del Parlamento de febrero de 2001 sobre las nuevas fronteras de la producción de libros: publicación electrónica e impresión según la demanda¹⁴¹, el Parlamento Europeo realiza varias propuestas dirigidas a apoyar la creación literaria y la industria editorial electrónica en Europa en consonancia con la nueva era digital.

Por otra parte, dentro del marco de la iniciativa eEurope, diseñada para explotar las oportunidades que ofrecen Internet y las nuevas tecnologías de la información, el programa eContent (Contenido digital europeo en las redes mundiales)¹⁴² apoya el desarrollo de herramientas lingüísticas que permitan, por ejemplo, traducciones automáticas o búsquedas de documentos en Internet en diversas lenguas.

En el marco del programa Information Society Technologies (IST)¹⁴³, se está investigando con recursos que permitan, por ejemplo, la gestión en línea de los derechos de autor y las ventas de obras literarias.¹⁴⁴ Este programa también apoya un proyecto lanzado en 2001 y denominado TEL (The European Library)¹⁴⁵, cuyo objetivo principal es desarrollar una gran biblioteca digital accesible en varias lenguas.

En lo que se refiere a la protección de la diversidad lingüística y cultural, la UE también intenta facilitar el descubrimiento de autores extranjeros. Además de los apoyos directos a la traducción, iniciativas como el festival internacional de poesía de Estocolmo o la red N.E.W. Theatre contribuyen a dar a conocer autores en el ámbito internacional y a hacer circular sus obras.

Tras este repaso a los mecanismos europeos de fomento de la literatura, salta a la vista que en su mayor parte son bastante recientes, por lo que difícilmente habrán podido tener

¹³⁹ La página web de esta federación es <<http://www.european-writers-congress.org/>>.

¹⁴⁰ Véase <<http://debora.enssib.fr/>>.

¹⁴¹ Número de procedimiento INI(2000)2037.

¹⁴² Véase <<http://cordis.europa.eu/econtent/>>.

¹⁴³ Véase <<http://cordis.europa.eu/ist/home.html>>.

¹⁴⁴ Más información al respecto en <<http://cordis.europa.eu/ist/ka3/iep/home.html>>.

¹⁴⁵ Véase <<http://search.theeuropeanlibrary.org/portal/en/index.html>>.

un gran impacto en el período que queremos analizar (1975-2000). Por otro lado, los operadores culturales de la UE los siguen considerando insuficientes. En la resolución final de la *Primera conferencia europea sobre el sector del libro*, celebrada en Atenas los días 10 y 11 de abril de 2002, se concluyó que: “The European Union must have a more ambitious policy for books and reading and should not restrict itself to the modestly funded Culture 2000 programme”.¹⁴⁶ Finalmente, un informe de la Comisión sobre la realización de los programas Caleidoscopio, Ariadna y Rafael valoraba positivamente los proyectos e instaba a su continuidad y refuerzo en el futuro, pero los tachaba de escasos y en parte ineficaces: “los resultados obtenidos eran proporcionales a los medios utilizados, es decir fueron efectivos aunque demasiado escasos con relación a las expectativas formuladas en las decisiones mediante las que se creaban los programas, que eran más ambiciosas”; “la eficacia de los antiguos programas habría podido ser mayor si las cuestiones administrativas no hubieran requerido tanto tiempo y esfuerzo y si se hubiera dispuesto de más medios para contribuir a la difusión de los resultados de los proyectos”.¹⁴⁷

4.3.3.3. Descripción del sistema literario europeo

No hay, por el momento, estadísticas globales sobre el sector del libro y la literatura a escala europea. De hecho, uno de los objetivos del Acuerdo de cooperación en el ámbito del libro y la lectura de la Comisión Europea es desarrollar un estudio sobre el sector con una descripción detallada del mercado para poder así identificar los problemas y objetivos comunes e implementar acciones y proyectos adecuados.¹⁴⁸

También en la citada resolución final de la *Conferencia europea sobre el sector del libro* de Atenas se pone de manifiesto esta necesidad:

The European institutions should welcome and enhance the production of reliable and comparable statistics in the fields of book publishing –including translation-, bookselling, jobs & employment, public spending on books, literacy, reading skills, reading practices and library lending statistics. Production of statistics is vital in order to show the importance of books in the European Society and to be able to support specific measures to be taken by European institutios. Harmonization of the research activities can be ensured through the enhancement of the important work carried out by Eurostat.

Existen algunos informes desarrollados por empresas privadas, pero no desde una perspectiva histórica y además orientados a todo el sector editorial, que abarca mucho más que la literatura (libros de texto, periódicos, revistas, etc.). Éste es el caso de *Communication 2000: Visions and strategies for printers and publishers* (PIRA 1994), el anuario *European marketing*

¹⁴⁶ El texto íntegro de la resolución se puede consultar en la siguiente dirección: <<http://www.booksineurope.org/default.asp?la=1&pid=25>>.

¹⁴⁷ Informe de la Comisión al Parlamento Europeo, el Consejo y el Comité de las Regiones sobre la realización de los programas comunitarios Caleidoscopio, Ariane y Rafael (COM/2004/0033 final). A este respecto, véanse también los informes sobre la aplicación del programa Cultura 2000: Comisión Europea (2003, 2008).

¹⁴⁸ Véase el sitio web del acuerdo: <<http://www.booksineurope.org/>>.

data and statistics (que incluye, entre muchos otros datos, indicadores culturales y del mercado editorial) y los informes *Competitiveness of the European Union publishing industries* (Comisión Europea 2000) y *The EU Publishing Industry: an assessment of competitiveness* (Comisión Europea & PIRA International 2003). En el informe de 2000, se vuelve a insistir (en el apartado de recomendaciones a la Comisión) en la necesidad de recopilar datos estadísticos, sugerencia que se recupera en el informe de 2003: “The industries are seriously disadvantaged by data deficiencies and a lack of easily accessible information. The Commission should consider funding a publishing observatory similar to existing observatories in the audiovisual, information technology, and other industries”.

Por otra parte, existía también un proyecto denominado Publishing Market Watch cuyo objetivo principal era proporcionar información sobre la competitividad de la industria editorial europea. Llevado a cabo por una escuela de estudios empresariales finlandesa y una consultora británica especialista en medios de comunicación, en agosto de 2004 emitió un informe sectorial sobre el libro (véase Comisión Europea 2004) y en enero de 2005 sacó a la luz un informe de más de cien páginas sobre el mercado editorial europeo en su conjunto del que se pueden extraer interesantes datos, aunque sólo a partir de 1995 (véase Comisión Europea 2005).

Por último, la iniciativa griega Reading Europe recopila y pone a disposición del público, a través de una página web, información estadística sobre el mundo del libro y los hábitos de lectura en los diferentes países de la Unión Europea.¹⁴⁹ De las informaciones parciales que se pueden encontrar en todos estos documentos, se ofrecen a continuación las más representativas con el objetivo de dibujar un panorama general de cómo es el mercado editorial europeo y poder ubicar así la recepción de la literatura española en Alemania, de la que se ocupa el apartado 5.5.

Además de la edición de libros, la industria editorial abarca otros sectores, como la edición de periódicos, diarios y revistas. En cuanto a los libros, se distingue a su vez entre libros de literatura, libros de texto, libros científico-técnicos, libros de divulgación, diccionarios y enciclopedias, etc. La clasificación no es uniforme en toda la UE y muchas editoriales tienen además actividad en varios de estos subsectores, por lo que la recopilación de datos estadísticos no es fácil.

En líneas generales, la edición de libros supone un 25% del volumen editorial total, y la edición de literatura constituye un 58% de la edición de libros (Comisión Europea 2005: 19). Según estadísticas de la Federación de editores europeos¹⁵⁰ relativas a 2004, el volumen de negocios anual de la publicación de libros dentro de la UE es de aproximadamente 20.621 millones de euros, constituyendo las ventas de libros comerciales (entre los que se encuentran los literarios) un 58% del total. El total de títulos en toda la UE asciende a 3.500.000, concentrándose poco más de un millón en el Reino Unido, 900 mil en Alemania, 450 mil en Francia, 393 mil en Italia y aproximadamente 376 mil en España. La edición en lengua alemana se sitúa a la cabeza con un volumen de negocios de 4.895 millones de euros, seguida por el inglés con 4.703 millones de euros y el español con 3.060 millones de

¹⁴⁹ Véase el sitio web de esta iniciativa: <<http://www.readingeurope.org/observatory.nsf?open>>.

¹⁵⁰ Véase <<http://fep-fee.be/>>.

euros. Las siguientes lenguas más publicadas son el francés (3.001 millones de euros) y el italiano (1.931 millones de euros).

En el informe sectorial *Book Publishing* (Comisión Europea 2004: 7-10), se afirma que la industria del libro europea se presenta estable en términos de volumen de ventas, lo que demuestra su grado de madurez. A pesar de la competencia de otros medios, las ventas de libros *per capita* se siguen manteniendo estables en toda la UE. El número de empresas también es estable, y su volumen medio suele ser pequeño (con una producción de entre 20 y 40 títulos al año), lo que conduce a una fuerte fragmentación de la industria. En cuanto a los canales de venta, destaca la creciente importancia de Internet, así como la diversificación de puntos de distribución a través de clubes de lectura, supermercados, grandes almacenes, etc. Respecto a las nuevas tecnologías, los libros electrónicos (*e-books*) siguen sin suponer una amenaza para el formato tradicional en papel, pero la denominada *print-on-demand* (impresión según la demanda o impresión digital) sí que muestra una tendencia creciente, especialmente en el entorno académico.

La cantidad de libros en las bibliotecas públicas es un indicador relevante del acceso libre a la literatura. La mayor cantidad *per capita* de la UE se encuentra en los países nórdicos (Dinamarca, Finlandia y Suecia), donde la cantidad de libros es cinco veces mayor que la población. Los países con menor cantidad de libros en las bibliotecas públicas son Italia, Grecia, Portugal y España, donde el total libros es inferior al total de la población. El uso de las bibliotecas públicas se mide mediante los préstamos *per capita*. El uso más intensivo se da en Finlandia y Dinamarca. Las bibliotecas con mejor rendimiento, por otro lado, son las de Italia y Reino Unido. Las tasas más bajas de uso se dan en Grecia y Portugal, donde los préstamos anuales suponen una quinta parte del total de libros recogidos en las bibliotecas.

El mejor indicador de la diversidad cultural en la publicación de libros a nivel transnacional son los volúmenes de traducciones y el comercio de derechos y licencias. Tanto a nivel mundial como en el marco de la UE, más de la mitad de las traducciones proceden de originales en lengua inglesa, seguidas del alemán y del francés. Dicho de otra manera: el resto de lenguas del mundo constituyen tan sólo el 25% del flujo de traducciones. Las traducciones del inglés experimentan además una evolución creciente.

Ya se han apuntado algunas cifras relativas a España y Alemania en este panorama general sobre el sector del libro en Europa. Para una comparación concreta y resumida de los dos mercados, valgan los datos que aporta el volumen de Nadal y García (2005), en cuyo capítulo “Dos gigantes editoriales, dos realidades distintas: Alemania y los países de habla hispana”, realizan un examen paralelo de los mercados editoriales español y alemán. Dicho capítulo consta de una serie de reflexiones realizadas con motivo de unas jornadas sobre la edición en Alemania organizadas por el Goethe Institut de Barcelona en noviembre de 2002.¹⁵¹ Las cifras, por lo tanto, se refieren al año 2001, pero pueden dar una idea de las diferencias y similitudes entre estos dos mercados. Algunas de los datos que ofrece este informe son:

¹⁵¹ Véase también <<http://www.goethe.de/ins/es/bar/pro/autoren/vubid/spindex.htm>> y <<http://www.goethe.de/ins/es/bar/pro/autoren/deindex.htm>>.

- Alemania, con una facturación de 9.400 millones de euros, es el primer gran mercado europeo, seguido del Reino Unido, Francia e Italia. España, con 2.600 millones de euros, ocupa la quinta posición en volumen de facturación.
- Alemania edita 526 millones de títulos al año, de los que 90.000 son novedades; en España se producen 260 millones de libros, de los que unos 60.000 son novedades. Alemania es, pues, un país con una potentísima industria editorial, cuya tirada media llega a 5.800 ejemplares, frente a los 4.322 ejemplares de tirada media que tiene España. Los títulos de fondo en Alemania ascienden a 900.000; en España a 260.000.
- Alemania exporta el 10% de su facturación; España un 20%, siendo América Latina su principal destino.
- España exporta libros a Alemania por valor de 6,1 millones de euros. Sin embargo, en Alemania se traduce comparativamente muy poco del español, catalán, gallego y vasco: 102 licencias de traducción.
- Por el contrario, estas cuatro lenguas reciben 478 traducciones del alemán: el 13,2% de todos los títulos alemanes publicados en España se editan en catalán, el 2% en gallego y el 2% en euskera. Alemania exporta libros a España por valor de 5 millones de euros, siendo así uno de los cinco receptores más importantes de traducciones del alemán, situándose incluso por delante de China.
- En Alemania se traduce un total del 13,2% de los libros editados, mientras que en España más del 24% de los títulos son obras traducidas.
- Alemania tiene varios centros editoriales. Múnich, Berlín, Fráncfort y Stuttgart son los más grandes, pero no los únicos. En España, por el contrario, hay una bicapitalidad evidente, siendo Barcelona responsable del 55% de la facturación total del sector y Madrid del 40%.
- El grado de concentración de empresas es mayor en Alemania. Los 25 grupos editoriales más grandes suponen el 81,6% de la facturación en Alemania. En España, los 25 grupos mayores suman casi las dos terceras partes de la facturación total.
- Una diferencia esencial entre los dos mercados es la existencia en Alemania de empresas de distribución editorial excelentes, como VVA (Vereinigte Verlags-Auslieferung) y KNO (Koch, Neff & Oetinger Verlagsauslieferung), las más importantes y que concentran el 85% de la cuota de mercado. Pero además, en Alemania existe el *Barsortiment*, compuesto por grandes empresas mayoristas que actúan como intermediarios entre las editoriales y los puntos de venta ofreciendo un servicio de distribución muy rápido y eficiente.
- Alemania, con unas 4.600 librerías, tiene una amplísima red de puntos de venta especializados, mientras que España, con unas 3.500 librerías –de las que sólo 1.500 serían comparables a las alemanas– dispone, por lo tanto, de una red mucho más reducida. Sin embargo, la venta directa y el quiosco en Alemania no tienen la misma importancia que en España, donde éstos concentran el 20,6% del total de ventas.
- La formación de editores y libreros tiene una gran tradición en Alemania, donde se forman más de 2.500 libreros y 2.500 editores. En España la formación de

editores ha tomado un gran empuje en el último decenio, especialmente en cursos de postgrado editorial. La formación de libreros en España es algo totalmente desconocido.

- En ambos países existe un sistema de fijación de precios, pero mientras en Alemania el precio fijo es absoluto, en España se permite un descuento del 5% y el libro de texto no está sometido a la ley de precio recomendado. Por otro lado, en Alemania se aplica a los libros un tipo de IVA superior al de España: 7% frente a 4%.
- En España hay una fuerte presencia de grupos alemanes, sobre todo del grupo Bertelsmann. No sucede al revés: los grupos españoles se internacionalizan en su ámbito lingüístico. Aunque en España se ubique sólo el 10% de los hispanohablantes mundiales, entre el 50% y el 60% de la facturación mundial en español se realiza a través de editoriales con sede en España. En ese sentido, España está globalizada en relación a Europa y al mundo anglosajón, pero es globalizadora en relación a América Latina.
- Alemania tiene un sistema de promoción a través de entidades tipo *Literaturhaus* o *Haus de Buches* que permite que la difusión de la literatura no dependa sólo de las editoriales o de los diferentes gobiernos (central o regionales). Estos centros se encargan de organizar actividades literarias (lecturas, presentaciones de libros, exposiciones, etc.) y son punto de encuentro para los profesionales y los amantes de la literatura. En España no existen entidades de estas características.

5. ANÁLISIS

Tras haber introducido el marco de las relaciones hispano-germanas y el contexto europeo en el que se desarrollan, paso a continuación al análisis de una sección de las relaciones culturales ente España y Alemania: las que tienen lugar a través del cine y la literatura. Para este análisis utilizaré, claro está, el modelo presentado en la primera parte del trabajo.

Como indiqué en la introducción, el análisis se centra en las normas combinatorias, las normas preliminares y las normas de recepción generales, dejando para posteriores investigaciones las normas de recepción particulares y las normas operativas. El capítulo se abre con una descripción detallada del corpus de adaptaciones cinematográficas que servirá de base para el análisis. El segundo apartado se ocupa de las normas combinatorias. El resto del análisis se estructura en tres partes, que se corresponden con los tres ejes del modelo: el de la adaptación cinematográfica, el de la traducción audiovisual y el de la traducción literaria. Para estas tres formas de trasvase se analizan las normas preliminares y las normas de recepción generales, lo que supone que en ellos se describen el sistema fílmico español, el sistema fílmico alemán y el sistema literario alemán respectivamente, así como la recepción de las obras del corpus que han sido trasladadas en cada caso. Los tres apartados se cierran con la recapitulación de los resultados obtenidos y unas conclusiones parciales, a las que se suma un apartado final en el que se valoran los resultados del análisis en su conjunto.

5.1. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

Dado que el objeto de interés práctico de este trabajo son las relaciones interculturales a través del cine y la literatura entre dos países, España y Alemania, durante una etapa histórica determinada, 1975-2000, el corpus ha sido delimitado siguiendo criterios geopolíticos y temporales. El corpus consta de 329 películas y se compone de todos los largometrajes españoles realizados entre los años mencionados a partir de obras literarias españolas.

Sin embargo, no se encontrará aquí un inventario exhaustivo de las ficciones fílmicas españolas de origen literario comprendidas en esos años, pues algunas han quedado excluidas debido a la delimitación precisa de los objetos de estudio. Para empezar, me he ceñido a los largometrajes cinematográficos, es decir, a los filmes de ficción realizados para la gran pantalla y con una duración mínima de 60 minutos, por lo que han quedado excluidos del corpus los cortometrajes, los documentales y las películas realizadas exclusivamente para la televisión, pues este tipo de obras se rigen –salvo excepciones– por

unas normas de producción y distribución muy distintas de las que afectan a los largometrajes para la gran pantalla.¹⁵²

En cuanto a las obras literarias, sólo se han tenido en cuenta adaptaciones de obras literarias claramente fijadas, de modo que quedara garantizada la existencia material de una obra en el sistema literario de partida. Así pues, no se han incluido las adaptaciones realizadas, por ejemplo, a partir de una relación epistolar difusa, o de unas conversaciones con un personaje famoso, o basadas en un tema legendario o popular, o bien en los personajes de un cómic, pues en estos casos, al no haber un texto de partida claramente definido, sería difícil poder analizar los procesos de traducción o adaptación. Por el mismo motivo, tampoco se han recogido en el corpus las películas que se suponen basadas en algunas obras literarias de un determinado autor (normalmente relatos cortos o poemas), pero sin que se especifique en ninguna fuente de referencia cuáles son en concreto esas obras.

Con estas restricciones, de naturaleza meramente práctica, no he querido evitar un alejamiento del canon. Como se podrá comprobar, se han incluido películas muy marginales o basadas en obras literarias absolutamente periféricas.

En cuanto a la categoría “español”, por obra literaria española entiendo cualquier obra de carácter literario (narrativa, lírica o dramática) editada en España y de autor español redactada en cualquiera de las cuatro lenguas oficiales del Estado, es decir, castellano, gallego, catalán o euskera. Por largometraje español entiendo cualquier filme realizado en España o que tenga participación española en la producción, también independientemente de la lengua en la que se haya filmado (castellano, catalán, inglés, francés, italiano...)¹⁵³. Queda claro, por tanto, que el criterio de selección no ha sido la lengua, sino el origen geopolítico de las obras. Es por ello por lo que no se han recogido en el corpus adaptaciones cinematográficas en castellano pero basadas en obras literarias de autores latinoamericanos.

Para delimitar el corpus temporalmente, he tomado como referencia los años 1975 y 2000. Se trata de fechas especialmente significativas: la primera marca el final de una época, la muerte de la dictadura; la segunda, el inicio de un nuevo siglo y, de hecho, de un nuevo milenio, con las connotaciones que ello conlleva. Además, los veinticinco años que median constituyen un espacio temporal suficientemente amplio como para mostrar determinadas tendencias. En esos años, España ha experimentado muchísimos cambios, tanto políticos, como económicos, sociales y culturales, que sin duda habrán tenido una fuerte repercusión en la literatura y el cine de nuestro país. Como dice A. Jaime:

Desde la censura que velaba cuidadosamente por los intereses de los tres pilares del régimen (Falange, Iglesia católica y ejército franquista) a los dos Oscars [sic] [ahora ya más] sucesivamente concedidos por Hollywood, la creación cinematográfica española pasó, ni más ni menos, desde una expresión limitada, yugulada, bajo órdenes estrictas, a una libertad

¹⁵² Sí se han considerado filmes que, habiendo sido producidos para televisión, tuvieron además una versión para distribución en salas de cine.

¹⁵³ De sobra es sabido que determinar la nacionalidad de un filme no siempre es tarea fácil. A efectos prácticos, he considerado que tienen tal categoría todas las películas que en la base de datos del ICAA se catalogan como tales.

de palabra tan original y hermosamente acabada que seduce más allá de las fronteras (2000: 132-133).

Para establecer el corpus he utilizado como referencia la base de datos de películas del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), disponible en Internet en el sitio web del Ministerio de Cultura.¹⁵⁴ Me han servido así mismo de apoyo y material de consulta, entre otras, las siguientes obras: el listado de adaptaciones que incluye Antoine Jaime en *Literatura y cine en España (1975-1995)* (2000), libro en el que lleva a cabo un profundo e interesante análisis de las adaptaciones cinematográficas realizadas en España en las dos primeras décadas de la democracia; los filmes que enumera y comenta la obra *La imprenta dinámica, literatura española en el cine español*, un amplio volumen editado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y coordinado por Heredero (coord. 2000) con completísima e inestimable información sobre las relaciones entre la literatura y el cine en el marco de la cinematografía española; las adaptaciones que recoge el exhaustivo libro *Literatura española: una historia de cine*, compilado por Alba (2005) y editado por la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España. En 2006, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes estrenó un portal digital dedicado al cine, en el que se puede acceder a una base de datos que cataloga las películas de ficción producidas en España entre 1905 y 2005 y cuyo guión se basa en obras de la literatura española, tanto teatrales como cuentos y novelas. El portal recibe el nombre de *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía* y ha sido compilado por Gloria Camarero Gómez, que ha actualizado y sistematizado estudios anteriores y ha incorporado una amplia bibliografía que identifica la relación de cada escritor con el cine, las películas y los directores.¹⁵⁵

Para datar los filmes, se ha utilizado la fecha de autorización ministerial, momento en el que la película, ya terminada, está lista para ser difundida. Si tal fecha no aparecía explícitamente en la base de datos del ICAA, la película en cuestión se ha clasificado tomando la fecha que aparece junto al título en dicha base de datos. Para datar las obras literarias me he guiado por el catálogo Ariadna de la Biblioteca Nacional y por la base de datos de la Agencia Española del ISBN.¹⁵⁶

Quisiera volver a señalar aquí que ésta es tan sólo una de las formas posibles de delimitar un corpus de adaptaciones cinematográficas de cara a un análisis con el modelo presentado en este trabajo. Otras posibles variantes podrían consistir, por ejemplo, en delimitarlo a partir de un autor (todas las adaptaciones de novelas de Jane Austen), o de un director (todas las adaptaciones realizadas por Luis Buñuel), o incluso de un título (todas las adaptaciones del *Quijote*). A continuación, cabría señalar además en qué sistema concreto se quiere analizar su recepción, estableciéndose así diversas combinaciones o parejas de lenguas según los casos. Esta cuestión se comenta más ampliamente en el apartado 3.5.

Por último, quisiera aclarar que, cuando me refiero a las películas o adaptaciones cinematográficas que conforman el corpus, no me estoy refiriendo a los guiones de las mismas, sino a los productos finales. Considero el guión como un conjunto de

¹⁵⁴ Véase <<http://www.mcu.es/cine/index.html>>.

¹⁵⁵ Véase <<http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/>>.

¹⁵⁶ Véase <<http://www.bne.es/>> y <<http://www.mcu.es/libro/index.html>>.

instrucciones y diálogos previos a la elaboración del filme y que ayuda a directores, actores y técnicos a llevarlo a cabo. No es, por lo tanto, el conjunto de diálogos que, como texto postfílmico, se publica en ocasiones, pues ha sufrido una reelaboración para hacer más amena e inteligible su lectura y facilitar así su comercialización. El guión, ya sea original o adaptado, es un “discurso prefílmico” (Huertas Jiménez 1986: 89 y ss.); no es sino la expresión en palabras del conjunto de imágenes surgidas en la mente de su autor para contar una determinada historia. Así pues, a la hora de comparar cine y literatura, no considero que los objetos que haya que analizar sean la obra literaria y el guión, sino la obra literaria y la película, es decir, el producto final.

5.2. NORMAS COMBINATORIAS

Las normas combinatorias, como ya se ha dicho anteriormente, se refieren a las diferentes formas en que se pueden haber combinado las tres modalidades de trasvase con las que estamos tratando: adaptación cinematográfica, traducción audiovisual y traducción literaria. Estas normas son relevantes porque proporcionan información sobre los pasos que se han seguido en el proceso de transferencia y sobre las lenguas que han intervenido en él. A continuación, veremos con qué combinaciones de la sistematización se corresponden las obras del corpus descrito en el apartado anterior.

Me gustaría señalar previamente las dificultades que ha entrañado determinar qué películas han llegado al sistema fílmico alemán y qué obras literarias han sido traducidas. La fuente de datos fundamental para los trasvases fílmicos ha sido el *Lexikon des internationalen Films*, una publicación anual que recoge todas las películas que se estrenan en Alemania tanto en salas comerciales como en vídeo, DVD y televisión. Dicha publicación está disponible en papel¹⁵⁷, así como en CD-ROM y DVD¹⁵⁸. Además, desde 2001 el contenido de estas publicaciones y las posteriores actualizaciones se pueden consultar (en parte, mediante suscripción) a través de una base de datos en línea: <<http://www.filmevonaz.de/>>. La información obtenida a través de esta publicación en sus múltiples formatos se ha complementado con una lista proporcionada por Stefan Lux, editor jefe de la base de datos y encargado principal de la página web.

Sin embargo, los datos procedentes del *Lexikon* se refieren únicamente a la exhibición comercial de las películas. Para la exhibición de los filmes del corpus en festivales alemanes, he recurrido directamente a las bases de datos de sus páginas web o a sus organizadores, que mediante listados *ad hoc* me han informado de las películas españolas exhibidas en sus pantallas. También ha sido de utilidad el listado parcial proporcionado por Stella Alonso, jefa de promoción del ICAA, en el que se incluyen algunas películas cuyo subtítulo subvencionó este organismo de cara a su participación en festivales alemanes. En los archivos del Deutsches Filminstitut, ubicado en la ciudad de Fráncfort, también se ha

¹⁵⁷ Con ediciones en 1987, 1995 y 2002 en forma de obra de varios tomos ordenados alfabéticamente (véase Kim y Katholische Filmkommission für Deutschland 1987, 1995, 2002), y, desde 1996, en forma de anuarios (véase Katholische Filmkommission für Deutschland y Zeitschrift film-dienst 1996-2008).

¹⁵⁸ Véase KIM y Katholische Filmkommission für Deutschland (1996-2008).

podido encontrar abundante información. Por último, los datos sobre la recepción del cine español en Alemania se han complementado con la información relativa a las proyecciones en los Institutos Cervantes de Bremen, Múnich y Berlín proporcionada por el Departamento de actividades culturales del Instituto Cervantes.

Han quedado fuera de mi alcance las cifras relativas a eventos locales en los que se haya estrenado cine español, así como los datos correspondientes a los denominados *Kommunale Kinos*, una mezcla de cines de arte y ensayo y reestreno que surgieron a principios de los setenta con la voluntad explícita de ser punto de encuentro cultural y foro didáctico, por lo que ofrecen programaciones en las que el cine europeo y alemán está ampliamente representado, así como el cine de África, Asia y Latinoamérica. Mientras algunos de estos cines están vinculados a filmotecas, archivos filmicos (como en Hamburgo o Duisburg) o museos de cine (como en Fráncfort y Múnich), otros son totalmente independientes. La asociación que agrupa este tipo de cines (Bundesverband kommunale Filmarbeit) tiene afiliados unos 150 *Kommunale Kinos* de todo el país. La información sobre la representación de la cinematografía española en las salas de estos cines habría sido muy enriquecedora, pero lamentablemente la asociación no ha atendido a mis consultas.¹⁵⁹

Finalmente, otra dificultad en la recogida de datos ha sido la discrepancia metodológica entre las dos fuentes de información fundamentales: el *Lexikon des internationalen Films* y el anuario de SPIO (Federación de la industria cinematográfica alemana). De esta discrepancia se da cuenta en el apartado dedicado a la valoración cuantitativa del cine español en el sistema filmico alemán (apartado 5.4.2.1.). También se han constatado incoherencias entre la información que aporta el *Lexikon* y la que fue apareciendo a lo largo de los años en la revista *film-dienst*, que es la fuente de la que se nutre dicha obra de consulta. Dichas incoherencias se describen en el apartado dedicado a la valoración de la crítica alemana sobre el cine español (apartado 5.4.2.3.).

De las 329 películas que tiene el corpus, un total de 95 se ha exhibido en Alemania a través del cine (9%), la televisión (26%), el vídeo (7%), el DVD (1%), festivales de diversa índole (35%) y en Institutos Cervantes (23%) (véase la figura 9).

De estas 95 películas, hay 49 casos en los que la obra literaria correspondiente no ha sido traducida al alemán (ni antes de 1975 ni durante el período 1975-2000), por lo que no se reflejan en ninguna de las combinaciones de la sistematización. Recordemos que esta sistematización da cuenta de todas las combinaciones teóricamente posibles de los **tres** procesos de trasvase (traducción literaria, traducción audiovisual y adaptación), así que sólo se tienen en cuenta aquellos casos en que se da la triple combinación de procesos. En este caso, son 46 las obras del corpus que cumplen este requisito, por lo que la cantidad de películas que son aptas para el análisis de las normas combinatorias asciende a esa cantidad.

¹⁵⁹ Para más detalles sobre esta organización, véase <<http://www.kommunale-kinos.de/>>.

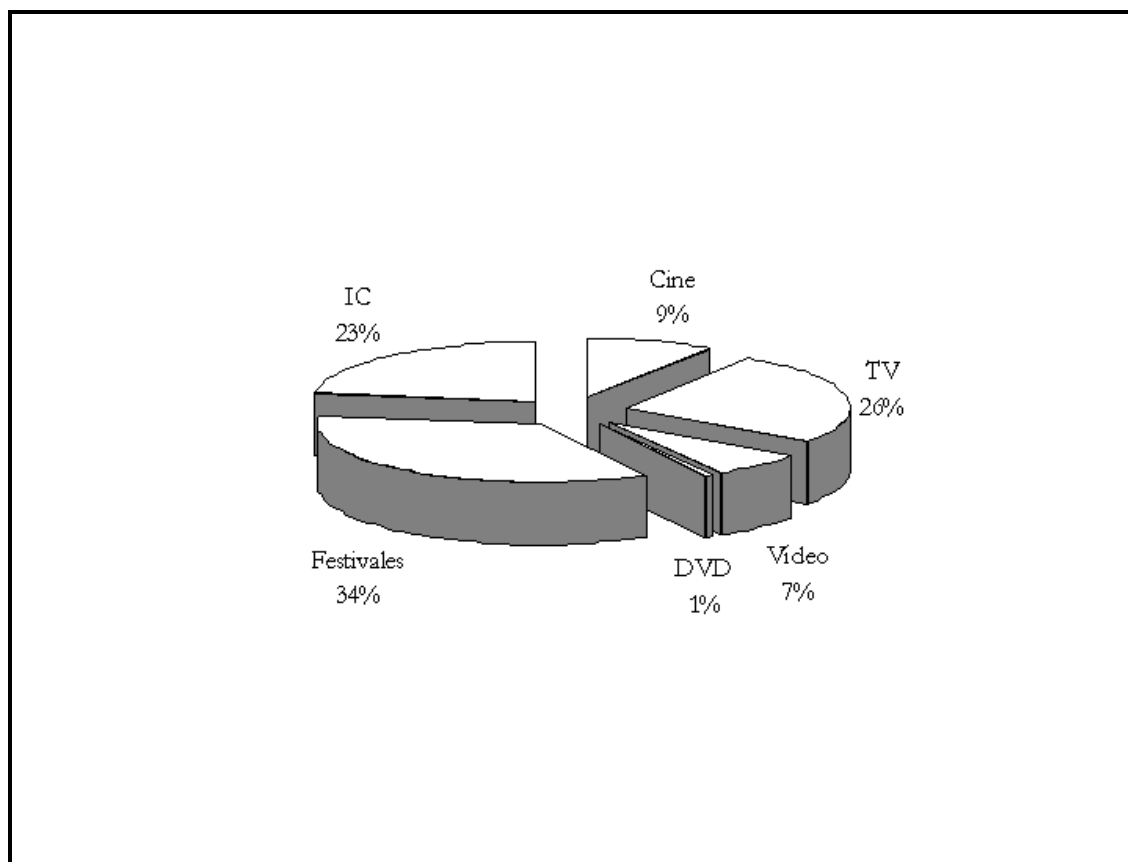


Figura 9: Porcentajes de los medios de exhibición a través de los cuales han llegado las películas del corpus a Alemania.

La existencia de traducciones al alemán de las obras literarias en cuestión se ha comprobado mediante el catálogo OPAC y el catálogo manual de la Deutsche National Bibliothek (Biblioteca Nacional de Alemania)¹⁶⁰, con sede en Fráncfort del Meno y en Leipzig. Las obras de teatro, sin embargo, han requerido indagaciones adicionales, puesto que no sólo se traducen a través de editoriales, sino también a través de agencias teatrales, que son las que tienen los derechos de puesta en escena de las obras. A la hora de llevar al escenario una obra teatral, las agencias no sólo venden los derechos de puesta en escena, sino que con ellos proporcionan una traducción en forma de manuscrito que no está a la venta al público. Si una agencia quiere publicar su manuscrito en forma de libro, ha de colaborar con una editorial. En ocasiones esto se simplifica porque las agencias son editorial y agencia teatral a la vez, como es el caso de Merlin. También hay editoriales que poseen una agencia teatral, como Suhrkamp, Fischer o Rowohlt. Ha sido necesario, por lo

¹⁶⁰ Véase <<http://www.d-nb.de/>>. Para comprobar la existencia de traducciones de obras literarias españolas al italiano y al inglés se ha consultado el Index Translationum (<<http://databases.unesco.org/xtrans/xtraform.shtml>>), así como los catálogos de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (<<http://www.bncrm.librari.beniculturali.it/>>), The British Library (<<http://www.bl.uk/>>) y The Library of Congress (<<http://www.loc.gov/index.html>>).

tanto, contactar con las diferentes agencias teatrales para averiguar qué autores españoles y qué obras tienen en sus catálogos.¹⁶¹ Estas indagaciones se complican un poco más en el caso de obras ya antiguas cuyos derechos de autor ya no están protegidos y para las que, por lo tanto, existen traducciones libres que no están recogidas en los catálogos de las agencias. Para estos casos, he recurrido al Deutsches Theatermuseum (Museo alemán del teatro), ubicado en Múnich, que me ha facilitado un listado de obras y autores presentes en su catálogo manual, así como acceso al catálogo informatizado¹⁶².

En definitiva, las 46 obras que son aptas para el análisis se corresponden con las siguientes combinaciones de la sistematización:

Combinación I: TL antes que AC	19
Combinación II: AC antes que TL	24
Combinación III: AC a partir de TL	3
Total	46

Tabla 32: Combinaciones seguidas por las adaptaciones del corpus.

Las ilustraciones correspondientes a todas estas combinaciones se pueden ver en <<http://cinelitetrad.canuelo.net>>. A continuación se comentan las características de cada grupo, que se acompañarán con uno o dos ejemplos en cada caso. Sobre la ilustración gráfica de las combinaciones, es necesario realizar algunas aclaraciones. Como ya señalé al describir la sistematización (apartado 3.1.1.), los procesos de trasvase se ilustran con flechas. Las lisas señalan la traducción audiovisual; las rayadas, la traducción literaria; las punteadas, la adaptación cinematográfica, y las mixtas (puntos y rayas) se corresponden con aquellos casos en los que el trasvase intersemiótico y el lingüístico han sido paralelos o simultáneos. Esto ocurre, en el marco del corpus que nos ocupa, cuando las películas han sido filmadas en un idioma extranjero. Los números que acompañan a las flechas ilustran el orden cronológico de los trasvases. Si los procesos coinciden en el mismo año, se ha situado la adaptación por delante de la traducción literaria, y la traducción literaria por delante de la traducción audiovisual. Para la adaptación cinematográfica, se ha indicado el nombre del director y el año de producción del filme. Respecto a la información correspondiente a la traducción literaria, se ha indicado la primera traducción anterior al período estudiado (cuando la hay) y las distintas traducciones realizadas entre 1975 y 2000, señalando el título alemán de la traducción, el nombre del traductor y los años de las distintas ediciones de una misma traducción. La película traducida se ha presentado indicando su título alemán y los distintos años de estreno en Alemania según el medio de exhibición. Cuando ha resultado posible, se ha añadido entre paréntesis la distribuidora y la versión de traducción audiovisual correspondiente.

¹⁶¹ Para recabar esta información también han sido de gran ayuda los completos listados proporcionados amablemente por el Dr. Wilfried Floeck (Universidad de Giessen), así como los datos que aportan sus artículos de 1999 y 2003.

¹⁶² Véase <<http://193.174.97.22/avanti/dtm/opac.html>>.

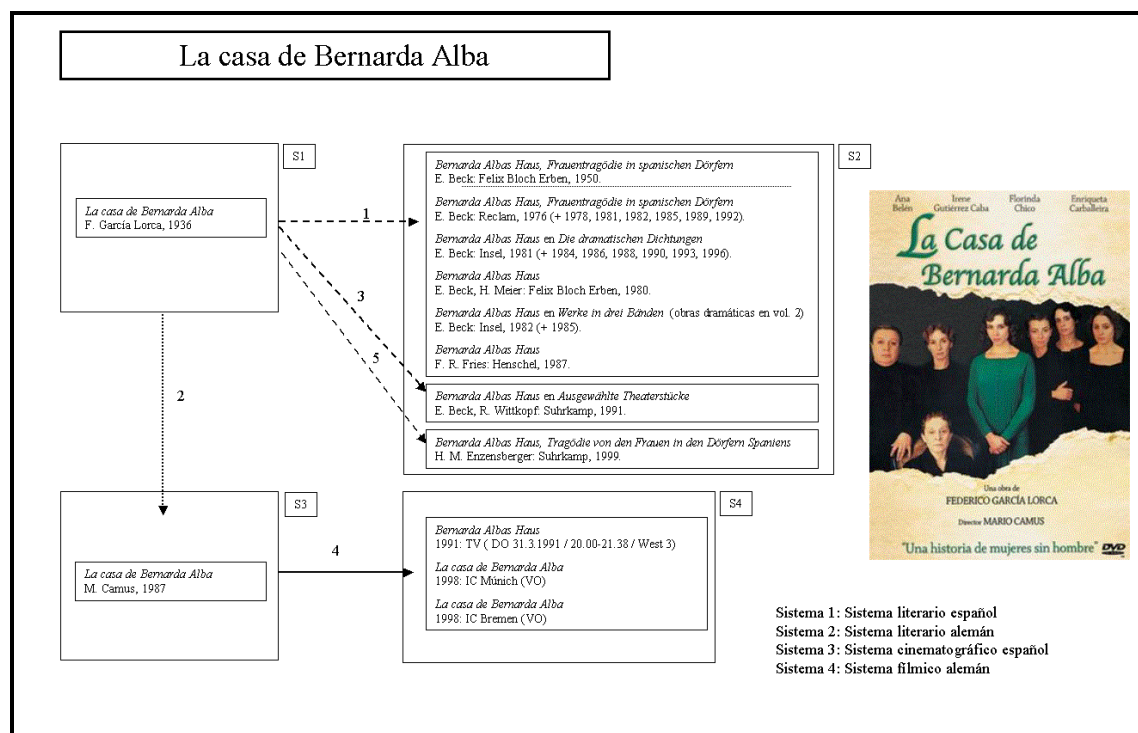


Figura 10: Ejemplo de Combinación I, *La casa de Bernarda Alba* (M. Camus, 1987).

En el caso de la combinación I, tenemos, entre otras, cinco películas basadas en obras de García Lorca, dos en obras de Cela, y una respectivamente en Valle-Inclán, Cervantes, Lope de Vega y Blasco Ibáñez. Parece bastante significativo, pues se trata de algunos de los autores españoles más conocidos fuera de nuestras fronteras y de obras de siglos pasados o de la primera mitad del XX, por lo que no es de extrañar que haya traducciones literarias antes de la adaptación, y, en muchos casos, también después. En la figura 10, podemos ver la combinación correspondiente al filme *La casa de Bernarda Alba* (M. Camus, 1987).

En cuanto a la combinación II, en la mayoría de los casos se trata de obras literarias que se han adaptado poco después de su publicación, a veces incluso en el mismo año, por lo que es lógico que no haya traducciones literarias previas a la adaptación y, por lo tanto, respondan a esta combinación. En catorce casos, la traducción literaria es previa a la audiovisual (variante A), mientras que en los diez casos restantes, la traducción literaria es el tercero de los procesos de trasvase realizado (variante B). En las figuras siguientes se pueden ver dos ejemplos de estas combinaciones.

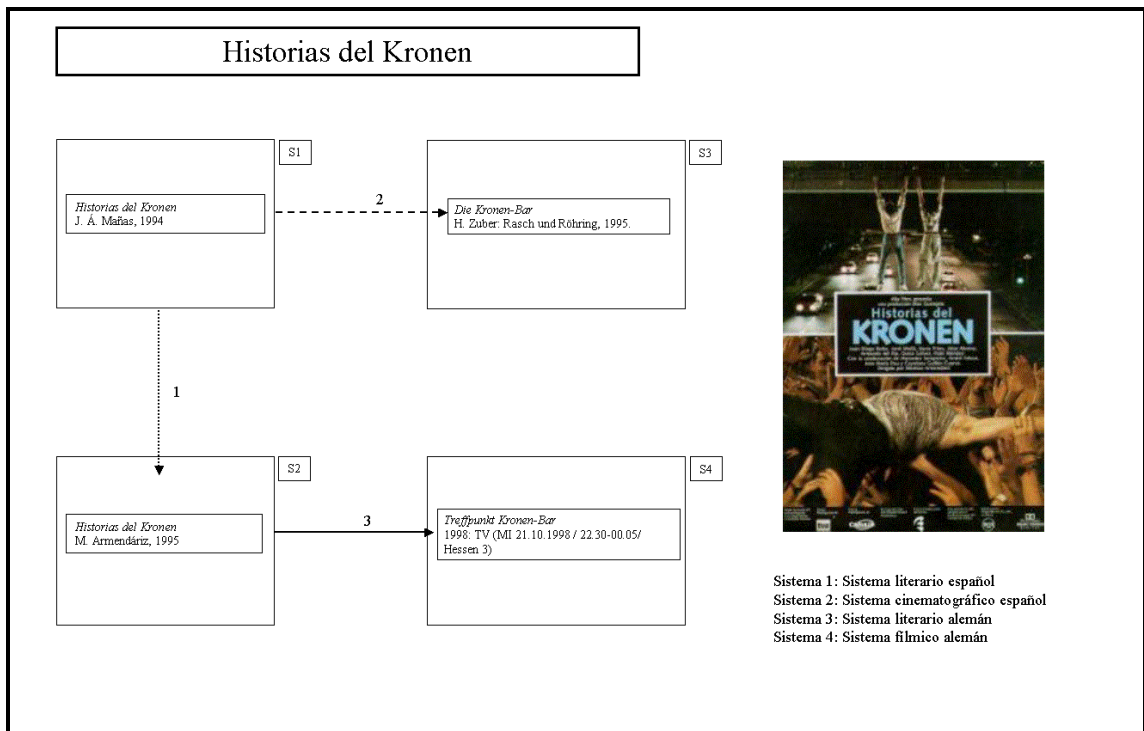


Figura 11: Ejemplo de Combinación IIA, *Historias del Kronen* (M. Armendáriz, 1995).

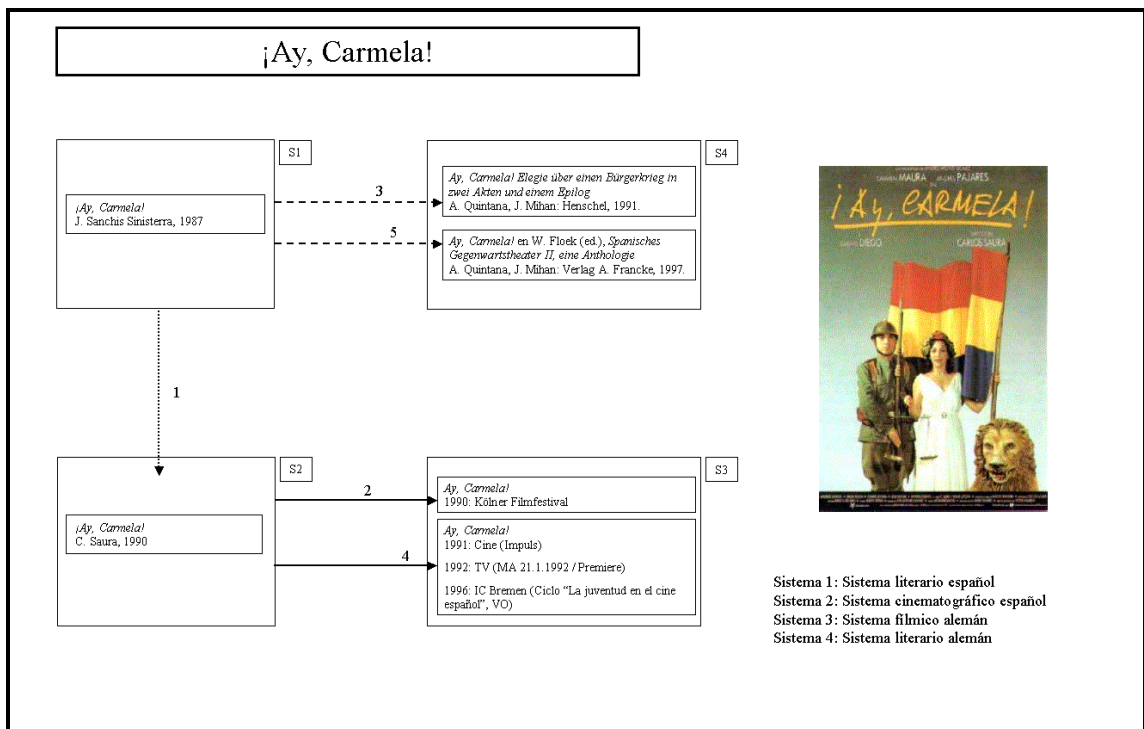


Figura 12: Ejemplo de Combinación IIB, *¡Ay, Carmela!* (C. Saura, 1990).

En cuanto a las tres películas asignadas a la combinación III, en realidad su representación es en parte hipotética, pues resulta difícil saber con exactitud qué recorrido habrán seguido las distintas obras. *I Picari* (*Los alegres pícaros*, M. Monicelli, 1988), *Uncovered* (*La tabla de Flandes*, J. McBride, 1994) y *The Ninth Gate* (*La novena puerta*, R. Polanski, 1999) son coproducciones españolas basadas en obras literarias españolas, pero filmadas en italiano, la primera de ellas, y en inglés las otras dos. El problema radica en que es complicado, por no decir imposible, averiguar qué texto de partida se habrá tomado como base de la adaptación, si la novela en castellano o su traducción. Atendiendo a quienes firman el guión, me inclino a pensar que en estos tres casos se ha partido de la traducción al italiano y al inglés de las novelas, de ahí que las haya asignado a este grupo. Además, en los tres casos, lo más lógico es pensar que la traducción audiovisual al alemán se habrá realizado a partir de la versión en inglés e italiano de la película, aunque tampoco podemos tener certeza al respecto. En la figura 13 se puede ver la combinación correspondiente a *La novena puerta*.

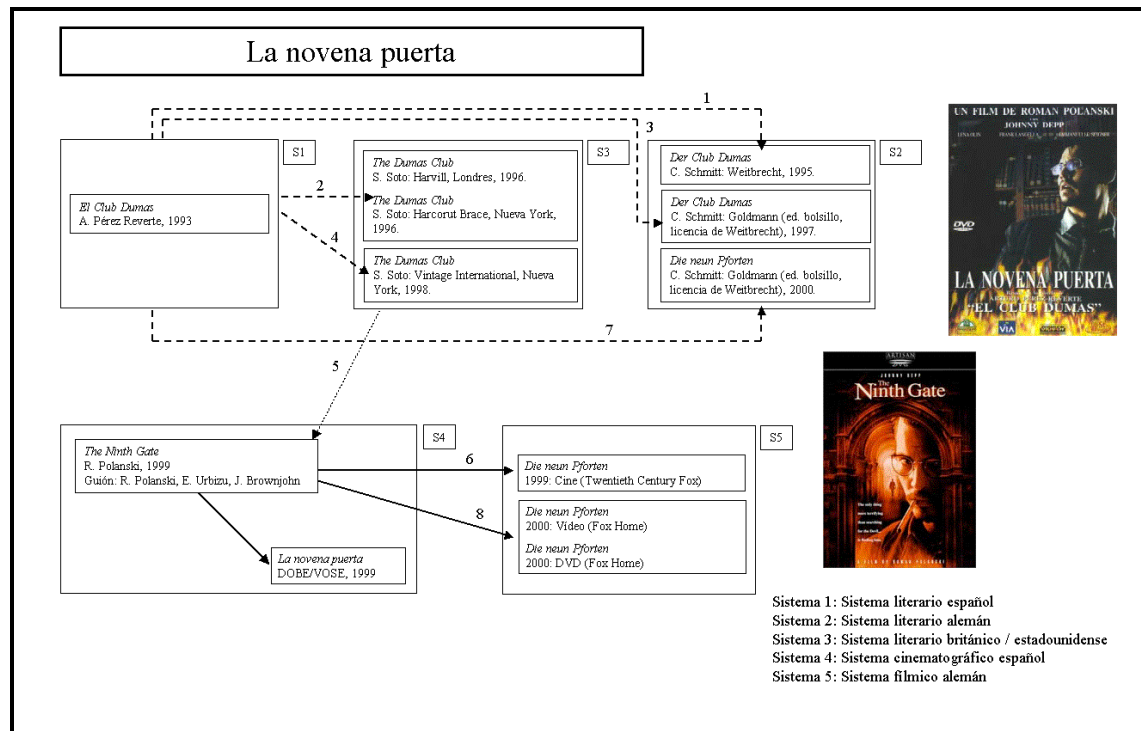


Figura 13: Ejemplo de Combinación III, *La novena puerta* (R. Polanski, 1999).

Antes de finalizar, me gustaría comentar seis casos de los grupos I y II en los que han podido producirse traducciones audiovisuales intermedias dentro del sistema cinematográfico español. En dos de estos casos, se trata de producciones cuyo idioma original fue el catalán: *Amic / Amat* (V. Pons, 1998) y *El perquè de tot plegat* (V. Pons, 1995), cuya combinación de trasvases se puede ver en la figura 14. En España se exhibieron tanto las versiones originales como las dobladas o subtituladas al castellano. Desconozco, sin embargo, qué versiones pudieron verse en algunas de las formas de recepción en Alemania

o qué material de partida se tomó para la traducción audiovisual en el caso de que no se exhibieran en versión original.

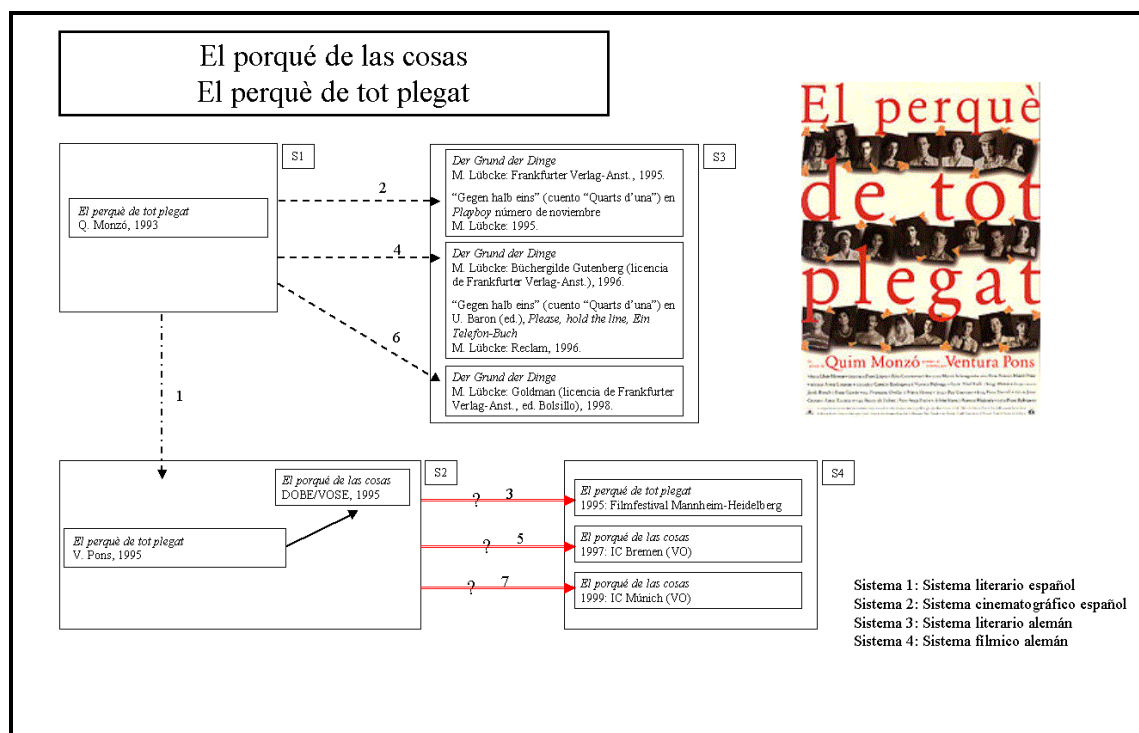


Figura 14: Combinación correspondiente a *El perquè de tot plegat* (V. Pons, 1995).

En cuanto a los otros cuatro casos, lo más probable es que para la traducción al alemán se haya tomado como texto de partida la versión original, pero tengo certeza sobre este particular. Se trata, al igual que ocurre con las películas asignadas al grupo III, de coproducciones filmadas en un idioma extranjero: *Tuareg* (E. G. Castellari, 1983), *Blood and Sand / Sangre y arena* (J. Elorrieta, 1989), *Beltenebros* (P. Miró, 1991) y *The Winter in Lisbon / El invierno en Lisboa* (J. A. Zorrilla, 1991). Pero las he asignado a este grupo porque, teniendo en cuenta los nombres de los guionistas, parece más probable que la adaptación se haya realizado a partir de la novela en castellano y que posteriormente se haya traducido el guión al inglés, el italiano y el francés. Los tres últimos filmes están dirigidos por directores españoles, pero fueron rodados en régimen de coproducción y con reparto internacional con el objetivo de dotarlos de una mayor proyección internacional. En el caso de *Tuareg*, el director es italiano, pero el guión lo firma el propio Vázquez Figueroa, autor de la novela en la que se basa el filme. La figura 15 muestra la combinación de trasvases de uno de estos filmes.

En conclusión, las 46 películas que pueden ser objeto de estudio se corresponden principalmente con dos combinaciones, la I y la II, de las cinco que componen la sistematización. Destaca además que ninguna obra haya seguido las combinaciones IV y V. Es decir, en ningún caso han actuado otros sistemas como intermediarios entre el español y el alemán, ni para la traducción audiovisual ni para la traducción literaria. Sí se han podido producir traducciones audiovisuales intermedias, pero dentro del propio sistema

cinematográfico español y no en el marco de un tercer sistema distinto del español o el alemán. Por lo tanto, parece que ciertamente se siguen determinados patrones en lo que se refiere a las combinaciones de los tres procesos, y, por lo tanto, creo que se puede hablar de la existencia de regularidades a este respecto.

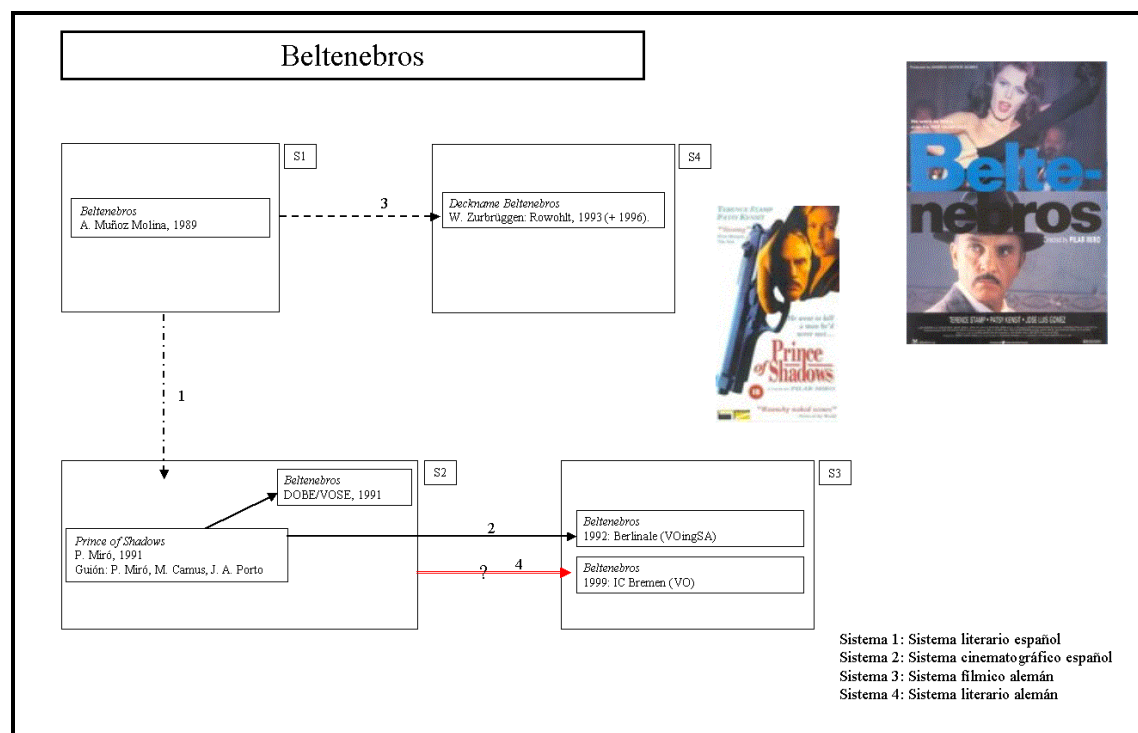


Figura 15: Combinación correspondiente a *Beltenebros* (P. Miró, 1991).

5.3. NORMAS PRELIMINARES Y DE RECEPCIÓN DE LOS PROCESOS DE ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

A continuación, se desarrolla la parte del análisis que ha de permitir comprobar si existen normas preliminares y normas de recepción relativas a los procesos de adaptación cinematográfica. Dado que el corpus que se analiza consta de filmes españoles basados en obras literarias españolas, habrá que comenzar describiendo el sistema de llegada de esas adaptaciones, es decir, el sistema filmico español. Comenzaré con un repaso histórico, al que seguirán los aspectos políticos y legales, por un lado, y los económicos y sociales, por otro.

Una vez descrito el sistema de llegada, pasaré a analizar la presencia de adaptaciones cinematográficas en el mismo. Tras una valoración cuantitativa, atenderé a los elementos que puedan haber influido en la selección de las obras literarias de cara a su adaptación, tales como el género literario, el autor, el director, el tema, etc. Las circunstancias esbozadas en la descripción del sistema y el análisis de los factores de selección han de permitir

determinar si ha habido una política de selección, o lo que es lo mismo, constatar o no la existencia de normas preliminares.

En los siguientes apartados, se analizará la presencia y el papel de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias españolas en el conjunto del sistema fílmico español para determinar si hay normas de recepción. Para ello, se examinarán las formas y estilos predominantes, así como su distribución y exhibición. Con esto podremos valorar también la función y posición de las adaptaciones del corpus en su sistema de llegada.

Recordemos que, en lo que respecta a las cuestiones de producción, me voy a ceñir a los productos fílmicos cinematográficos, dejando de lado otros aspectos del sistema fílmico general (producción y consumo de telefilmes, de material videográfico, etc.), puesto que lo que interesa aquí, de acuerdo con la delimitación del corpus, es la producción de adaptaciones para el cine. Por sistema fílmico cinematográfico –de forma abreviada “sistema cinematográfico”– se entiende aquella sección del sistema fílmico que comprende exclusivamente los productos fílmicos para el cine.¹⁶³

Cabe volver a recordar también que por sistema español aquí se entiende el relativo al territorio español, y no aquél en el que se habla castellano, que incluiría también países de Latinoamérica y antiguas colonias en otros continentes. El sistema español comprende, por otra parte, manifestaciones culturales en otras lenguas, como son el gallego, el catalán y el euskera, tal y como ha quedado reflejado en el corpus, que incluye obras en esos idiomas.

5.3.1. Descripción del sistema fílmico español

5.3.1.1. Perspectiva histórica

El cine español ha seguido una trayectoria muy distinta a la de los otros países europeos debido fundamentalmente a los acontecimientos políticos y sociales que vivió el país en la primera mitad del siglo XX. Cuando acabó la Segunda guerra mundial, el cine europeo se fue recuperando poco a poco, pero no así el cine español, que continuó estancado y en un largo período de crisis hasta bien entrada la democracia. Es por ello que el cine español fue hasta hace muy poco escasamente conocido en el ámbito internacional, y que en el ámbito nacional estuvo (y sigue estando) terriblemente ensombrecido por el cine estadounidense.

Con la Guerra civil, la cinematografía española sufrió una fuerte crisis, causada por la propia contienda y por la destrucción de los estudios. El cine que se producía en esa época servía básicamente a la propaganda bélica de los dos bandos enfrentados. Al final de la guerra, el bando franquista, con el ánimo de eliminar las muestras de cine republicano, destruyó varios millares de cajas de película, por lo que gran parte de la producción se ha perdido para siempre. A la destrucción del patrimonio hay que sumar el exilio de gran cantidad de profesionales, técnicos, directores y actores. Durante la larga etapa de la dictadura, el poder puso el cine al servicio de la ideología oficial. Se sirvió para ello de la

¹⁶³ Véase la introducción para una explicación detallada de estos conceptos.

censura (directa o indirecta)¹⁶⁴ y de una serie de medidas legales proteccionistas que, lejos de proteger el cine español, abocaron a la industria a depender económicamente del Estado. Todo ello articulado por una compleja maquinaria burocrática en el que participaban “ministerios, sindicatos y organismos del Movimiento, del Ejército o de la Iglesia y que en sí misma se convirtió en caldo de cultivo para todo tipo de corrupción, clientelismo y dirigismo” (Monterde 2000: 188). Entre tales medidas, que han tenido consecuencias hasta nuestros días, cabe destacar el doblaje obligatorio, los permisos de importación y las licencias de doblaje, las cuotas de distribución y las cuotas de pantalla.

El doblaje obligatorio quedó instituido mediante una Orden Ministerial de 23 de abril de 1941 que decía así: “queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español”. Con esta medida, el doblaje quedaba definitivamente establecido en nuestro país como forma de traducción audiovisual predominante. Una vez creado el hábito en los espectadores, la obligatoriedad del doblaje pudo derogarse en 1947 sin mayores repercusiones.¹⁶⁵ La importancia del doblaje quedó reflejada en la Orden Ministerial de 16 de julio de 1952, que establecía nuevas normas de protección y que fijó una serie de ayudas a los estudios de doblaje a través del Ministerio de Industria para facilitar la renovación de la maquinaria. El doblaje obligatorio perjudicó enormemente al sector de la producción, que perdió competitividad frente a los productos extranjeros, pero no así a los sectores de la distribución y la exhibición, los más monopolistas y adictos al régimen, que se verían beneficiados con la medida, especialmente por su vinculación con la floreciente industria del doblaje, pues la mayoría de los estudios pertenecía a empresarios afines a estos sectores (Monterde 2000: 193).

La misma orden ministerial que introdujo el doblaje obligatorio instauró las denominadas licencias de doblaje, una especie de canon que se debía pagar para alcanzar el derecho al doblaje de los filmes importados y cuya cuantía variaba en función de la importancia del filme doblado. Con estas tasas se nutría el Fondo para el fomento de la cinematografía nacional. Estrechamente ligados a las licencias de doblaje estaban los permisos de importación, que se instauraron también en 1941 y que vinculaban la

¹⁶⁴ En noviembre de 1938 se puso en marcha la Junta superior de censura cinematográfica, con jurisdicción nacional y sede en Salamanca. Una vez finalizada la guerra y con la “creación del Departamento de Cinematografía en el seno de la Dirección General de Propaganda, se acabaron de definir las atribuciones y composición de esa Junta Superior y de la Comisión de Censura Cinematográfica que se encargaría del trabajo cotidiano”. Las funciones de esos organismos consistían en: supervisar los guiones de los filmes nacionales que se fueran a rodar, conceder los preceptivos permisos de rodaje y las licencias de exhibición (“con la posibilidad de impedirla por completo o de sugerir las diversas modificaciones que se estimasen requeribles”), y calificar los filmes en relación a las diversas edades del público. Véase Monterde (2000: 189 y ss.).

¹⁶⁵ “Aunque la Orden de 31 de diciembre de 1946 terminó con la obligatoriedad del doblaje, probablemente como consecuencia de las protestas que unánimemente había provocado tal medida, su levantamiento no produjo los efectos deseados ya que el espectador español se había acostumbrado a escuchar a los actores extranjeros en su propio idioma y los distribuidores se habían dado cuenta del interés económico del doblaje” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 65).

distribución de filmes extranjeros a la producción española. En esos primeros estadios, se concedían entre tres y cinco permisos por producción española y ya se aceptaba la transferencia de esos permisos a terceros, es decir, a los distribuidores (Monterde 2000: 197). De esta manera, las importaciones quedaban reguladas doblemente: por un lado, por las concesiones a los productores nacionales de los permisos para doblar películas extranjeras (licencias de doblaje) y, por otro, por la concesión de los permisos de importación de filmes extranjeros. Con esta medida, los productores obtenían una compensación económica oficial por sus películas realizadas. Pero lo que se suponía una medida de fomento de la producción española iba claramente en su detrimento, pues “cuantas más producciones se realizasen, mayor número de films extranjeros se importaban, de forma que disminuían las posibilidades del propio cine español en su mercado natural y se propulsaba la actitud especulativa por encima de la profesionalidad en la producción, convirtiendo al productor en un mero intermediario” (Monterde 2000: 197-198). Con la Orden Ministerial de 31 de diciembre de 1946, la misma que acababa con el doblaje obligatorio, se sustituyó la entrega a los productores nacionales de los permisos de importación de películas extranjeras por autorizaciones de doblaje al castellano.

“La protección al cine nacional basada en las licencias de importación no garantizaba la exhibición de las películas españolas, muchas de ellas realizadas exclusivamente para la obtención de tales licencias” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 68). Por este motivo, también en 1941, se instauró la cuota de pantalla, una medida que obligaba a las salas a programar películas nacionales en una cierta proporción respecto a las extranjeras. La primera cuota de pantalla se fijó en una semana de películas españolas por cada seis de extranjeras. Esta proporción fue variando sucesivamente para adaptarse a los nuevos tiempos y circunstancias del mercado mediante diversas órdenes ministeriales, decretos reales y leyes cinematográficas.

Pero, igualmente, “con la cuota de pantalla no quedaba garantizada la distribución de las películas españolas en nuestras salas ya que los exhibidores podían argumentar frente a la Administración la imposibilidad de cumplir dicha cuota por falta de suministro de películas españolas” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 68). Nació así, a través de la Orden Ministerial de 14 de julio de 1955, la cuota de distribución, que obligaba a las empresas distribuidoras a incluir en sus lotes de cada temporada un determinado número de películas de producción nacional en función de la cantidad de filmes extranjeros distribuidos. Esta orden ministerial en concreto establecía una cuota de distribución de una película española por cada cuatro extranjeras.

A las medidas proteccionistas, se sumaron otras de fomento de la cinematografía nacional, como fueron la concesión de diferentes premios, entre los que destacaban los que concedía el Sindicato nacional del espectáculo con el nombre de Premios nacionales de cinematografía. Como cabía esperar, “los títulos premiados correspondieron a lo más oficialista de la producción nacional, superponiéndose muchas veces con la declaración de “interés nacional”, las mejores clasificaciones de calidad y la concesión de licencias de doblaje” (Monterde 2000: 200). Otro instrumento de fomento eran los créditos sindicales, que se concedían según las normas introducidas por la misma orden ministerial que instauró los premios sindicales en 1941 y que consistían en préstamos reembolsables de hasta el 40% del presupuesto. El dinero procedía del Fondo para el fomento de la cinematografía nacional, nutrido de las cantidades acumuladas en concepto de cánones de

importación y doblaje. El citado fondo era gestionado por la burocracia sindical, es decir, por los hombres del Movimiento (Monterde 2000: 201).

El aparato institucional y legislativo de la cinematografía del franquismo erigido en los cuarenta continuó a lo largo de la década de los cincuenta, con algunas modificaciones importantes. En 1951 fue creado el Ministerio de Información y Turismo, a cuya Dirección general de cinematografía y teatro le fueron adscritas las competencias cinematográficas hasta entonces atribuidas a la Subsecretaría de educación popular del Ministerio de Educación Nacional. Esto no supuso, sin embargo, una unificación de las responsabilidades sobre el cine, pues se mantuvieron algunas pertenecientes a otros ministerios. Incluso se daba cierto desconcierto debido a la coexistencia de la citada Dirección general, por un lado, y el Instituto de orientación cinematográfica (que más adelante pasó a llamarse Instituto nacional de cinematografía), por otro. A este último estaban adscritos la Junta de clasificación y censura, la Comisión superior de censura cinematográfica y el Consejo coordinador de la cinematografía, aunque la resolución final de todas esas funciones correspondía a la Dirección general. Es decir, el cine español seguía en manos de un complicadísimo entramado burocrático (Monterde 2000: 246-247).

En cuanto a la actividad censora, la ligera apertura del país en esa década incrementó la necesidad de vigilancia, de manera que la censura fue entonces más activa que nunca. En este ámbito la Iglesia desempeñó un papel fundamental, llegándose a crear la Oficina nacional permanente de vigilancia de espectáculos (1950), con carácter nacional y vinculante para todos los católicos.

En los años sesenta, con el I Plan de desarrollo económico (1963) y el *boom* turístico, se inicia un período de expansión económica y se produce una tímida apertura política. Al cine se le asigna el papel de demostrar los esfuerzos del régimen por la modernización del país. Al frente de la Dirección general de cinematografía y teatro se sitúa José María García Escudero, dispuesto a mejorar la calidad de la producción cinematográfica y a renovar el cine español en su conjunto. El nuevo jerarca cinematográfico quiso emprender

una revolución marcadamente personalizada, inducida y tutelada desde el poder, y caracterizada por la adopción de una política de signo claramente tecnocrático, de racionalización del mercado, de pretendida sustitución de las estructuras del viejo cine “de régimen” por una nueva generación de cineastas –tanto directores como productores, pero también guionistas y actores– más atentos a las potencialidades culturales del cinematógrafo e incómodos con la estulticia del cine comercial al uso (Torreiro 2000a: 301).

Por un lado, se reguló la censura, que hasta entonces actuaba de forma arbitraria, a través de las Normas de censura cinematográfica, promulgadas en 1963. Por otro lado, García Escudero impulsó una nueva política cinematográfica en dos direcciones: la industrial y la cultural. En 1964 se promulgan las Nuevas normas para el desarrollo de la cinematografía¹⁶⁶, cuyo fin era proteger, promover y estimular la producción propia, así como la presencia del cine español en el extranjero. La nueva legislación volvía a modificar el sistema de subvenciones y ayudas, aportando nuevas formas de fomento económico y cultural que venían a complementar las ya existentes (Torreiro 2000a: 304-306). A todas

¹⁶⁶ Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964 (BOE del 1 y 11 de septiembre).

estas medidas se sumó la conversión, en 1962, del Instituto de investigaciones y experiencias cinematográficas en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), ampliamente respaldada por el Estado, pero donde se formaron los cineastas que alumbraron el denominado Nuevo cine español, segundo estadio de renovación de la cinematografía española, que cultivaba un realismo crítico con influencias de la *Nouvelle Vague* francesa. Este cine se oponía claramente al cine comercial, con comedias a la española, respetuosas del orden y reforzadoras de los tópicos tradicionales (caricatura de la mujer y superioridad masculina, complejo de inferioridad frente a lo extranjero, etc.). Algunos de los directores afines al Nuevo cine español, como Carlos Saura, Mario Camus o Pedro Olea, siguieron realizando películas con éxito en las décadas posteriores. A este movimiento renovador se unió otro foco de creación con vocación alternativa, la denominada Escuela de Barcelona, un movimiento heterogéneo y fuertemente contestatario cuyos miembros, entre los que se contaban Gonzalo Suárez, Joaquín Jordá y Vicente Aranda, “hicieron gala de un olímpico desprecio por el cine comercial tanto madrileño como barcelonés” (Torreiro 2000a: 323-324).

La década de los setenta integró varios períodos: tardofranquismo, transición e instauración de la democracia. Con la decadencia del dictador, las actividades de la oposición clandestina se intensificaron, lo que trajo consigo un endurecimiento de la actividad censora, en consonancia con el recrudecimiento general de la represión del régimen, que desembocó en la promulgación en 1975 de una nueva normativa¹⁶⁷, por otro lado, incapaz de frenar ya el impulso imparable del cine reformista. El primer gobierno de la democracia abolió por completo la censura en 1978. La Administración también adoptó una serie de medidas, relacionadas principalmente con las ayudas, que provocaron una auténtica revuelta entre los profesionales del cine. La suspensión de la categoría “interés especial”, la eliminación del 15% de ayuda automática, un mayor control en la concesión de subvenciones, la subida del precio de las entradas, etc. fueron medidas interpretadas por los profesionales como una auténtica provocación.

En los años previos a la muerte del dictador, convivían varios tipos de cine. Por un lado, continuaba el cine comercial, en el que predominaba la comedia a la española, con los mismos esquemas que en la década anterior, pero con una sexualidad cada vez más explícita. Otros géneros que se cultivaban desde posturas comerciales eran el de terror, el *thriller* y el melodrama moralizante. Además, se pusieron de moda las adaptaciones de obras clásicas de la literatura hispana, especialmente gracias al éxito internacional de *Tristana* (L. Buñuel, 1970). Algunos títulos destacados de aquella época fueron *Fortunata y Jacinta* (A. Fons, 1969), *La Regenta* (G. Suárez, 1974) y *La Celestina* (C. Fernández Ardavín, 1969). Por otro lado, se intensificó el cine de oposición, que exigía apertura política desde distintas posturas, pero casi siempre de manera metafórica y elíptica. Entre los directores del cine metafórico destacaban Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973), Manuel Gutiérrez Aragón (*Habla mudita*, 1973), Carlos Saura (*Cría cuervos*, 1975), Jaime Chávarri (*El desencanto*, 1976) y José Luis Borau (*Furtivos*, 1975). Este nuevo cine de oposición consiguió conectar con cierto sector de la población (los espectadores jóvenes, universitarios y de clase media), de forma similar a como había ocurrido en otros países europeos respecto a los “nuevos

¹⁶⁷ Normas de Censura del 19 de febrero de 1975 (BOE del 1 de marzo).

cines” de los sesenta. A estas dos formas opuestas de cine, comercial y metafórico, se sumó la denominada tercera vía, un camino intermedio con películas comerciales pero de factura muy cuidada, con actores progresistas y temas de actualidad levemente comprometidos, como el aborto o la libertad sexual. Esta corriente, encabezada por el productor José Luis Dibildos, dio a luz filmes como *Los nuevos españoles* (R. Bodegas, 1974) o *Tocata y fuga de Lolita* (A. Drove, 1974). “El interés de Dibildos, habitual coguionista de estos films, no era otro que suministrar productos a una clase media urbana desasistida por el cine comercial, –de corte mucho más populista–, que disfrutaba ya entonces de un nivel de vida similar al europeo y que, muy poco tiempo después, habría de ser la base electoral de la UCD de Suárez” (Torreiro 2000b: 360-361). La cinematografía de la transición, además de prolífica, destaca por su heterogeneidad. En palabras de Hernández Ruiz y Pérez Rubio,

los años setenta [...] constituyen un espacio temporal caracterizado no sólo por la originalidad de sus propuestas, algunas prácticamente inéditas hasta ese momento, sino también por su gran riqueza, tanto en lo que se refiere a la variedad de géneros como a la multiplicidad de perspectivas ideológicas que conviven en el período (2004: 15).

Francisco Franco muere en 1975 y D. Juan Carlos de Borbón es nombrado rey de España. Comienza así un período de cambios radicales que desembocaron en la reforma política y la democracia. En 1976, sube al poder el primer gobierno democrático, con Adolfo Suárez al frente; en 1977, se producen las primeras elecciones democráticas y, en 1978, se promulga la Constitución. La industria cinematográfica española, que camina al compás de los acontecimientos históricos, vive una de las crisis más graves de su historia, especialmente debido a “las vacilaciones en la actuación legislativa de los últimos responsables del franquismo y los primeros de la democracia en materia cinematográfica” (Torreiro 2000b: 346), como veremos en el siguiente apartado.

5.3.1.2. Aspectos políticos y legales

A partir de la muerte de Franco, se procede paulatinamente a la desarticulación del sistema proteccionista y de control (sindicato vertical, censura, gratificaciones, etc.) que había caracterizado la política cinematográfica del régimen. Hasta 1977, el cine español vivió, como todo el país, un momento de transición en el que todo era inestable e incierto. Por su parte, la industria audiovisual en su conjunto también estaba experimentando grandes cambios en todo el mundo (giro en los hábitos de ocio de los espectadores, cierre de un buen número de salas...), que evidentemente también se hicieron sentir en nuestro país. Como señala Monterde:

Bajo ningún concepto podemos entender el período supuestamente abierto en noviembre de 1975 como homogéneo y su desarrollo continuo y uniforme. No lo fue en la transformación del marco político, ni en las mentalidades que la contemplaron; y tampoco lo ha sido en el ámbito cinematográfico, no sólo como subordinación a esos cambios, sino por su propia dinámica interna (1993: 10).

Tras ese inicial período de transición y hasta el año 2000, podemos distinguir tres etapas en la política española, a las que corresponden sendas políticas cinematográficas, de carácter acorde a quienes gobernaban. La evolución general se caracteriza por la progresiva

liberalización y el impacto de las innovaciones tecnológicas, como bien señala Vallés Copeiro de Villar en un completísimo estudio sobre la historia de la política de fomento del cine español:

Frente a la actitud altamente proteccionista que ha caracterizado la política cinematográfica española durante muchas décadas, en el cambio de siglo se plantea la exigencia de la liberalización de los intercambios. Frente a la nota de nacionalismo radical que caracterizó la política cinematográfica desde el final de la guerra civil, surge la incorporación a la Unión Europea en 1986, que obliga a introducir un giro importante en la política de ayudas al cine. Por otro lado, las innovaciones tecnológicas experimentadas por los medios de comunicación audiovisuales han originado un cambio significativo en las vías de financiación de las películas y hasta en sus formas de producción y explotación. Y la Administración no puede desconocer estos hechos para adaptar sus mecanismos a las exigencias cambiantes de la industria cinematográfica (2000: 1).

Antes de repasar someramente los aspectos políticos y legales de las tres etapas anteriormente señaladas, cabe examinar las bases constitucionales que permiten la intervención del Estado en materia cinematográfica, así como los órganos administrativos a través de los que se gestiona esa actividad tuitiva, impulsora y controladora.

Marco constitucional y órganos institucionales

La actividad normativa y protectora del Estado en materia cinematográfica queda justificada por la Constitución Española (CE) misma, que recordemos se promulgó el 29 de diciembre de 1978 y que constituye la norma de máximo rango en nuestro ordenamiento. En su artículo 20, se establece como derecho fundamental la libertad de expresión a través de cualquier medio de difusión o reproducción. Pero la CE no sólo reconoce dicho derecho, sino que además reconoce expresamente “la importancia que para un sistema político democrático tiene la libertad de expresión y, consecuentemente, se compromete a protegerlo, lo que puede interpretarse como la superación de la postura meramente inhibicionista” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 12). Así pues, como medio de comunicación que es, el cine merece la atención protectora del Estado.

Como bien cultural, el cine también es objeto de la vigilancia y el amparo del Estado, como queda estipulado en los artículos 44.1 CE (“Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”) y 48 CE (“Los poderes públicos promoverán las condiciones para la participación libre y eficaz de la juventud en el desarrollo político, económico y cultural”).

En tercer lugar, el cine también es un bien industrial, y, por lo tanto, queda amparado por los artículos 38 y 128 de la Carta Magna. El primero de ellos establece “la libertad de empresa en el marco de la economía de mercado. Los poderes públicos garantizan y protegen su ejercicio y la defensa de la productividad, de acuerdo con las exigencias de la economía general y, en su caso, de la planificación”. Como compensación, el 128 subordina tal libertad al interés general y reconoce “la iniciativa pública en la actividad económica. Mediante ley se podrá reservar al sector público recursos o servicios esenciales, especialmente en caso de monopolio y asimismo acordar la intervención de empresas cuando así lo exigiere el interés general”.

Finalmente, el hecho de ser un medio cultural de masas ha dotado al cine de un innegable valor de representación de las ideas y los sentimientos de los pueblos. Es por ello que, en toda Europa, los diferentes países han establecido mecanismos de protección de la propia cinematografía por ser estandarte de sus señas de identidad cultural. Asimismo ha ocurrido en España, donde la política cinematográfica ha tenido un importante ingrediente nacionalista, especialmente debido a la competencia que sufren las películas nacionales por parte del cine estadounidense.

Así pues, el Estado español no es en modo alguno imparcial frente al cine, sino, por el contrario, claramente intervencionista. La actividad de fomento, salvaguardia y control ha experimentado importantes variaciones a lo largo de la historia, en función siempre de los postulados políticos de cada época, como hemos visto ya en el repaso a los antecedentes históricos y veremos más adelante al analizar las tres etapas políticas del período 1975-2000. Las distintas medidas con las que el Estado protege y fomenta el cine se plantean con un doble objetivo. Por un lado, pretenden asegurar la supervivencia de la cinematografía española frente a otras más poderosas “cuyos productos, en un régimen de libre mercado, acabarían, según algunos, invadiendo monopolísticamente el mercado nacional” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 17). Por otro lado, tratan de promocionar el cine “para servir a los objetivos de la política cultural del país, o bien para exportar esa política cultural a otros países” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 17). La mayor dificultad que entraña la elaboración de una política global de fomento cinematográfico radica en la conciliación de los intereses encontrados de las tres ramas de la industria cinematográfica: producción, distribución y exhibición. Si bien el fomento de la producción no suele encontrar detractores, las obligaciones impuestas a distribuidores y exhibidores para comercializar las películas nacionales resultan harto conflictivas, puesto que los sectores de la distribución y exhibición suelen sacar mayor beneficio de la comercialización de filmes extranjeros (estadounidenses fundamentalmente), y se oponen, por lo tanto, a todas aquellas medidas que restrinjan su libertad de actuación.

La política de protección y fomento se materializa en una serie de medidas, algunas de las cuales son de carácter general y, consecuentemente, aplicables a cualquier sector económico y social (subvenciones, primas, anticipos, créditos, beneficios fiscales, premios¹⁶⁸, etc.), y otras son particulares del ámbito de la cinematografía (calificaciones especiales, festivales, cuotas de pantalla y de distribución, control de taquilla, etc.)¹⁶⁹. Todas estas medidas son gestionadas a través de diversos órganos, cuyas competencias, atribuciones y adscripciones han ido cambiando con el paso de los años. El órgano administrativo específicamente dedicado a la cinematografía es actualmente el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)¹⁷⁰, creado en 1984 y cuyos

¹⁶⁸ En los años setenta desaparecieron los Premios nacionales de cinematografía, creados en 1941 y que otorgaba el Sindicato nacional del espectáculo. A partir de 1980 se volvieron a conceder Premios nacionales, pero sin la amplitud de los anteriores, que abarcaban todas las modalidades profesionales de la industria. Esto motivó la creación de una Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España a imagen y semejanza de la de Hollywood, siendo su actividad principal la concesión de galardones anuales.

¹⁶⁹ Para una descripción detallada y minuciosa de cada una de las medidas de fomento y control de la cinematografía española, véase Vallés Copeiro del Villar (2000).

¹⁷⁰ Véase <<http://www.mcu.es/cine/index.html>>.

antecedentes fueron la Dirección general de cinematografía y teatro (denominada Dirección general de espectáculos entre 1968 y 1973), y el Instituto de orientación cinematográfica (desde 1958 denominado Instituto nacional de cinematografía), creado en 1952 y con el que la citada Dirección general compartía competencias. Ambos órganos estuvieron adscritos a diferentes ministerios según la época: Industria y Comercio, Educación Nacional y Secretaría general del movimiento hasta la creación, en 1951, del Ministerio de Información y Turismo; Ministerio de Cultura, entre 1977 y 1996, y Ministerio de Educación y Cultura tras el cambio de gobierno producido por las elecciones de 1996.¹⁷¹ Además, debido a la ya mencionada múltiple naturaleza del cine como bien cultural, industrial, económico, etc., en ocasiones, departamentos de otros ministerios también han tenido competencias en materia cinematográfica. La maraña burocrática no acaba aquí. A los citados órganos estaban adscritos diferentes servicios u organismos separados pero dependientes de ellos, como el Consejo superior de cinematografía, el Fondo de protección a la cinematografía y el teatro, las Comisiones de valoración y créditos cinematográficos, el Comité asesor de ayudas a la cinematografía o Comité de expertos, la Junta de manifestaciones cinematográficas, la Junta de ordenación y apreciación de películas cinematográficas, los Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NODO), la Escuela Oficial de Cinematografía, la Filmoteca Nacional, etc. A esto cabe añadir que, desde 1980, comienzan a promulgarse los primeros reales decretos de transferencia de competencias a las comunidades autónomas en materia de cultura, por lo que desde entonces éstas comienzan a tomar, con mayor o menor fuerza y repercusión, según el caso, diversas medidas de fomento de las cinematografías propias.

Finalmente, otros órganos estatales que, aunque no de naturaleza administrativa, inciden sobre el cine, son aquellos que se ocupan de cuestiones relacionadas con la enseñanza, las labores de archivo e investigación, la promoción exterior, etc. En materia educativa cabe mencionar el Patronato de experiencias y divulgaciones cinematográficas, creado en 1947, y el Instituto de investigaciones y experiencias cinematográficas, sustituido en 1962 por la Escuela Oficial de Cinematografía. Ésta fue a su vez reemplazada en 1971 por la actual Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, que cuenta con una rama específica de Imagen visual y auditiva, y a la que han seguido otras facultades relacionadas con el ámbito audiovisual repartidas por todo el territorio español.

Los órganos destinados a guardar, conservar y recuperar el patrimonio cinematográfico nacional son las llamadas cinematecas o filmotecas. La Filmoteca Nacional fue creada en 1953 y desde 1982 recibe el nombre de Filmoteca Española. Este organismo sirve también de centro de apoyo a la investigación sobre el cine y centro de divulgación del patrimonio cinematográfico.¹⁷² A ella se fueron sumando, desde los ochenta, diversas filmotecas de ámbito autonómico, como las de Cataluña, Euskadi, Valencia, Canarias, etc., especializadas en la recuperación y divulgación de las cinematografías de su ámbito geográfico.

Los órganos creados para promocionar el cine español en los mercados exteriores fueron dos: Cinespaña, fundado inicialmente por los propios productores, pero absorbido más tarde por el Estado, y Uniespaña, empresa constituida en 1959 por el Sindicato

¹⁷¹ Actualmente vuelve a ser Ministerio de Cultura.

¹⁷² Véase <<http://www.mcu.es/cine/MC/FE/index.html>>.

nacional del espectáculo a imagen de entidades equivalentes como Unifrance o Unitalia. Desde la creación del ICAA en 1984, este instituto se hace cargo de la promoción en el exterior de nuestra cinematografía. Para ello, se incorpora a diversos organismos y programas internacionales (European Film Promotion, Eurimages, Asociación de cinematecas europeas, Federación internacional de archivos fílmicos, etc.), presta ayudas para la participación en festivales internacionales, por ejemplo, subvencionando las copias y el subtítulo al inglés, participa en mercados de cine (Berlinale, Cannes, etc.), organiza semanas de difusión de cine español y otros actos de promoción (Semana de cine español en Beijing, Semana de cine español en Colombia, Spanish Cinema Now en el Lincoln Center de Nueva York, Muestra de cine español en Shanghai...), etc.

En cuanto a los órganos de financiación, el principal instrumento estatal de gestión de las ayudas a la cinematografía es el Fondo de protección a la cinematografía y el teatro, creado en 1952 y adscrito sucesivamente al Instituto de orientación cinematográfica, a la Dirección general de cinematografía, directamente al Ministro de Información y Turismo, y de nuevo a la Dirección general hasta su supresión en 1984. Desde entonces desaparece como organismo administrativo, pero pervive como “concepto presupuestario identificador de los recursos públicos asignados a la política cinematográfica” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 29).

De 1977 a 1982: el gobierno de la UCD

El gobierno de la UCD (Unión de Centro Democrático) no fue capaz de diseñar una política cinematográfica acorde a la situación cambiante. Su carácter de improvisación quedó reflejado, por ejemplo, en el hecho de que, entre 1977 y 1982, hasta cinco personas distintas ocuparon la Dirección general, casi un director por año, “período mínimo que cualquier recién llegado a la pesada maquinaria de la administración del Estado en la época necesitaba para ponerse al tanto de su funcionamiento” (Torreiro 2000: 367-368).

Sin embargo, en estos años se sentaron las bases legislativas sobre las que se trabajó en las etapas posteriores. El Real Decreto Ley 3071/1977 de 11 de noviembre abolió definitivamente la censura, aunque en la práctica ésta siguió existiendo aún un tiempo.¹⁷³ También suprimió la cuota de distribución, el permiso de rodaje y la obligatoriedad de proyectar el NODO, y volvió a instaurar una subvención automática para todo filme español equivalente al 15% de su recaudación en taquilla en los cinco años siguientes a su estreno. Asimismo fijó la cuota de pantalla en dos días de cine extranjero por cada uno de cine español, lo que desató las protestas de los distribuidores, que recurrieron con éxito ante el Tribunal Supremo, que la derogó en 1979. Sin embargo, mediante una nueva ley¹⁷⁴, el gobierno hizo aprobar en 1980 una cuota de tres por uno y volvió a reinstaurar las cuotas de distribución (hasta cinco licencias de distribución por película española), cuya supresión había provocado las quejas de otra parte de la industria española, “que le achacó el efecto

¹⁷³ Entre las películas censuradas cabe destacar *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró, que, rodada en 1979, no pudo ser estrenada hasta 1981, pues su directora fue acusada de injurias a la Guardia Civil.

¹⁷⁴ Ley 3/1980 de 10 de enero (BOE del 29 de enero de 1980).

de favorecer a las multinacionales norteamericanas y también a alguna distribuidora nacional importante” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 190). Además, se crearon salas especiales y la categoría “S” para aquellos filmes “que pudieran herir la sensibilidad del espectador”, es decir, películas con contenidos violentos o explícitamente sexuales. También en 1977, las competencias en materia de cinematografía fueron traspasadas del Ministerio de Información y Turismo al Ministerio de Cultura y Bienestar mediante el Real Decreto 1558/1977 de 4 de julio, lo que respondía “a un cambio en la filosofía de la actuación del Estado hacia la cultura y los medios de comunicación, trocando el anterior acentuado intervencionismo en apoyo inequívoco a la libertad de creación y expresión” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 175).

Otra medida con la que se quiso paliar la crisis del cine español durante estos primeros años de democracia fue la promoción de la colaboración entre la industria cinematográfica y la televisión pública, siguiendo el modelo de otras cinematografías europeas, como la italiana y la alemana, donde el tándem cine-televisión estaba dando buenos resultados. En 1979, el gobierno aprobó la adjudicación a RTVE (Radio Televisión Española) de mil trescientos millones de pesetas para la producción de dos películas y quince series de televisión, alguna de las cuales, a su vez, sería convertida luego en filme para exhibir en salas. Transcurridos dos años de exhibición en locales cinematográficos, los filmes serían emitidos por televisión. Este proyecto dio lugar a series de televisión de amplia audiencia – como *Los gozcos y las sombras* (R. Moreno Alba, 1982)– y a unas cuantas películas de calidad, todas ellas basadas en obras de prestigiosos escritores españoles. La tendencia a adaptar obras de la literatura española, aunque no era nueva, se vio reforzada desde entonces. Se constata así que “el Estado democrático podía tener, contra lo que cabría esperar, no sólo criterios políticos a la hora de conceder subvenciones, sino también temáticos y hasta estéticos” (Torreiro 2000b: 376).

De 1982 a 1996: el gobierno socialista

La victoria del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) en las elecciones generales de 1982 abrió un nuevo período político que se prolongaría hasta las elecciones de 1996. En los trece años de gobierno socialista, España ingresó definitivamente en la Comunidad Económica Europea (concretamente en 1986) y la democracia española se consolidó internacionalmente. Los años de la administración socialista ofrecieron dos filosofías distintas de la industria del cine, reflejadas en los decretos promulgados bajo los auspicios de Pilar Miró y Jorge Semprún en 1983 y 1989 respectivamente.

Pilar Miró fue nombrada Directora general de cinematografía apenas dos semanas después de la toma de posesión de Felipe González como Presidente del Gobierno. Por primera vez ocupaba el cargo alguien de la profesión, que se planteó importantes cambios a corto y largo plazo y puso en marcha “una maquinaria legislativa nacida de la voluntad política de modernizar el obsoleto aparato cinematográfico español ante la remodelación internacional del paisaje audiovisual y el inmediato futuro de la integración europea” (Rimbau 2000: 400). La conocida como “Ley Miró” fue un Real Decreto de diciembre de

1983¹⁷⁵, que, inspirado en el modelo francés y en las reformas promovidas por García Escudero en los sesenta, introducía importantes transformaciones en lo que se refiere a las ayudas y a las cuotas de distribución y de pantalla. Con la citada norma, entre otras cosas, se introdujo la subvención anticipada (de hasta el 50%) sobre la base de la presentación del guión, el equipo profesional, el presupuesto y el plan de financiación; se mantuvo el 15% de subvención automática sobre la recaudación bruta en taquilla, aumentable hasta el 25% en el caso de los filmes calificados de “especial calidad”; se preveía una subvención adicional para aquellos filmes de presupuesto superior a 55 millones de pesetas; se concedía un apoyo especial a los proyectos de nuevos realizadores o de carácter experimental; se redujo la cuota de distribución a cuatro licencias de doblaje de películas extranjeras por cada película española, y se modificó la cuota de pantalla de películas extranjeras a una proporción de tres a una, debido a que se preveía una disminución de la producción nacional. El objetivo de la nueva regulación no era tanto incrementar la producción como impulsar una mayor calidad para aumentar la competitividad del cine español en el mercado internacional, donde se pretendía ganar una buena posición a través de la participación en festivales de prestigio y mediante la organización de promociones en las principales capitales del mundo. Para ello, antes del decreto ya se había eliminado la categoría “S”, que en los años anteriores había incrementado el volumen de producción, así como las subvenciones a los cortometrajes por el mero hecho de existir. Efectivamente, la Ley Miró redundó en una reducción de la producción, aunque en ella también influyera la disminución del número de espectadores, generalizada en todo el mundo, y el consecuente cierre masivo de salas.

Otro aspecto fundamental en esta etapa fueron los acuerdos, impulsados por la Dirección general de cinematografía, que se firmaron entre la industria cinematográfica, representada por varias asociaciones de productores, y RTVE para garantizar la emisión de largometrajes y la venta de derechos de antena como fuente de financiación. En septiembre de 1983 se firmó el primero de ellos, por el que el ente televisivo se comprometía a aplicar una cuota de pantalla de una película española por cada cuatro extranjeras. Además, el citado acuerdo subía las tarifas que deberían abonarse por la proyección de películas españolas y por los derechos de antena que RTVE adquiriese sobre proyectos de películas para su proyección exclusiva en televisión.

La estrategia de selección de calidad de la Ley Miró provocó el rechazo de muchos realizadores, que vieron naufragar sus proyectos porque no recibían subvenciones. Cada vez más atacada, Pilar Miró dejó su cargo en 1985 sin haber llegado realmente a reestructurar el sector cinematográfico en su conjunto como hubiese querido. Pasó, sin embargo, al cargo de Directora general de RTVE, desde el que en 1987 firmó un nuevo acuerdo de cooperación con el sector cinematográfico, que aumentaba los cánones por la emisión de cine español y la cuantía de derechos por antena. En 1988, se firmó el tercer acuerdo entre industria cinematográfica y televisión, marcado por la aparición de nuevas emisoras autonómicas y privadas, que rompieron el monopolio televisivo y, por lo tanto, hicieron crecer la competencia por la obtención de películas cinematográficas, uno de los grandes pilares de la programación. Mediante este acuerdo, se amplió a tres años el período

¹⁷⁵ Real Decreto 3304/1983 de 26 de diciembre (BOE del 12 de enero de 1984).

de vigencia de los derechos de emisión en exclusiva, se incrementaron las tarifas de emisión y los derechos de antena, y se fijó la cuota de pantalla televisiva en una cifra de 140 películas españolas por año.

Fernando Méndez-Leite sustituyó a Pilar Miró al frente del ICAA en 1986. También realizador de cine, sus esfuerzos se orientaron a continuar con la política de subvenciones anticipadas, impedir que las ayudas estatales menguasen y luchar contra los ataques comunitarios, sobre todo a partir del ingreso de España en la CEE, que veía en las medidas españolas un exceso de proteccionismo. Para adaptar la legislación cinematográfica española a las normas de la Comunidad Europea, Méndez-Leite impulsó el Real Decreto Legislativo 1257/1986 de 13 de junio¹⁷⁶, por el que se establecía una nueva cuota de pantalla de un día de exhibición de películas comunitarias por dos de otros países, así como un aumento de la cuota de distribución de hasta cuatro licencias de doblaje por cada película española en distribución, dependiendo de las recaudaciones en taquilla. El nuevo director también fue atacado por un sector de la industria, cuyos representantes firmaron a principios de 1987 un manifiesto contra la parcialidad de la política de subvenciones cinematográficas. Méndez-Leite acabó dimitiendo en 1988, no sólo por estas acusaciones, sino principalmente por las discrepancias con el nuevo ministro de Cultura, Jorge Semprún, que impuso un nuevo enfoque a la política de protección cinematográfica. Su primer objetivo era conseguir que el sector de la producción abandonase la tutela del Estado y, a cambio, crear o recuperar sus bases industriales en España. Este nuevo planteamiento de giro hacia el libre mercado cuajó en el Real Decreto 1282/1989 de 28 de agosto¹⁷⁷, conocido como “Decreto Semprún”, en el que se contemplaban medidas como el estímulo fiscal, la creación de una línea de crédito bancario a partir de un fondo de garantía estatal, la elaboración de un nuevo acuerdo con RTVE (que no llegó a materializarse por la crisis del ente público) y un nuevo sistema de ayudas a la producción que dependían primordialmente de los planes de gestión y explotación del producto. Al frente del ICAA se sucedieron diferentes directores en los años siguientes¹⁷⁸, actuando todos ellos como brazo ejecutor de la política de desmantelamiento del plan que había establecido Pilar Miró, que en 1989 dimitió de su cargo al frente de RTVE¹⁷⁹. También se sucedieron los ministros de Cultura¹⁸⁰, que rompieron, en parte, con el enfoque más industrial de Semprún y recuperaron algunas propuestas más tradicionales, revitalizando la ayuda estatal a la producción desde criterios de calidad. Se establecieron nuevos convenios con RTVE y las nuevas cadenas privadas, y se fue reformando mediante decretos ley (en 1991 y en 1993) el sistema de ayudas a la cinematografía. Finalmente, en 1994, el Congreso de los diputados aprobó una nueva legislación cinematográfica, la Ley 17/1994 de Protección y Fomento de la Cinematografía¹⁸¹, condicionada por la adaptación de España a las directivas europeas.

¹⁷⁶ BOE del 27 de junio de 1986.

¹⁷⁷ BOE del 28 de octubre de 1989.

¹⁷⁸ A Méndez-Leite lo sustituyó Miguel Marías en 1988. Le siguió Enrique Balsameda en 1990, que fue sustituido por Juan Miguel Lamet en 1992, para volver aquél de nuevo al cargo en 1994.

¹⁷⁹ Luis Solana sustituyó a Miró en ese año.

¹⁸⁰ A Jorge Semprún le siguieron en el cargo Jordi Solé Tura en 1991 y Carmen Alborch en 1993.

¹⁸¹ Ley 17/1994 de 8 de junio (BOE del 10 de junio).

Esta ley limitaba las subvenciones anticipadas a los nuevos realizadores y a películas de especial interés artístico, promovía las subvenciones automáticas basadas en la recaudación de taquilla, y fijaba la cuota de pantalla en un día de películas europeas por cada tres de películas de otros países. Los efectos de la nueva legislación no se hicieron esperar: ya en 1995 se experimentó un aumento de la producción, así como en la recaudación de filmes españoles y el número de espectadores del cine español. Sin embargo, la cinematografía española seguía siendo dependiente del apoyo estatal y en los sectores de la distribución y la exhibición seguía reinando el cine estadounidense. “Ni el enfoque proteccionista y de calidad del decreto Miró, ni la apuesta más “industrial” del decreto Semprún, fueron suficientes para conseguir una franca recuperación del cine español” (Fernández Blanco 1998: 15).

Antes de pasar al siguiente período, cabe señalar la importancia de las cinematografías autonómicas. Con la entrada en vigor y el desarrollo del régimen de autonomías, comienza a fomentarse un cine regional, especialmente en las comunidades autónomas en que se habla otra lengua, es decir, en Cataluña, Comunidad Valenciana, Euskadi y Galicia. Se generan así nuevos focos de producción cinematográfica que vienen a enriquecer el panorama general y que, en el caso de Cataluña, sirven para “reemprender un pasado histórico que había atravesado momentos de esplendor en décadas anteriores” (Rimbau 2000: 417). La mayoría de comunidades autónomas ha desarrollado su propio sistema de ayudas y promoción, que vienen, en lo fundamental, a complementar las subvenciones establecidas por el gobierno central. En Cataluña, además, se han introducido normas propias de protección a la distribución y exhibición de películas (es decir, cuotas) a través de la Ley de Normalización Lingüística¹⁸². Sólo la Comunidad Autónoma de Galicia dispone de una ley propia en el ámbito audiovisual. En ella se establece un marco general para la protección de la producción propia y el uso de la lengua gallega en el ámbito audiovisual. En Euskadi, la protección y la discriminación positiva del euskera se limita al doblaje de vídeos y a la edición de materiales audiovisuales didácticos, así como a la proyección de películas en euskera. Las ayudas al desarrollo y producción se dirigen, en general, a proyectos realizables en cualquier lengua. Fuera de estas excepciones, la actividad del resto de comunidades autónomas se limita a realizar convocatorias de ayudas propias y a representar al ICAA en determinadas actividades burocráticas y de protección. En la mayor parte de estas comunidades, las convocatorias cuentan con presupuestos muy bajos y se dirigen preferentemente a los cortometrajes.

De 1996 a 2000: el período del Partido Popular

En marzo de 1996, el Partido Popular (PP) gana las elecciones legislativas, con lo que se da un nuevo giro en la política cinematográfica del gobierno. La normativa general de protección del sector cinematográfico y los regímenes de ayudas estatales al audiovisual en vigor siguieron siendo hasta 1999 los de la ley de 1994, pero esta legislación fue ampliada y modificada por numerosas normas reglamentarias reguladoras de las diferentes líneas de

¹⁸² Ley 7/1983 de 18 de abril (BOE del 11 de mayo).

ayuda y los sistemas de cuotas: Real Decreto 81/1997 de 24 de enero¹⁸³, Real Decreto 1039/1997 de 27 de junio¹⁸⁴, Orden del Ministerio de Educación y Cultura de 7 de julio de 1997¹⁸⁵, etc. Finalmente, el Real Decreto 196/2000 de 11 de febrero¹⁸⁶, en consonancia con la consideración global del audiovisual en todo el mundo, crea una regulación que integra definitivamente “la política audiovisual mediante la equiparación de las películas cinematográficas con las realizadas para televisión, que puedan distribuirse en el mercado cinematográfico” (Vallés Copeiro del Villar 2000: 235). En julio de 2001, fuera ya, por tanto, del período que nos ocupa, el gobierno de Aznar promulga una nueva Ley de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual.

La política cinematográfica del gobierno del PP se puede resumir en una progresiva reducción del fomento y la protección estatal en aras de una mayor incorporación al libre mercado y la transposición de la normativa europea a la legislación española. José María Caparrós Lera, que realiza un análisis crítico sobre “el cine español durante el Gobierno de la derecha”, califica los ocho años del PP como un “*laissez faire, laissez passer*” (Caparrós Lera 2005: 233-235). Se potencian las ayudas de carácter automático en función del rendimiento en taquilla frente a las ayudas previas o sobre proyecto (de carácter subjetivo), que se conservan únicamente para los nuevos realizadores. Desde 1989, ya se apostaba por la apertura de las ayudas a sectores como el desarrollo de guiones, la distribución y la exhibición, sin embargo, la producción siguió siendo la mayor beneficiada por la financiación (por ejemplo, el 91% de las subvenciones concedidas en 1998 lo fueron a la producción de largometrajes y cortometrajes). Por otro lado, las ayudas se complementan, como en la mayor parte de Europa, con la disposición de líneas específicas de financiación crediticia y el establecimiento de sistemas de deducción fiscal, con los que se buscaba incentivar la inversión en el sector. Además, de 1996 a 2000, la cinematografía española participó en el programa europeo MEDIA II, así como en el fondo de ayuda Eurimages.

En cuanto a la cuota de pantalla, y sin entrar en detalles, el Real Decreto 81/1997 la fijó en una proporción de un día de película comunitaria por cada tres de películas de terceros países, aunque sólo en poblaciones con menos de 125.000 habitantes. El Real Decreto 196/2000 volvió a rebajar esta cuota estableciendo una proporción de una película comunitaria por cada cuatro de terceros países. En cuanto a la cuota de distribución, en primer lugar, la Ley 17/1994 equiparaba a efectos de cómputo la película comunitaria con la española. En segundo lugar, la ley reducía las licencias para doblar películas de terceros países a dos frente a las cuatro anteriores. Pero lo más importante es que la citada ley estableció el fin de la cuota de distribución a los cinco años de su entrada en vigor. Así pues, a partir de junio de 1999, desapareció la cuota de distribución de la legislación cinematográfica española.

En lo que respecta a la televisión, las referencias más importantes son las transposiciones a la legislación española de las dos normas europeas básicas: la Directiva TSF, que establece cuotas de emisión e inversión en producción europea, y el Convenio

¹⁸³ BOE del 22 de febrero de 1997.

¹⁸⁴ BOE del 14 de agosto de 1997.

¹⁸⁵ BOE del 14 de julio de 1997.

¹⁸⁶ BOE del 22 de febrero de 2000.

Europeo sobre televisión transfronteriza del Consejo de Europa, que viene a complementar a la directiva. La transposición de la Directiva TSF en España, realizada en junio de 1999, mantenía las cuotas mínimas de emisión que fijaba la norma general europea. Pero además, a esta disposición el gobierno español añadió la obligatoriedad de que al menos un 50% del tiempo de emisión reservado a producción europea fuera cubierto, a su vez, con programas realizados en alguna de las lenguas que son oficiales en el Estado español. En cuanto a las cuotas de producción, dentro de las posibilidades que la adaptación de la norma europea ofrecía a los Estados europeos para cumplir los objetivos protectores con los que se formuló la Directiva TSF, el gobierno español dispuso que las televisiones invirtieran anualmente en la producción de largometrajes cinematográficos o películas para televisión un mínimo del 5% de los ingresos totales registrados en la cuenta de explotación del ejercicio anterior. Estas cuotas obligaban a todas las televisiones que emitiesen desde el territorio del Estado español salvo las locales. Ahora bien, las Comunidades Autónomas podían, sobre la base de razones culturales y lingüísticas, establecer cuotas similares para sus televisiones. En cuanto a los efectos de esta nueva reglamentación, indudablemente redundó en una mayor implicación de las distintas televisiones con la cinematografía española.

No se puede cerrar el período sin mencionar la llamada “guerra digital”, que durante 1998 enfrentó a Vía Digital y Canal Satélite Digital. La importancia de este enfrentamiento para el cine radica en que, al contrario de lo que ocurría en los años precedentes, el conflicto imposibilitaba que una misma película fuese coproducida por ambas televisiones. Esto dificultaba aún más la financiación de los filmes españoles, puesto que paralelamente habían descendido, hasta casi desaparecer, las inversiones en cine de los diversos canales de televisión. Finalmente, se llegó a un preacuerdo entre las plataformas digitales para fusionarse, poniéndose punto final a la guerra digital.

La política cinematográfica del gobierno popular resultaba paradójica: por un lado, mejoraba las posibilidades de financiación, pero, por otro, disminuía la parcela de tiempo que se le concedía oficialmente al cine español para permanecer en las pantallas. Así, muchas de las películas de los nuevos realizadores, que, salvo excepciones, eran las únicas que se subvencionaban de manera anticipada, no se estrenaron nunca o lo hicieron en malas condiciones.

5.3.1.3. Aspectos económicos y sociales

Las diversas políticas cinematográficas que se han esbozado en el apartado anterior intentaron incidir en los distintos sectores de la industria (producción, distribución y exhibición), influyendo en ellos en mayor o menor grado y con más o menos éxito según el caso. Al respecto de la complejidad legislativa del sector audiovisual y sus efectos, el informe de la consultora Prodescon señala:

Todo este complejo entramado de directivas, normas, convenios, acuerdos o similares afecta desigualmente a unos u otros subsectores, pero en suma configura un marco extraordinariamente técnico de difícil comprensión, a veces, para algunas de las pequeñas empresas productoras audiovisuales que no cuentan con equipos o profesionales capaces

de interpretar y capitalizar las ventajas y oportunidades contenidas en el mismo o prever y evitar los riesgos que también se derivan de él (2001: 131).

El período de estudio que aquí se abarca se inicia en 1975 con el siguiente panorama: por un lado, el ámbito de la distribución está totalmente controlado por las multinacionales norteamericanas, bien directamente o bien de manera indirecta a través de contratos en exclusiva con empresas españolas. La capacidad exportadora del cine español, por otro lado, sigue siendo prácticamente nula. El sector de la exhibición se caracteriza por la existencia de un gran número de salas, aunque claramente obsoletas y que no comenzarán a modernizarse hasta comienzos de los ochenta, cuando la competencia del vídeo doméstico obliga definitivamente a los empresarios a renovarse. A todo esto cabe añadir la negativa influencia que desde finales de los sesenta tuvo sobre el cine la presencia generalizada de la televisión en todos los hogares, que hizo disminuir drásticamente la cantidad de espectadores en las salas y provocó el cierre de un buen número de ellas. Finalmente, en lo que respecta a la producción, continúa la atomización industrial, es decir, la abundancia de empresas que hacen una o dos películas y luego desaparecen. Además, las productoras dependen en gran medida de las subvenciones estatales y no pueden asumir proyectos con grandes presupuestos. La tabla 33 muestra una evolución en cifras de la industria cinematográfica española entre 1975 y 2000. A continuación, se analizarán cada uno de los sectores de la industria cinematográfica por separado y con un poco más de detalle.

		1975	1980	1985	1990	1995	2000
PRODUCCIÓN							
Largometrajes españoles		89	82	65	37	37	64
Coproducciones		21	36	12	10	22	34
Total		110	118	77	47	59	98
DISTRIBUCIÓN							
En salas:							
Largometrajes españoles		1.523	1.400	1.346	580	275	288
Largometrajes extranjeros		2.652	3.161	3.170	1.861	1.308	1.430
De los cuales de EE.UU.		923	1.153	1.442	1.095	756	743
De los cuales de la UE (sin ESP.)		—	—	—	596	467	565
Total		4.175	4.561	4.516	2.441	1.583	1.718
Cuotas de mercado sobre distribución (%)	ESP.	36,48	30,70	29,81	23,76	17,37	16,76
	EXT.	63,52	69,30	70,19	76,24	82,63	83,24
	EE.UU.	22,11	25,28	31,93	44,86	47,76	43,25
	UE	—	—	—	24,42	29,50	32,89
En vídeo:							
Títulos		—	—	4.396	2.628	2.449	3.859
Copias (en miles)		—	—	1.982	6.750	14.954	17.980
EXHIBICIÓN							
Salas con actividad		5.076	4.096	3.109	1.773	2.108	3.527
Asistencia media		7,20	4,70	2,63	2,02	2,41	3,36
Gasto medio por espectador		50,72	128,19	250,17	359,98	509,81	665,7
Recaudación filmes españoles		3.728	4.553	4.109	2.938	5.860	8.942
Recaudación filmes extranjeros		9.245	18.007	21.188	25.324	42.368	80.295
Recaudación filmes EE.UU.		4.321	9.680	14.770	20.451	34.692	72.826
Recaudación filmes UE (sin ESP.)		—	—	—	4.438	6.823	6.259
Total (en millones de ptas.)		12.973	22.560	25.296	28.262	48.228	89.238
Cuotas de mercado sobre recaudación (%)	ESP.	28,73	20,18	16,24	10,41	12,27	10,03
	EXT.	71,26	79,78	83,76	89,60	87,85	89,98
	EE.UU.	33,30	42,90	58,38	72,51	71,93	82,70
	UE	—	—	—	15,70	14,15	7,01
Espectadores filmes españoles		78,81	36,51	17,79	8,69	11,53	13,42
Espectadores filmes extranjeros		176,97	139,49	83,33	69,82	83,11	121,97
Espectadores filmes EE.UU.		77,99	73,04	57,57	56,13	67,87	133,62
Espectadores filmes UE		—	—	—	12,37	13,56	9,49
Total (en millones)		255,79	175,99	101,12	78,51	94,64	135,39
Cuotas de mercado sobre espectadores (%)	ESP.	30,81	20,75	17,59	11,09	12,19	10,04
	EXT.	69,19	79,26	82,41	88,93	87,82	90,10
	EE.UU.	30,49	41,50	56,93	71,66	71,71	82,85
	UE	—	—	—	15,76	14,33	7,02

Tabla 33: Evolución de la industria cinematográfica española (1975-2000).

Fuente: *Boletín informativo* del Ministerio de Cultura/ICAA y *Anuario 2001* de la SGAE.

La asistencia media se calcula dividiendo el número de espectadores por el número de habitantes.

Producción

La figura 16 refleja la curva que dibuja la producción española en el período 1975-2000. A partir de la entrada en vigor del Real Decreto 3071/1977 se aprecia un descenso en la producción.

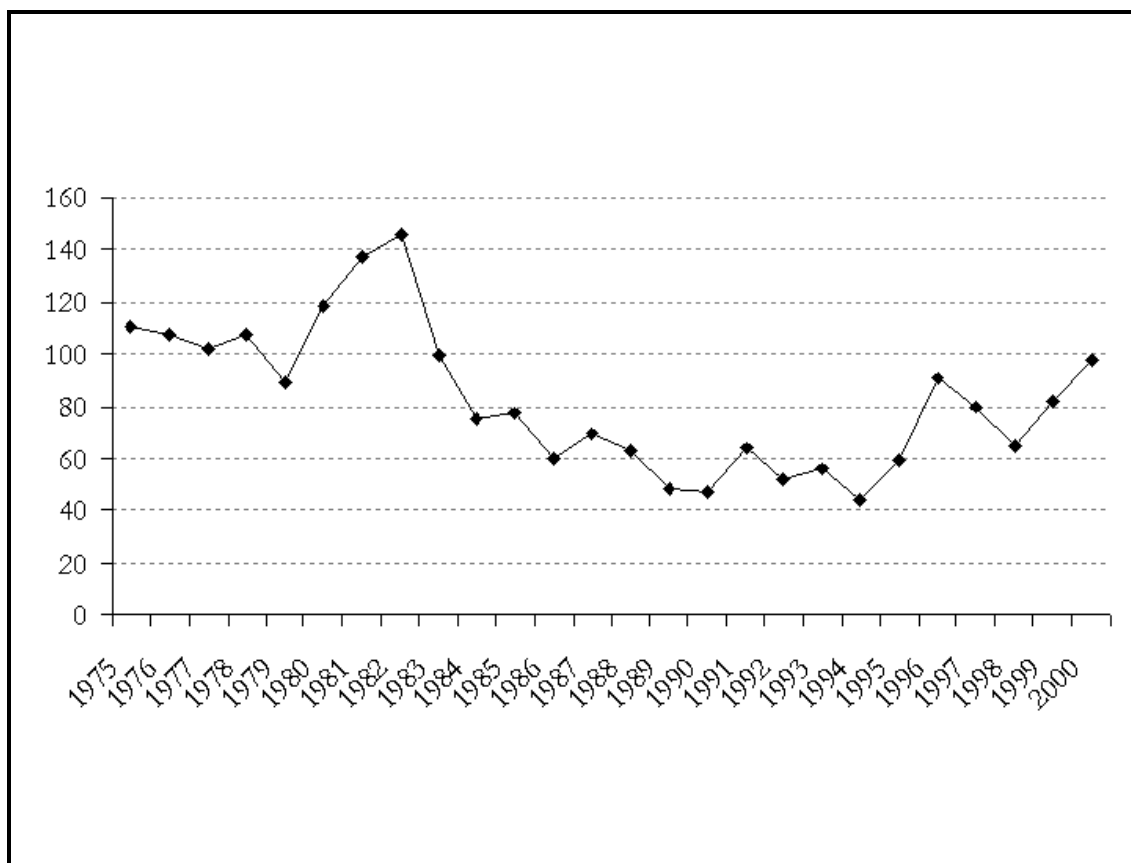


Figura 16: Producción española 1975-2000.

Fuente: ICAA.

Como explica Vallés Copeiro del Villar, “no debió ser ajeno a este proceso la supresión de la cuota de distribución, así como la de la cuota de pantalla” (2000: 194). Ante este descenso y las protestas de la industria cinematográfica en general, se aprueban la Ley 3/1980, que reintrodujo ambas cuotas, y el posterior Real Decreto 1465/1981, que modificó el sistema de adjudicación de ayudas. Estos cambios provocaron un aumento de la producción hasta 1982, pero hay que matizar que hasta un 16% de la producción de esa época estaba constituida por subproductos “S”, una categoría creada tras la desaparición de la censura para filmes violentos o explícitamente sexuales, sólo permitidos en salas especiales, que debido a lo raquítrico de su presupuesto y su popularidad (tras años de férrea censura, el denominado “destape” causaba furor) resultaban muy rentables, sobre todo porque contribuían a obtener las deseadas licencias de doblaje. A partir de la Ley 1/1982,

que estableció un nuevo marco legal para las salas especiales y las películas eróticas (filmes “X”)¹⁸⁷, se vuelve a producir un descenso de la producción.

A partir de 1983, la Ley Miró y la generalizada transformación del sector audiovisual (irrupción del vídeo, proliferación de canales de televisión, disminución del número de espectadores, cierre masivo de salas, etc.) hicieron que se produjeran cada vez menos películas hasta prácticamente 1994, cuando las subvenciones anticipadas fueron parcialmente sustituidas por las automáticas. La producción aumentó en los años inmediatamente siguientes, pero volvió a descender con la llegada al poder del Partido Popular. A partir de la nueva Ley de protección y fomento de la cinematografía de 1999, la producción volvió a mostrar signos de mejora, acercándose a los 100 títulos en el año 2000, y sobrepasándolos en los años siguientes.

En cuanto al tejido industrial de la producción cinematográfica española, según un estudio de Fundesco que abarca el período 1985-1991,

el mercado productivo español se caracteriza por carecer de una sólida estructura empresarial y por su tendencia hacia la atomización, como lo demuestra el hecho de que, en la mayoría de las ocasiones, las productoras no realicen una producción continuada. Si se tiene en cuenta el coste medio de producción, la escasa antigüedad de las empresas productoras y la debilidad económica de la mayoría de ellas, se puede intuir la imposibilidad de afrontar la realización de un largometraje con recursos propios, lo que no hace más que generar una fuerte dependencia de los adelantos de distribución y, sobre todo, de las subvenciones públicas (1993: 327-329).

El estudio de Prodescon viene a caracterizar el sector de la misma forma refiriéndose al año 2000:

Existen 315 empresas audiovisuales asociadas a FAPAE de las cuales, como mínimo, unas 280 aproximadamente realizan o han realizado en los últimos cinco años alguna producción cinematográfica (largometrajes, cortometrajes o similares productos de ficción). Sin embargo la realidad es que tan sólo unas 170 o 200 empresas (según los años), como máximo, tendrían algún tipo de actividad real (productiva o comercial); y de ellas, tan sólo 60 u 80, según los años, tendrían auténticamente actividad productiva (producirían una o más películas al año) (2001: 28).

Así pues, al final del período que aquí se estudia, el panorama de la producción cinematográfica en España no distaba mucho del de 1975: gran cantidad de empresas con escasa capacidad y actividad esporádica. Según datos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, en 1995, un 81% de las productoras realizaba una sola película (*Academia* 1996: 103); en el año 2000, fueron el 83,3% (*Academia* 2001: 137). A este respecto, el informe de la Academia relativo al año 2000 decía así:

Los males históricos continúan manifestándose y las propuestas no apuntan a ninguna solución viable. La atomización impide frenar la rotación existente en el sector de producción porque la dinámica de una única película por productora hace que cualquier fracaso comercial provoque automáticamente su extinción (*Academia* 2001: 139).

¹⁸⁷ Según Gómez B. de Castro, el cine erótico representaba un 30% de la producción (en Vallés Copeiro del Villar 2000: 223).

La atomización está íntimamente ligada a la concentración: unas pocas productoras, como Sogetel, Tornasol, Sogedasa, Aurum, Enrique Cerezo o Lolafilms, controlaban la mayoría de proyectos. La concentración también se podía apreciar en la localización geográfica, puesto que la mayoría de las empresas se ubicaban fundamentalmente en dos capitales, Madrid y Barcelona, si bien en los últimos años se dio una mayor diversificación gracias al desarrollo de las cinematografías autonómicas. Por último, la concentración era igualmente apreciable en los presupuestos. La inversión media por película fue aumentando a lo largo de la década de los noventa, pasando de los cerca de 161 millones de pesetas de 1992 a los casi 300 millones en el año 2000 (ICAA 2004: 7). Pero, mientras en 1995 el 35% de las películas superaba la media para alcanzar hasta un máximo de 430 millones de presupuesto, la media de inversión del resto de películas descendía hasta los 160 millones (*Academia* 1996: 117). Los datos referidos a 1999 ofrecidos por el informe de Prodescon (2001: 59) señalan que tan sólo el 34% de las producciones superaba los 300 millones de pesetas de inversión. Una cifra que, siendo muy inferior a la de los principales países competidores, resulta “absolutamente insuficiente y condiciona de manera definitiva sus posibilidades de promoción comercial e internacionalización, dificultando por tanto las posibilidades de consolidación y expansión del subsector” (Prodescon 2001: 58).

Por otra parte, si bien es cierto que los presupuestos fueron en aumento, también lo es que el cine español seguía dependiendo en gran medida de los mecanismos de financiación públicos (centrales, autonómicos y europeos), pues se seguían produciendo pérdidas continuadas a la hora de amortizar los filmes, que adolecían de escasa rentabilidad. En palabras de Rimbaud: “un año después de la promulgación del decreto Miró, el 31% de las películas producidas en España eran tributarias de una subvención estatal, pero ese porcentaje aumentó en 1986 hasta el 61% y se mantuvo hasta 1992, con un tope máximo del 73% en 1987” (2000: 414). Según Cabezón y Gómez-Urdá: “Habitualmente, en el cine español, una producción cinematográfica sigue un mismo esquema de financiación, a saber: 1/3 créditos BEX (Ministerio de Cultura), 1/3 derechos de televisión, 1/3 distribución y/o coproducción y/o ventas de vídeo y/o margen de riesgo (inversión personal)” (1999: 53). El informe de Prodescon (2001: 65) establece el siguiente esquema de financiación para la mayoría de proyectos cinematográficos españoles:

- Financiación vía TV: 35%-40%
- Subvenciones y ayudas públicas: 20%-25%
- Preventas a distribuidores nacionales:
 - Salas de cine: 16%-18%
 - Vídeo: 5%-6%
- Preventas para distribución exterior: 6%-8%
- Financiación del productor, bancaria y otras: 7%-9%

Para elevar la seguridad de las inversiones se fue recurriendo, especialmente en la última década, a las coproducciones, cuyo coste es superior, pero que diversifican los riesgos y permiten acceder a nuevos mercados. Si en 1990 había un 10% de coproducciones, en el año 2000 el porcentaje había ascendido a un 31% (*Academia* 2001: 133). Según datos del Observatorio Europeo del Audiovisual, en 1999 España fue, detrás de Francia, el segundo país de la UE con mayor número de coproducciones de toda la Unión Europea. En este aumento influyó favorablemente el cambio legislativo que supuso la Orden Ministerial de 8

de marzo de 1988¹⁸⁸, que permitió a las coproducciones acogerse a las subvenciones sobre proyecto. Asimismo, el número de coproducciones creció, especialmente a partir de 1998, gracias sobre todo a la incidencia que tuvieron los programas internacionales de apoyo a las coproducciones, como el programa Eurimages dentro del ámbito de la Unión Europea, y el programa Ibermedia en el ámbito de los países latinoamericanos.

En cuanto a la participación de las televisiones en la producción de cine español, las primeras aportaciones financieras se remontan al famoso concurso de los mil trescientos millones de 1979. A partir de ahí, se establecieron diversos acuerdos de cooperación, pero, además de que no siempre se cumplieron los compromisos adquiridos, tampoco hay estadísticas fiables sobre la participación de las televisiones españolas en la producción cinematográfica. El único apartado de los presupuestos de producción externa que se ha dirigido con toda seguridad a la financiación cinematográfica es el de los derechos de antena. A este respecto, Rimbau señala que

el porcentaje de producciones que se beneficiaron de los derechos de antena de RTVE o de otras televisiones públicas osciló en función de diversos acuerdos con las respectivas cadenas entre el 13% en 1986 y el 81% en 1989. En fechas posteriores, coincidiendo con el bloqueo de las negociaciones entre TVE y los productores cinematográficos, las cadenas privadas también han intervenido –directa o a través de la adquisición de derechos de antena– en la financiación de algunas películas (2000: 416).

En los últimos años del período que nos ocupa, la aparición de nuevos canales motivó la proliferación de contenidos con los que llenar las horas de emisión, lo cual llevó a la mayoría de las televisiones a participar en un gran número de proyectos a cambio de obtener los derechos de emisión, especialmente a partir de 1999, cumpliendo así con las cuotas de producción dispuestas en la adaptación española de la Directiva TSF. También hay que tener en cuenta que algunas de las más grandes empresas productoras se han integrado en alguno de los grupos televisivos más importantes de España. Aun así, el informe de Prodescon realiza el siguiente balance negativo:

...globalmente las televisiones no emiten excesivo número de horas de cine (en 1999 fueron 18.750 horas, el 17,4% del tiempo de emisión –según informe de EIA–) y, además, todavía emite muy poco cine español (sólo un 2% del tiempo total de emisión dentro de ese 17,4% de programación de cine) (2001: 43).

Distribución

El sector de la distribución en España es el que se encuentra más próximo al funcionamiento de las leyes del libre mercado. A lo largo de los años ochenta, se fue fortaleciendo la estructura oligopolista del sector (unas pocas corporaciones controlan la producción, las principales redes de salas y los nuevos mercados de amortización de películas) y se fueron estrechando aún más los vínculos de las distribuidoras españolas y las grandes *majors* norteamericanas, cuyo peso fue haciéndose cada vez más dominante. Esta

¹⁸⁸ BOE del 14 de marzo de 1988.

situación rompió el nexo que existía entre la producción y la distribución españolas, de manera que las nuevas distribuidoras no sólo dejaron de invertir en cine español, sino que además fueron reduciendo poco a poco los adelantos de distribución. Refiriéndose al año 2000, la revista *Academia* afirmaba: “Los distribuidores, como viene siendo tradicional, apenas toman la iniciativa de la producción. La especialización histórica en los 3 sectores y la desaparición de la cuota de distribución han provocado que la participación de esa figura en la iniciativa solamente alcance el 0,8%” (2001: 143). Esto perjudicó al cine español, no sólo por tener mayores dificultades de financiación, sino también porque cada vez se reducía más la capacidad de negociación para su distribución en el mercado español, a pesar de los esfuerzos realizados a nivel legislativo mediante cuotas de pantalla. El mismo informe de la Academia decía así: “Las distribuidoras norteamericanas y sus circuitos coaligados no permiten realizar estrenos de forma eficaz por saturación y ocupación intensiva de sus títulos, lanzados con multitud de copias y fuertes campañas” (*Academia* 2001: 135).

El sector de la distribución, al igual que el de la producción, se caracteriza por la doble tendencia de atomización y concentración en la actividad empresarial, es decir, hay una gran cantidad de distribuidoras, pero unas pocas de ellas controlan cerca del 65% de dicha actividad (Prodescon 2001: 68). Así, en 1999 hubo 110 empresas que sólo distribuyeron en salas una o dos películas, frente a otras diez que, por el contrario, comercializaron más de cincuenta películas cada una. Esto supone que tan sólo diez empresas gestionaban la comercialización del 41% de las películas nacionales y el 45% de las películas extranjeras (Prodescon 2001: 69).

El alto grado de concentración se observa también en los porcentajes sobre recaudación obtenidos por las distribuidoras. Así, por ejemplo, si en 1980 las diez distribuidoras más importantes acaparaban el 40,7% de la recaudación total, en 1991 ese porcentaje se había incrementado hasta el 87,2% del total recaudado en las pantallas españolas (Fundesco 1993: 56). Para el año 2000, el informe de Prodescon (2001: 77) indica un porcentaje del 90% de la recaudación en taquilla para las diez principales distribuidoras, entre las que se encontraban Buenavista International, UIP, Columbia Tri-Star Pictures y Warner Sogefilms, es decir, filiales de algunas de las grandes *majors* norteamericanas.

Así las cosas, la cuota de mercado sobre distribución del cine español no dejó de disminuir desde 1975, para pasar de 36,48% en ese año a 16,76% en el año 2000. Paralelamente, la cuota de mercado del cine estadounidense no cesó de aumentar: de un 22,11% en 1975 a un 43,25% en 2000. Por otra parte, las cada vez menos películas españolas distribuidas en el mercado eran copadas por las grandes distribuidoras. Según el ya citado informe de Fundesco:

En 1991, UIP, Manuel Salvador/Fox y Columbia Tri Star se repartieron el 36 por ciento del cine español –Warner logró cerca del 40 por ciento, aunque esta última compañía tiene intereses en la producción española a través de Impala–. Lo preocupante de esta concentración es que compañías con capital norteamericano distribuyan casi en exclusiva un material que no ven como propio, ya que no invierten en su financiación (1993: 56).

A finales del período, sin embargo, el anuario de la SGAE de 2001 constata una mejoría gracias a la desaparición de la cuota de distribución, que provocó un desinterés de las multinacionales por el cine español (habían llegado a distribuir el 57% de las películas en 1994) facilitando así la aparición de compañías españolas independientes que se repartieron

el 30% de cuota de mercado que las grandes distribuidoras habían perdido en los años previos mediante la especialización en nichos de mercado a los que hasta ese momento no se había prestado atención. También la revista *Academia* se hace eco de esta circunstancia:

Estas distribuidoras entraron en la producción a inicios de los noventa y necesitaban de una distribución adecuada para maximizar ingresos. La política llevada a cabo por estos emprendedores ha permitido crear un sector de distribución independiente que apuesta claramente por el cine español, arriesgándose no sólo a distribuirlo sino también a producirlo (*Academia* 2001: 154).

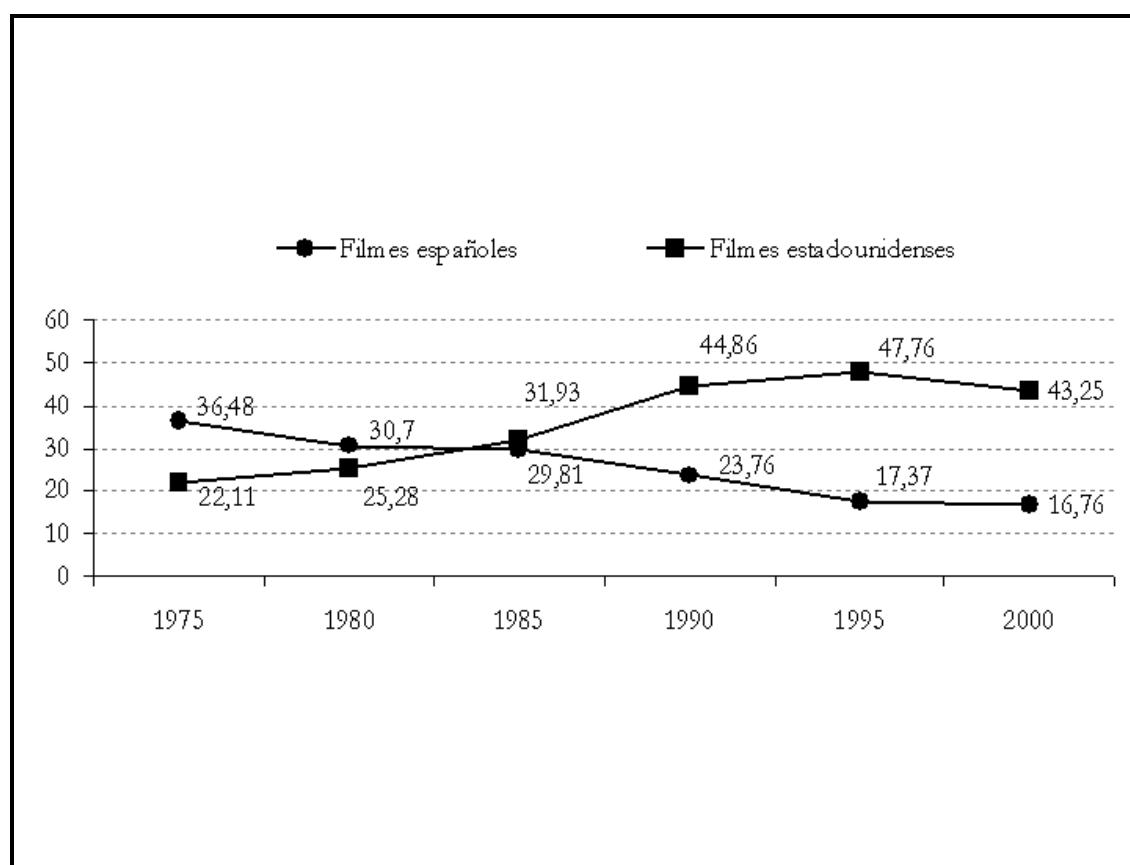


Figura 17: Cuotas de mercado sobre distribución correspondientes al cine español y al estadounidense (1975-2000).

Fuente: ICAA.

En cuanto a la distribución del cine español en el exterior, ésta fue apenas inexistente. Aunque España solía participar en numerosos festivales internacionales, e incluso consiguió importantes galardones¹⁸⁹, las películas españolas tenían dificultades para acceder a las pantallas comerciales europeas, con las excepciones de Vicente Aranda, Carlos Saura y

¹⁸⁹ Véase el listado de premios en la tabla 30.

Víctor Erice en circuitos cinéfilos, y en los últimos años del período y de manera más generalizada, de Pedro Almodóvar y Julio Medem.

Exhibición

El sector de la exhibición cinematográfica es probablemente el que ha experimentado transformaciones más drásticas durante el período 1975-2000, debido particularmente al descenso continuado de espectadores y la antigüedad de un parque de salas viejo, extenso y disperso. El resultado fue el cierre de multitud de locales, sobre todo los situados en zonas rurales y en el extrarradio de las grandes ciudades, así como la reconversión de los que se mantuvieron en activo. Así, se pasó de las 5.076 salas con actividad en 1975 a las 1.773 de 1990. A partir de ahí, el número comenzó a incrementarse, pasando de 2.125 salas en 1995 a 3.500 en el año 2000. En este proceso de reconversión desempeñaron un papel clave las multisalas, que, en 1993, concentraban ya el 42% de las pantallas y en 1996 el 63%. El número de cines con una sola pantalla, generalmente situados en el núcleo urbano, fue descendiendo (de 876 en 1996 a 801 en 2000), mientras que la cantidad de cines megaplex de más de ocho pantallas, normalmente situados en zonas periféricas, fue aumentando: de 24 en 1996 a 120 en el año 2000 (ICAA 2004: 9).

En cuanto a la estructura de propiedad, se aprecia, como en los otros sectores de la industria cinematográfica, una tendencia a la concentración: hay un número considerable de empresas, pero sólo un selecto grupo de ellas controla la mayor parte de las recaudaciones. En el año 2000, casi dos tercios de los espectadores y de la recaudación se concentraron en los cines con seis o más pantallas (SGAE 2001: s. p.).

Las variaciones en el número de salas tuvieron su reflejo en el número de entradas vendidas. Mientras el número de espectadores fue descendiendo hasta mediados de los noventa, pasando de 255,79 millones en 1975 a 89,63 millones en 1990, en adelante se experimentó una progresiva recuperación en la asistencia al cine, que se concretó en 135,39 millones de espectadores en el año 2000¹⁹⁰. La recaudación, sin embargo, fue siempre en aumento, pero esto se debe al incremento que fue experimentando el precio de las entradas con el paso de los años.

En esta evolución, la recaudación y el número de espectadores de los filmes extranjeros presentó valores más uniformes, mientras que el cine español presentó más altibajos de un año a otro. Las cuotas de mercado del cine estadounidense, tanto sobre recaudación como sobre espectadores, no ha dejado de aumentar (pasando de valores alrededor del 30% en 1975, a casi el 60% en 1985, y aproximadamente el 80% en 2000). Por el contrario, las cuotas de mercado del cine español (sobre recaudación y sobre espectadores), fueron descendiendo hasta mediados de los noventa, pasando de alrededor del 30% en 1975 a más o menos un 11% en 1990; aumentaron entonces hasta aproximadamente el 12% en 1995, pero volvieron a descender en los años siguientes hasta alrededor del 10% en 2000.

¹⁹⁰ Para un estudio detallado de la asistencia al cine en sala de los espectadores españoles, véase Pérez y Pelaz (2002).

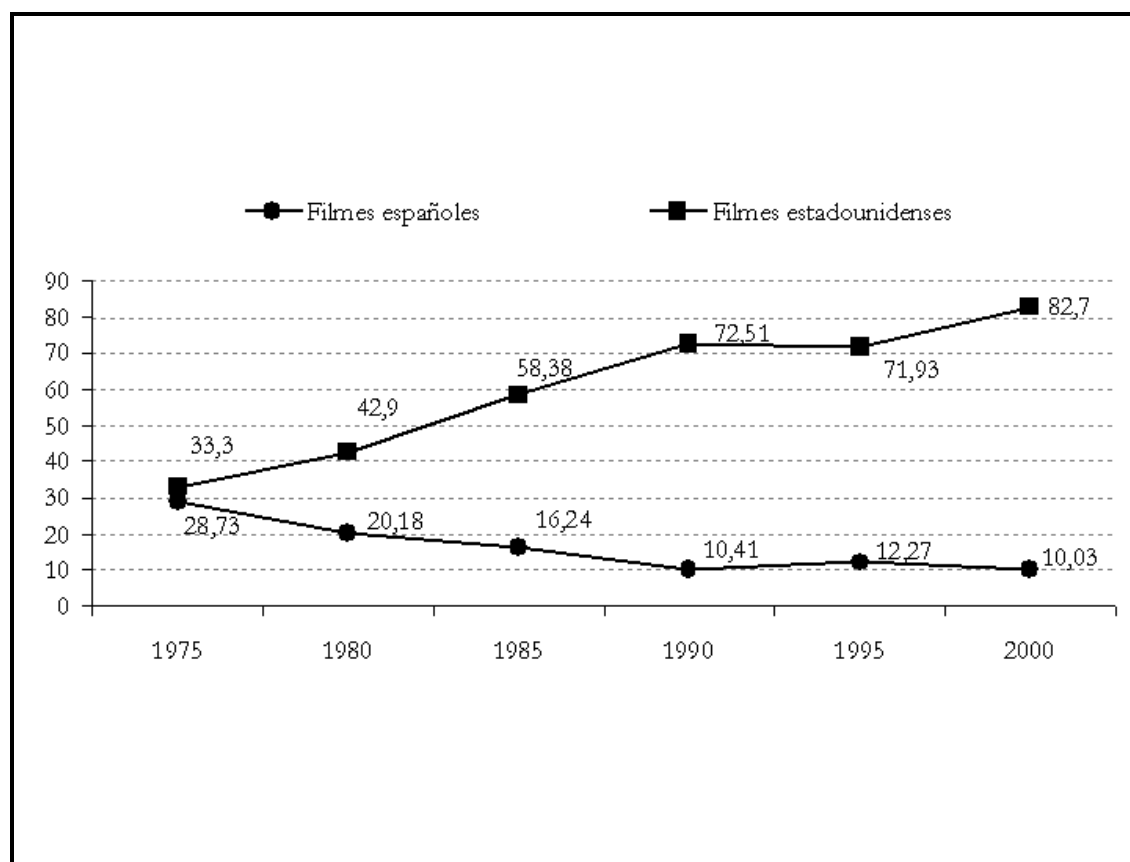


Figura 18: Cuotas de mercado sobre recaudación correspondientes al cine español y al estadounidense (1975-2000).

Fuente: ICAA.

Cabe indicar aquí que, siguiendo la pauta general en todo el mundo, la tendencia a la concentración es igualmente apreciable en los filmes exhibidos, tanto españoles como extranjeros. Cada vez más, un número limitado de películas sale al mercado con una cantidad cada vez mayor de copias en circulación y acapara un mayor porcentaje de la recaudación total. Así, las diez películas más taquilleras en 1980 recaudaron el 9,5% del total de ingresos, mientras que en 1991 representaban ya el 25,3% del total recaudado. En lo que se refiere al cine español, la cantidad media de copias por película pasó de 35 en 1993 a 69 en el año 2000 (*Academia 2001*: 145). Según datos del ICAA, en el año 2000, la recaudación de los diez primeros títulos españoles supuso el 51,91% del total recaudado por las películas españolas estrenadas ese año. Esto repercute en la cuota de mercado sobre recaudación, que varía cada año en función de la taquilla obtenida por un número muy limitado de títulos, cuyo comportamiento no se corresponde con el del resto de películas. Son pocas las películas españolas que compiten en el *ranking* de las diez más taquilleras, que superan el millón de espectadores o que recaudan más de mil millones de pesetas, aunque la cantidad de películas que reúnen estas condiciones fue aumentando en los últimos años del período que nos ocupa gracias a las producciones de los directores con mayor renombre en la escena nacional e internacional, como Pedro Almodóvar (*Carne trémula*,

1997; *Todo sobre mi madre*, 1999), Fernando Trueba (*La niña de tus ojos*, 1998), Alejandro Amenábar (*Abre los ojos*, 1997), Santiago Segura (*Torrente, el brazo tonto de la ley*, 1998), Álex de la Iglesia (*La comunidad*, 2000), etc.

No hay que olvidar, por otro lado, que a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa, la amortización de los filmes sufrió importantes modificaciones, por lo que la exhibición en salas fue convirtiéndose poco a poco en uno más de los canales de difusión y explotación de las películas de cine. A esta forma de distribución y exhibición de la cinematografía habría que añadir el vídeo (el DVD todavía carecía de interés en el período que abarcamos aquí) y la televisión (pública, privada y de pago). Las ventas a las televisiones y en vídeo no sólo compensan las pérdidas que se hayan podido producir en la distribución tradicional en salas, sino que además repercuten en las cifras de producción. Por un lado, el vídeo constituye una fuente de recursos adicional para las películas españolas, lo que incrementa el grado de autonomía financiera de las productoras, que pueden hacer frente a más y mejores productos sin depender tanto de las ayudas públicas. Por otro lado, la aparición de un gran número de canales de televisión ha incrementado la demanda de productos audiovisuales. Para atender esa demanda, las cadenas pueden adquirir derechos de emisión de películas o bien participar financieramente en la producción de largometrajes (a lo que, por otra parte, quedan obligadas desde 1999 por la Directiva TSF), lo que supone una nueva fuente de ingresos y un acicate a la producción. Según el informe de Fundesco (1993: 147), en 1991 la distribución porcentual de los recursos generados por las películas españolas era la siguiente: 20% procedente de la explotación en salas, 10% de la explotación en vídeo, 50% de televisión, 20% de las ventas internacionales. El informe de Prodescon, por su parte, señala los siguientes porcentajes de generación de ingresos, donde destaca el relativamente reducido volumen promedio de ingresos por recaudación en taquilla:

Inversión (M. ptas.)	TV	Subvención	Taquilla nacional	Vídeo	Taquilla extranjera	Valor residual
150	45	33	20	1	-	1
300	35	33	13	3	6	9
500	25	20	25	4	12	13
1.000	15	10	12	3	4	17

Tabla 34: Vías de generación de ingresos (%).

Fuente: Prodescon (2001: 57).

Respecto al sector del vídeo, quisiera tan sólo añadir que también está fuertemente controlado por las grandes distribuidoras estadounidenses, como Buena Vista Home Entertainment, Paramount Home Entertainment, Warner Home Video Española y Columbia Tristar Home Video. Estas empresas no sólo se encuentran entre las que mayor número de títulos comercializan, sino que además sus títulos salen al mercado con un mayor número de copias.

5.3.2. Las adaptaciones cinematográficas en el sistema fílmico español

Una vez descrito el sistema fílmico español entre 1975 y 2000, corresponde ahora ocuparse de las adaptaciones cinematográficas españolas producidas a lo largo de dicho período. En primer lugar, se valorará cuantitativamente su producción, y se estimará, a través del análisis de diversos factores (géneros, autores, temas, directores, etc.), si ha existido o no una política de selección. También se determinará si hay o no normas de recepción, para lo cual se estudiarán las formas y estilos predominantes en las adaptaciones, así como su distribución y exhibición. Con esta información, se podrá valorar la función que desempeñan las adaptaciones cinematográficas en el mercado cinematográfico español y la posición que ocupan.

5.3.2.1. Valoración cuantitativa

	Total películas españolas	Adaptaciones de obras literarias españolas	
1975	110	16	14,55%
1976	107	26	24,30%
1977	102	19	18,63%
1978	107	12	11,21%
1979	89	15	16,85%
1980	118	15	12,71%
1981	137	12	8,76%
1982	146	8	5,48%
1983	99	9	9,09%
1984	75	12	16,00%
1985	77	6	7,79%
1986	60	14	23,33%
1987	69	17	24,64%
1988	63	13	20,63%
1989	48	13	27,08%
1990	47	8	17,02%
1991	64	18	28,13%
1992	52	6	11,54%
1993	56	8	14,29%
1994	44	7	15,91%
1995	59	9	15,25%
1996	91	15	16,48%
1997	80	15	18,75%
1998	65	11	16,92%
1999	82	12	14,63%
2000	98	13	13,27%
Totales	2.145	329	15,34%

Tabla 35: Producción española de adaptaciones cinematográficas de obras literarias (1975-2000).

Fuentes: Elaboración propia a partir de datos de la base de datos del ICAA, A. Jaime (2000) y Heredero (coord. 2002).

El porcentaje de adaptaciones cinematográficas de obras literarias en el período 1975-2000 asciende a un 21%, pero, si nos fijamos exclusivamente en las adaptaciones basadas en obras literarias españolas, que son las que interesan aquí, el porcentaje se reduce a un 15%. Más de tres cuartos de las películas españolas producidas estaban basadas en un guión original. En la tabla 35 se pueden ver los porcentajes anuales relativos a estas adaptaciones, cuyo valor máximo es el 28,13% de 1991, y el más bajo el 5,48% de 1982.

Las adaptaciones de obras literarias españolas dentro del cine español en el período 1975-2000 constituyen, por lo tanto, alrededor de la quinta parte del total de obras producidas en España durante ese período, lo cual revela que, al contrario de lo que se suele afirmar, la recurrencia a textos literarios españoles para adaptarlos a la gran pantalla es una modalidad técnica más, uno más de los recursos creativos a disposición de los cineastas. El cine español no parece, pues, ni más ni menos literario que cualquier otra cinematografía. José M^a Álvarez Monzoncillo afirma incluso que la preferencia por el guión original es una seña de identidad del cine español: “La inmensa creatividad por un lado y los elevados costes de compra de los derechos para llevar las historias al cine por otro, determinan esa preferencia” (*Academia* 2001: 149).

En la figura 19, se puede ver una evolución comparada de la producción cinematográfica general y la producción de adaptaciones de obras literarias españolas. La primera presenta numerosos altibajos y una tendencia claramente descendente entre 1982 y 1994, mientras que la segunda es mucho más regular y estable a lo largo de todo el período. A la vista de esta evolución comparativa, se puede deducir que, aunque el porcentaje global de adaptaciones no es cuantitativamente significativo, las cantidades puntuales sí son reveladoras, puesto que sugieren que, en momentos de crisis en lo que respecta a la producción, se ha seguido confiando en este tipo de películas con el mismo o mayor interés que en momentos más boyantes para la cinematografía en su conjunto.

Recordemos cuáles fueron las cuestiones legislativas y económicas que influyeron en esta evolución. Entre 1975 y 1982, la producción general fue en aumento, lo cual se reflejó también en la producción de adaptaciones. Pero una buena parte de esa producción estaba formada por productos de la categoría “S”, es decir, filmes de escaso presupuesto y con contenidos explícitamente sexuales o violentos. De este tipo de filmes se pueden encontrar en el corpus películas tan dispares como *Carne apaleada* (J. Aguirre, 1978), *Caniche* (Bigas Luna, 1979), *Frente al mar* (G. García Pelayo, 1979), *Jóvenes viciosas* (M. Iglesias, 1980) y *La noche de los sexos abiertos* (J. Franco, 1982).

El famoso acuerdo de los mil trescientos millones entre RTVE y la industria cinematográfica se estableció en 1979. Sin embargo, retrasado por problemas burocráticos, no empezó a dar frutos para el cine hasta 1982. Con este sistema de financiación se realizaron una serie de películas de calidad con el denominador común de estar casi todas ellas basadas en obras de prestigiosos escritores españoles. Algunos títulos destacados de los incluidos en el corpus son: *La Plaza del Diamante* (F. Betriú, 1982), *Valentina* y *Crónica del alba* (A. Betancor, 1982 y 1983), *La colmena* (M. Camus, 1982), *Los santos inocentes* (1984), etc. La producción de estas adaptaciones coincide con los años en los que el descenso en la producción es más pronunciado. Esto se debió, como ya se ha mencionado, a la crisis generalizada del sector cinematográfico y a la famosa Ley Miró, que, además de eliminar la prolífica categoría “S”, apostó por una producción más selectiva mediante la promoción a través de subvenciones anticipadas. Esto favoreció la realización de adaptaciones de

autores de prestigio, por cuanto la recurrencia a sus obras aparecía a los ojos de las autoridades de fomento como sinónimo de calidad garantizada. Como señala Monterde: “ninguna comisión de valoración de proyectos podía atreverse a negar la subvención anticipada a proyectos que, sobre el papel, unían repartos y directores aparentemente solventes con guiones extraídos de obras indiscutibles de autores como Valle-Inclán, García-Lorca, Sender, Martín Santos o Delibes” (2002: 495). La tendencia a adaptar obras de la literatura española, aunque no era nueva, se vio reforzada desde entonces. En 1987 se volvió a dar otra tanda importante, con títulos como *Divinas palabras* (J. L. García Sánchez), *La casa de Bernarda Alba* (M. Camus) o *Jarrapellejos* (A. Giménez Rico).

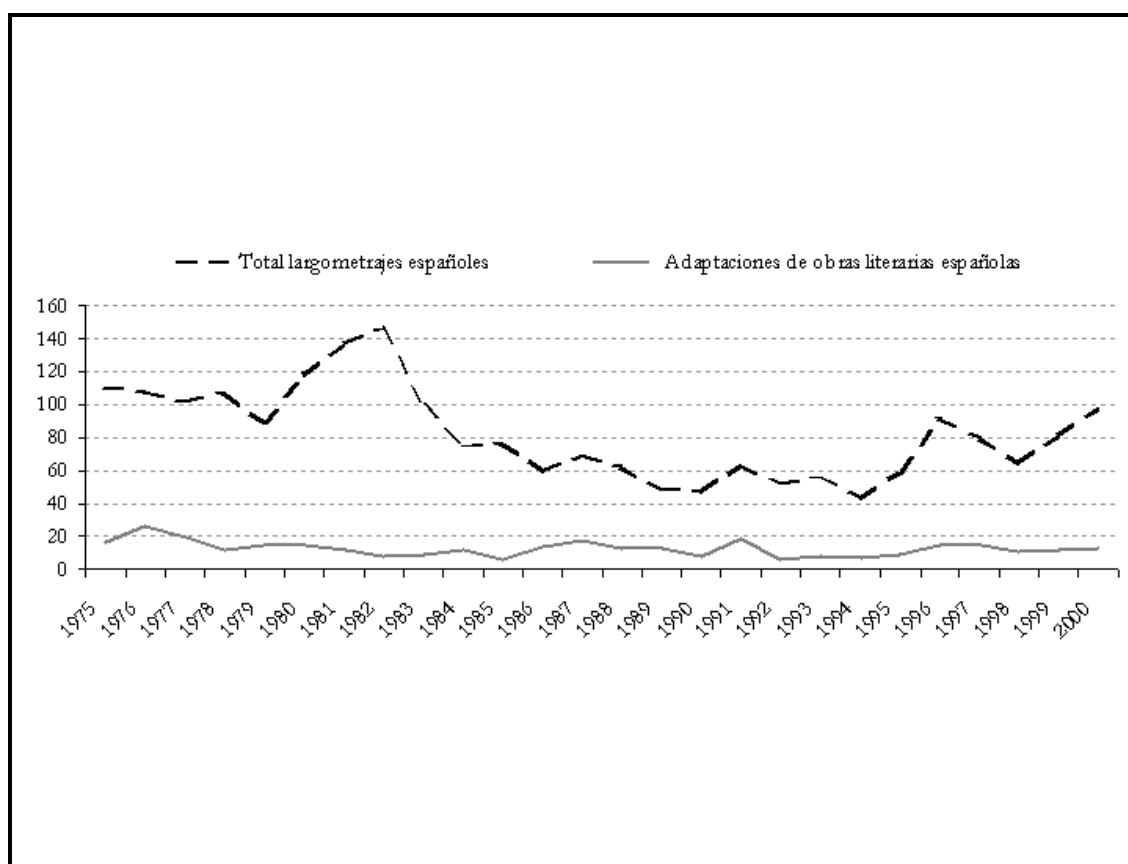


Figura 19: Evolución comparada de la producción cinematográfica general y la producción de adaptaciones de obras literarias españolas.

En los noventa, la legislación favoreció una fuerte renovación generacional, gracias, entre otras cosas, al evidente impulso a los nuevos realizadores a través de las ayudas anticipadas (desde 1996 ya sólo reservadas a las óperas primas). Asimismo, los productores también apostaron por los directores jóvenes, poniendo a su disposición presupuestos hasta entonces nunca vistos en el cine español para la realización de filmes orientados a la búsqueda del espectador, consecuencia, por otra parte, de una política de protección que obligaba a competir por el mercado. El número de debutantes en los noventa se situó en torno a los doscientos, entre los que se podría mencionar a Juanma Bajo Ulloa, Julio

Medem, Álex de la Iglesia, Gracia Querejeta, Alejandro Amenábar, Fernando León de Aranoa, Mariano Barroso, Icíar Bollaín, Benito Zambrano, y un largo etcétera.¹⁹¹ Por su parte, directores con una trayectoria asentada continuaron con su proceso creador, como es el caso de Carlos Saura, José Luis Garci, José Luis Cuerda, Bigas Lunas, Pedro Almodóvar, Fernando Trueba, Montxo Armendáriz, etc.

Aunque existe la idea generalizada de que en los noventa no se acude a la tradición literaria de manera tan frecuente como en etapas anteriores¹⁹², lo cierto es que las cifras hablan por sí solas: el porcentaje más alto de todo el período estudiado se da en 1991 (28,13%), y a lo largo de toda la década no se baja de un 11,54% de adaptaciones de obras literarias españolas en el conjunto de la producción cinematográfica anual. Lo que ocurre es que, por un lado, la presencia literaria en la base de los guiones se hizo más evidente en los ochenta debido a la disminución del número de filmes, y, por otro, que, salvo excepciones, las adaptaciones de los noventa no vinieron firmadas por los autores del citado relevo generacional, cuyos filmes fueron los que tuvieron mayor resonancia, tanto en taquilla como entre la crítica. Los jóvenes que se iniciaron en la realización en esta década constituyen “una promoción que bebe prioritariamente de la cultura de la imagen, del cómic, el video-clip, el cine de animación, la publicidad, el fantástico y ciertos tótems de la subcultura *trash*; y que en general no ha dado muestras de un gran interés por la cultura literaria” (Torreiro 2002: 148).

5.3.2.2. Factores de selección

Veamos ahora cuáles han sido los factores que, al margen de la legislación y la coyuntura económica, han podido influir en la selección de las obras literarias y la configuración de las adaptaciones.

Géneros

Dentro de los géneros literarios, aunque ciertamente cabrían más matizaciones, me voy a limitar a distinguir entre narrativa, teatro y poesía. El grueso de adaptaciones está basado en obras narrativas (75%), lo cual no es de extrañar, si se tiene en cuenta que lo que más une al cine y literatura es, sin duda, su capacidad para contar historias, para narrar. La mayoría de estas películas ha tomado como fuente de inspiración novelas (223 en total), pero algunas de ellas se basan en cuentos o relatos cortos (25), como es el caso de *El dragón*

¹⁹¹ Para más información sobre el denominado “Joven cine español” y la creación cinematográfica española en los noventa, véanse Caparrós Lera (1999, 2000, 2001, 2004 y 2005), Heredero (1999, 2000, 2002b), Heredero y Santamaría (2002), Benavent (2000) y Payán (2001).

¹⁹² Véase, por ejemplo, Caparrós Lera (2005: 55): “Este hecho comporta dos rupturas fundamentales. Por un lado, el monopolio o la preponderancia de la literatura como vía de recuperación de historias (*stories*), y, por otro, la desvinculación de ataduras sociológicas y costumbristas –cuando no subrepticamente políticas– que se han manifestado siempre en el cine español”.

del Patriarca (J. Bayarri, 1979), *El sur* (V. Erice, 1983), *El perquè de tot plegat* (V. Pons, 1995) o *La lengua de las mariposas* (J. L. Cuerda, 1999).

Tan sólo cinco filmes (2%) han tomado como punto de partida obras poéticas. Dos de ellos se basan en el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, un poema de evidente contenido narrativo (*El libro de buen amor*, T. Aznar, 1975 y *El libro de buen amor II*, J. Bayarri, 1977). Otras tantas se basan respectivamente en el *Cantar de Mio Cid* (*El Cid cabreador*, A. Fons, 1983) y en los *Cuentos del Conde Lucanor* (*El retablo de Maese Pelos*, L. E. Torán, 1976), composiciones poéticas, pero también de contenido narrativo.

El porcentaje de las adaptaciones de obras teatrales en este contexto es de un 23%. De las 329 adaptaciones cinematográficas que conforman el corpus, son 76 las que están basadas en obras dramáticas. Este número resulta muy reducido en comparación con el volumen de adaptaciones de obras de teatro realizadas en los 30 años anteriores (de 1940 a 1975). María Asunción Gómez (2000: 202-211), por ejemplo, recoge 219 adaptaciones de textos dramáticos en ese período. Román Gubern (2002: 58), que se ocupa de los años cuarenta, sitúa en un 45,38% el volumen de adaptaciones de obras de teatro respecto al total de adaptaciones producidas en esa década. Carlos F. Heredero (2002a: 95), por su parte, sitúa el porcentaje correspondiente a los años cincuenta en un 49,45%.

Dentro del período estudiado, la tendencia ha sido igualmente descendente para el género dramático: de los 76 títulos basados en obras teatrales, 48 fueron realizados en la primera mitad, mientras que entre 1988 y 2000 sólo se filmaron 28 películas a partir de piezas teatrales. Según Casimiro Torreiro, este descenso se explica, por una parte, por la “propia dispersión de las carteleras teatrales”, cada vez más ligadas a sus contextos autonómicos, y, por otra parte, por el cambio en los hábitos de consumo culturales del público que con más frecuencia acude al cine, los jóvenes de entre 15 y 25 años, “que no sólo ha desertado de la cultura de la letra impresa, sino también de las formas tradicionales de representación: teatro y toda clase de manifestaciones musicales que no sean las propias de la cultura rock” (2002: 156-157).

Autores

La tabla 36 muestra cuáles son los autores más adaptados y los títulos de las adaptaciones correspondientes. Miguel Delibes es el escritor del corpus que más veces se ha podido ver en las pantallas españolas. En total se adaptaron nueve obras suyas en el período 1975-2000. Le sigue Fernando Vizcaíno Casas con siete obras adaptadas. De Juan Marsé y Alberto Vázquez Figuerola se realizaron seis adaptaciones. Federico García Lorca, Manuel Vázquez Montalbán y Arturo Pérez Reverte han sido adaptados en cinco ocasiones cada uno. Y, finalmente, Ramón M. del Valle-Inclán, Eduardo Mendoza, Alfonso Paso y Ramón J. Sender presentan cada uno cuatro obras en el corpus.

Los autores clásicos de siglos pretéritos están presentes a lo largo de todo el período (con algunos importantes éxitos los últimos cinco años): Lope de Vega (*El perro del hortelano*, P. Miró, 1996), Miguel de Cervantes (*La noche más hermosa*, M. Gutiérrez Aragón, 1984; *Don Quijote de Orson Welles*, J. Franco, 1995), Fernando de Rojas (*La Celestina*, G. Vera, 1996), el anónimo autor del *Lazarillo* (*Lázaro de Tormes*, F. Fernán Gómez, J. L. García Sánchez, 2000), Francisco de Quevedo (*El Buscón*, L. Berriatúa, 1976), Don Juan Manuel (*El retablo de*

Maese Pelos, L. E. Torán, 1976), el Arzopreste de Hita (*Libro de buen amor*, T. Aznar, J. Marcos, 1975), Benito Pérez Galdós (*Doña Perfecta*, C. Fernández Ardavín, 1977; *El abuelo*, J. L. Garci, R. Moreno Alba, 1998), Juan Valera (*Pepita Jiménez*, R. Moreno Alba, 1975), Gustavo Adolfo Bécquer (*La cruz del diablo*, J. Gilling, 1975), etc.

Autor	Adaptaciones	Autor	Adaptaciones
Miguel Delibes	Retrato de familia (A. Giménez Rico, 1976) La guerra de papá (A. Mercero, 1977) Función de noche (J. Molina, 1981) Los santos inocentes (Mario Camus, 1984) El disputado voto del Sr. Cayo (A. Giménez Rico, 1986) El tesoro (A. Mercero, 1990) La sombra del ciprés es alargada (L. Alcoriza, 1990) Las ratas (A. Giménez Rico, 1997) Una pareja perfecta (F. Betriú, 1998)	Manuel Vázquez Montalbán	Tatuaje (Bigas Luna, 1978) Asesinato en el Comité Central (V. Aranda, 1982) Los mares del sur (M. Esteban Marquilles) El laberinto griego (R. Alcázar, 1992) El pianista (M. Gas, 1999)
		Arturo Pérez Reverte	El maestro de esgrima (P. Olea, 1992) Cachito (E. Urbizu, 1995) Territorio comanche (G. Herrero, 1997) Uncovered - La tabla de Flandes (J. McBride, 1994) The Ninth Gate - La novena puerta (R. Polanski, 1999)
Fernando Vizcaino Casas	Niñas... al salón (V. Escrivá, 1977) El hijo es mío (A. del Pozo, 1979) La boda del señor cura (R. Gil, 1979) Hijos de papá (R. Gil, 1980) Y al tercer año, resucitó (R. Gil, 1980) De camisa vieja a chaqueta nueva (R. Gil, 1982) Las autonomías (R. Gil, 1983)	Ramón M. del Valle-Inclán	Beatriz (G. Suárez, 1976) Luces de bohemia (M. A. Díez, 1985) Divinas palabras (J. L. García Sánchez, 1987) Tirano Banderas (J. L. García Sánchez, 1993)
Juan Marsé	Libertad provisional (R. Bodegas, 1976) La oscura historia de la prima Montse (J. Cadena, 1977) La muchacha de las bragas de oro (V. Aranda, 1980) Últimas tardes con Teresa (G. Herralde, 1984) Si te dicen que caí (V. Aranda, 1989) El amante bilingüe (V. Aranda, 1993)	Eduardo Mendoza	La verdad sobre el caso Savolta (A. Drove, 1979) La cripta (C. del Real, 1981) Soldados de plomo (J. Sacristán, 1983) La ciudad de los prodigios (M. Camus, 1999)
Alberto Vázquez Figueroa	El perro (A. Isasi Isasmendi, 1977) Oro rojo (A. Vázquez Figueroa, 1978) Manaos (A. Vázquez Figueroa, 1979) L'ultimo harem (S. Garrone, 1981) (en italiano) Tuareg (E. Castellari, 1983) (en italiano) La iguana (M. Hellman, 1989) (en inglés)	Alfonso Paso	Estoy hecho un chaval (P. Lazaga, 1976) El canto de la cigarra (J. M. Forqué, 1980) El niño de su mamá (L. M. Delgado, 1980) La zorra y el escorpión (M. Iglesias, 1983)
Federico García Lorca	A un dios desconocido (J. Chávarri, 1977) Bodas de sangre (C. Saura, 1981) Nanas de espinas (P. Távora, 1984) La casa de Bernarda Alba (M. Camus, 1987) Yerma (P. Távora, 1998)	Ramón J. Sender	Valentina (A. J. Betancor, 1982) Crónica del alba (A. J. Betancor, 1983) Mírame con ojos pornográficos (L. M. Delgado, 1981) Réquiem por un campesino español (F. Betriú, 1985)

Tabla 36: Autores más adaptados en el período 1975-2000.

En los ochenta se advierte una preferencia por los escritores republicanos y exiliados, y por aquellos que se iniciaron en la literatura en la posguerra y en los años cincuenta. Tras la dictadura, urgía dar cuenta del pasado más reciente y recuperar a quienes estuvieron silenciados por la censura. Por citar sólo a algunos: Rosa Chacel (*Memorias de Leticia Valle*,

M. A. Rivas, 1979), Ramón J. Sender (*Valentina*, A. J. Betancor, 1982; *Réquiem por un campesino español*, F. Betriú, 1985), Mercè Rodoreda (*La Plaza del Diamante*, F. Betriú, 1982), Federico García Lorca (*Bodas de sangre*, C. Saura, 1981; *La casa de Bernarda Alba*, M. Camus, 1987; *Yerma*, P. Távora, 1999), Camilo J. Cela (*Pascual Duarte*, R. Franco, 1976; *La colmena*, M. Camus, 1982), Fernando Fernán Gómez (*Las bicicletas son para el verano*, J. Chávarri, 1984; *El viaje a ninguna parte*, F. Fernán Gómez, 1986), Ignacio Aldecoa (*Los pájaros de Baden-Baden*, M. Camus, 1975), Antonio Buero Vallejo (*Esquilache*, J. Molina, 1989), Luis Martín Santos (*Tiempo de silencio*, V. Aranda, 1986), Miguel Delibes (*Retrato de familia*, A. Giménez Rico, 1976; *Los santos inocentes*, M. Camus, 1984), etc. Como bien señala Moncho Aguirre, “Conviene resaltar que, al desaparecer la censura en 1976, se produjo la recuperación para el cine de autores vetados (Aub, Sender, Rodoreda, Chacel, Villalonga), y de obras cuya audacia temática (sobre Iglesia-Sexo-Estado) era impensable abordarla antes” (1986: 7).

En los noventa, por el contrario, se da una mayor tendencia hacia lo contemporáneo, con obras de escritores en activo, como Antonio Muñoz Molina (*Beltenebros*, P. Miró, 1991; *El invierno en Lisboa*, J. A. Zorrilla, 1991), Arturo Pérez Reverte (*El maestro de esgrima*, P. Olea, 1992; *Territorio comanche*, G. Herrero, 1997), Almudena Grandes (*Las edades de Lulú*, Bigas Luna, 1990; *Malena es un nombre de tango*, G. Herrero, 1996), Manuel Rivas (*La lengua de las mariposas*, J. L. Cuerda, 1999) o Eduardo Mendicutti (*El palomo cojo*, J. de Armiñán, 1995). Muchos de ellos incluso eran jovencísimos debutantes en la literatura, como Ray Loriga (*La pistola de mi hermano*, R. Loriga, 1997), José Ángel Mañas (*Historias del Kronen*, M. Armendáriz, 1995; *Mensaka*, S. García Ruiz, 1998), Daniel Valdés (*Báilame el agua*, J. San Mateo, 2000) o Belén Gopegui (*Las razones de mis amigos*, G. Herrero, 2000).

Esta tendencia hacia la actualidad de los noventa, que Heredero (2000) bautizó como “urgencia del presente”, está relacionada con el deseo de renovar el panorama cinematográfico e intelectual en general, pero también con la necesidad de rápida rentabilización de los productos, no sólo por parte del cine, sino también de las editoriales. Así lo subraya Monterde: “Esa política de adaptación de *best-sellers* es inherente a la aparición de éstos en el mercado español en una medida que los años setenta o incluso los ochenta no habían contemplado” (2002: 503).

Épocas y temas

En cuanto a las épocas recreadas en las adaptaciones del corpus, así como su línea temática general, se pueden establecer paralelismos respecto al punto anterior. En los últimos setenta y a lo largo de los ochenta se buscó más la evasión (en sus múltiples formas), por un lado, y la recuperación del pasado más reciente, acallado por la censura hasta entonces, por otro. Según Gras Martínez:

Realmente, si analizamos el grueso de las adaptaciones durante la transición nos encontramos, además de con un número importante, con una clara intención: la revisión del pasado. Al adaptar lo que se pretende es que la literatura sea el reflejo de una sociedad pasada, un espejo sobre el que antes no se había podido mirar que en ese momento era nítido (2001: s. p.).

Sin embargo, durante los noventa, se tematizó más el presente que la reflexión histórica. Las películas de esta época hablaban de los problemas de la juventud y de la

realidad social y política del momento: desempleo, inmigración, drogas, homosexualidad, la incomunicación en el seno de la familia, la soledad física o emocional, etc. Según Torreiro (2002: 155), el 60% de las adaptaciones de los noventa transcurren en presente, y del resto, la mayor parte transcurren entre el XIX y el XX. Caparrós Lera habla del “presentismo imperante en toda su filmografía [la del Joven cine español], centrada en problemáticas individualistas, sentimentales o familiares, muy propias de la juventud contemporánea” (2005: 55).

Sin perder de vista que cualquier clasificación es parcial e incompleta y que siempre hay obras que resultan realmente inclasificables, valga el siguiente listado para tener una visión general de los principales focos de atención temáticos del cine literario español entre 1975 y 2000:

- **Recuperación del pasado más reciente** (República, Guerra civil, dictadura y posguerra), casi siempre desde posturas antifranquistas: *Casa Manchada* (J. A. Nieves Conde, 1975), *La espuela* (R. Fandiño, 1976), *Retrato de familia* (A. Giménez Rico, 1976), *Soldados* (A. Ungría, 1978), *La verdad sobre el caso Savolta* (A. Drove, 1980), *La fuga de Segovia* (I. Uribe, 1981), *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1981), *La colmena* (M. Camus, 1982), *Valentina* (A. J. Betancor, 1982), *La plaza del Diamante* (F. Betriú, 1982), *El sur* (V. Erice, 1983), *Las bicicletas son para el verano* (J. Chávarri, 1984), *Los santos inocentes* (M. Camus, 1984), *Réquiem por un campesino español* (J. Chávarri, 1985), *Tiempo de silencio* (V. Aranda, 1986), *El viaje a ninguna parte* (F. Fernán Gómez, 1986), *Si te dicen que caí* (V. Aranda, 1989), *¡Ay, Carmela!* (C. Saura, 1990), *Beltenebros* (P. Miró, 1991), *La noche más larga* (J. L. García Sánchez, 1991), *El crimen del cine Oriente* (P. Costa, 1997), *Las ratas* (A. Giménez Rico, 1997), *Los años bárbaros* (F. Colomo, 1998), *La lengua de las mariposas* (J. L. Cuerda, 1999), *El pianista* (M. Gas, 1999)...
- **Recreación de un referente histórico lejano:** *Extramuros* (M. Picazo, 1985), *La casa de Bernarda Alba* (M. Camus, 1987), *Esquilache* (J. Molina, 1989), *Luces de bohemia* (M. A. Díez, 1985), *El maestro de esgrima* (P. Olea, 1992), *El rey pasmado* (I. Uribe, 1991), *El perro del hortelano* (P. Miró, 1996), *La ciudad de los prodigios* (M. Camus, 1999), *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999)...
- **Crítica política del presente:** en algunos casos desde posturas ultraderechistas, como *De camisa vieja a chaqueta nueva* (R. Gil, 1982), *Y a tercer año resucitó* (R. Gil, 1980), *Las autonomías* (R. Gil, 1983)...; en otros, con tintes de cine negro, como *Operación Ogro* (G. Pontecorvo, 1980), *Demasiado para Gálvez* (A. Gonzalo, 1981), *Dinero negro* (C. Benpar, 1984), *Los invitados* (V. Barrera, 1987)...; y también con otros matices, como *El disputado voto del Sr. Cayo* (A. Giménez Rico, 1986), *Días contados* (I. Uribe, 1994), *La rusa* (M. Camus, 1987)...
- **Mirada (más o menos) crítica a la sociedad actual:** *La espuela* (R. Fandiño, 1976), *Libertad provisional* (R. Bodegas, 1976), *La guerra de papá* (A. Mercero, 1977), *¿Y ahora qué, señor fiscal?* (L. Klimovsky, 1977), *El puente* (J. A. Bardem, 1977), *María, la santa* (R. Fandiño, 1977), *Carne apaleada* (J. Aguirre, 1978), *Chocolate* (G. Carretero, 1980), *Yo, “el Vaquilla”* (J. A. de la Loma, 1985), *La estanquera de Vallecas* (E. de la Iglesia, 1987), *El Lute* (V. Aranda, 1987), *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991), *Cautivos de la sombra* (J. Elorrieta, 1993), *El porqué de las cosas* (V. Pons, 1995), *Alma gitana* (C. Gutiérrez, 1995) *Bwana* (I. Uribe, 1996),

Historias del Kronen (M. Armendáriz, 1995), *Adosados* (M. Camus, 1996), *Menos que cero* (E. Tellería, 1996), *La pistola de mi hermano* (R. Loriga, 1997), *Chevrolet* (J. Maqua, 1997), *Amic/Amat* (V. Pons, 1998), *Mensaka* (S. García Ruiz, 1998), *Said* (L. Soler, 1999)...

- **Relaciones personales** (pareja, amistad, conflictos generacionales, situaciones familiares, relatos iniciáticos...): *Largo retorno* (P. Lazaga, 1975), *La respuesta* (J. M. Forqué, 1975), *Emilia, parada y fonda* (A. Fons, 1976), *La noche de los cien pájaros* (R. Romero Marchent, 1976), *Hijos de papá* (R. Gil, 1980), *Dos* (A. del Amo, 1980), *Función de noche* (J. Molina, 1981), *Soldados de plomo* (J. Sacristán, 1983), *El sur* (V. Erice, 1983), *Bearn o la sala de las muñecas* (J. Chávarri, 1983), *Últimas tardes con Teresa* (G. Herralde, 1984), *¿Quién te quiere, Babel?* (I. P. Ferré, 1987), *Amo tu cama rica* (E. Martínez Lázaro, 1991), *Tierno verano de lujurias y azoteas* (J. Chávarri, 1993), *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (E. Urbizu, 1994), *Cuernos de mujer* (E. Urbizu, 1995), *El palomo cojo* (J. de Armiñán, 1995), *El porqué de las cosas* (V. Pons, 1995), *Malena es un nombre de tango* (G. Herrero, 1996), *Más allá del jardín* (P. Olea, 1996), *El último viaje de Robert Rylands* (G. Querejeta, 1996), *Carreteras secundarias* (E. Martínez Lázaro, 1997), *Pajarico* (C. Saura, 1997), *Caricias* (V. Pons, 1997), *El abuelo* (J. L. Garci, 1998), *Mararía* (A. J. Betancor, 1998)...
- **Destape, erotismo y sexualidad**: *Pepita Jiménez* (R. Moreno Alba, 1975), *Yo soy fulana de tal* (P. Lazaga, 1975), *El libro de buen amor* (T. Aznar, 1975), *Fulanita y sus menganos* (P. Lazaga, 1976), *La lozana andaluza* (V. Escrivá, 1976), *Capercucita y roja* (L. Revenga, 1976), *Niñas... al salón* (V. Escrivá, 1977), *La viuda andaluza* (F. Betriú, 1977), *El virgo de Visanteta* (V. Escrivá, 1978), *Mi marido no funciona* (H. Moser, 1979), *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (R. Fernández, 1979), *La muchacha de las bragas de oro* (V. Aranda, 1980), *Jóvenes viciosas* (M. Iglesias, 1980), *Mírame con ojos pornográficos* (L. M. Delgado, 1981), *La noche de los sexos abiertos* (J. Franco, 1982), *El escote* (A. Verdaguer, 1986), *El pecador impecable* (A. Martínez Torres, 1987), *La diputada* (J. Aguirre, 1988), *Las edades de Lulú* (Bigas Luna, 1990), *Sauna* (A. Martín, 1990), *La pasión turca* (V. Aranda, 1994), *Primates* (C. Jover, 1997), *Entre las piernas* (M. Gómez Pereira, 1999)...
- **Aventuras y tramas detectivescas o policiales**: *El perro* (A. Isasi-Isasmendi, 1977), *Manaos* (A. Vázquez Figueroa, 1979), *Asesinato en el Comité Central* (V. Aranda, 1982), *Tuareg* (E. G. Castellari, 1983), *Bajo en nicotina* (R. Artigot, 1984), *Fanny Pelopaja* (V. Aranda, 1984), *Adiós pequeña* (I. Uribe, 1986), *Al acecho* (G. Herrero, 1988), *El placer de matar* (F. Rotaeta, 1988), *La iguana* (M. Hellman, 1989), *El invierno en Lisboa* (J. A. Zorrilla, 1991), *Chatarra* (F. Rotaeta, 1991), *El laberinto griego* (R. Alcázar, 1992), *La tabla de Flandes* (J. McBride, 1994), *La isla del diablo* (J. Piquer, 1995), *Morirás en Chafarinas* (P. Olea, 1995), *El aroma del copal* (A. Gonzalo, 1996), *Tu nombre envenena mis sueños* (P. Miró, 1996), *La vuelta del Coyote* (M. Camus, 1998), *Nadie conoce a nadie* (M. Gil, 1999), *La novena puerta* (R. Polanski, 1999), *Best-seller* (C. Pérez Ferre, 1996)...

Directores

En lo que respecta a los directores, son un total de 173 los que están representados en el corpus. La mayoría de ellos (63%) realizó una sola adaptación. El 16% realizó dos, y el 8% tres. Así que, salvo unas pocas excepciones, no se trata de un género, técnica o recurso que se concentre en unos pocos directores. Pero sí que hay unos pocos realizadores con una cantidad de adaptaciones considerable. La tabla 37 muestra los directores que más adaptaciones realizaron en el período que nos ocupa.

Autor	Adaptaciones	Autor	Adaptaciones
Vicente Aranda	La muchacha de las bragas de oro (1980)	Ventura Pons	La rubia del bar (1986)
	Asesinato en el Comité Central (1982)		¡Putra miseria! (1989)
	Fanny Pelopaja (1984)		El perquè de tot plegat (1994)
	Tiempo de silencio (1986)		Actrius (1996)
	El Lute (camina o revienta) (1987)		Caricies (1997)
	El Lute II (mañana seré libre) (1988)	Pedro Lazaga	Amic/ Amat (1998)
	Si te dicen que caí (1989)		Morir (o no) (1999)
	El amante bilingüe (1993)		Anita no perd el tren (2000)
	La pasión turca (1994)		El alegre divorciado (1975)
	La mirada del otro (1998)		Largo retorno (1975)
			Yo soy fulana de tal (1975)
Mario Camus	Los pájaros de Baden-Baden (1975)	Imanol Uribe	Estoy hecho un chaval (1976)
	La colmena (1982)		Fulanita y sus menganos (1976)
	Los santos inocentes (1984)		Vaya par de gemelos (1977)
	La casa de Bernarda Alba (1987)		Estimado Señor Juez... (1978)
	La rusa (1987)		La fuga de Segovia (1981)
	Adosados (1996)		Adiós, pequeña (1986)
	La vuelta del Coyote (1998)		El rey pasmado (1991)
La ciudad de los prodigios (1999)	Días contados (1994)		
Rafael Gil	Los buenos días perdidos (1975)	José Luis García Sánchez	Bwana (1996)
	Olvida los tambores (1975)		Plenilunio (2000)
	Dos hombres...y en medio dos mujeres (1977)		La corte de Faraón (1985)
	La boda del señor cura (1979)		Hay que deshacer la casa (1986)
	Hijos de papá (1980)		Divinas palabras (1987)
	Y al tercer año, resucitó (1980)		La noche más larga (1991)
	De camisa vieja a chaqueta nueva (1982)		Tirano Banderas (1993)
	Las autonomías (1983)		Tranvía a la Malvarrosa (1996)

Tabla 37: Directores que más adaptaciones cinematográficas realizaron en el período 1975-2000.

Aranda es, sin duda, el director con más adaptaciones en el corpus, pues realizó un total de diez. Le siguen de cerca Mario Camus, Rafael Gil y Ventura Pons, que llevaron a la pantalla un total de ocho obras literarias cada uno. Por su parte, siete fueron las obras que adaptó Pedro Lazaga. Y, finalmente, seis fueron las de Imanol Uribe y José Luis García Sánchez.

Algunos directores fueron muy prolíficos en general (sobre todo, aquellos que estuvieron en activo en los setenta), por lo que una gran cantidad de adaptaciones no es necesariamente sinónimo de una predilección por ellas. Así, Javier Aguirre tiene cinco adaptaciones en el período 1975-2000¹⁹³, pero en esos mismos años realizó un total de 24 películas, por lo que las adaptaciones sólo representan el 21% de su producción.

En otros casos, las adaptaciones constituyen más del 50% de la producción de un director entre 1975 y 2000. Los que presentan el porcentaje más alto son Gerardo Herrero (83%), Antonio Gonzalo (80%), Rafael Gil (73%), Vicente Escrivá (71%), Vicente Aranda (63%), Francesc Betriú (63%) y Ventura Pons (62%). De ellos se podría decir que el gusto por las adaptaciones es prácticamente una marca de estilo. En el caso de Gil, además, cinco de las ocho adaptaciones realizadas se basan en novelas de Fernando Vizcaíno Casas. Las películas de este prolífico tándem se adscriben al franquismo nostálgico, que, bien a través de satíricas comedias o de tremendistas dramas, ejercían la crítica política desde posiciones ultraderechistas. Del resto de directores con más de una adaptación, algunos repiten con algún autor, pero en general diversifican su selección entre obras de diferentes escritores.

Las edades de los directores también son significativas. Pocos han sido los directores jóvenes que se han interesado por las adaptaciones cinematográficas: Mateo Gil (*Nadie conoce a nadie*, 1999), Miguel Albaladejo (*Manolito Gafotas*, 1999), Marc Recha (*El cielo sube*, 1991), Criso Renovell (*Nadie como tú*, 1997) y algún otro. En general, los más dedicados a la dirección de adaptaciones “hay que buscarlos entre quienes debutaron en los años sesenta y en los tiempos del tardofranquismo” (Torreiro 2002: 158), como Vicente Aranda, Gonzalo Suárez, Mario Camus, Pedro Olea, Carlos Saura, Jaime de Armiñán, Pilar Miró, Josefina Molina, José Luis García Sánchez, Francesc Bellmunt, Antonio Giménez Rico, Francesc Betriú y José Luis Garcí. A éstos cabría añadir los directores que se estrenaron en los setenta, como Bigas Luna, José Luis Cuerda, Imanol Uribe, Montxo Armendáriz, Gonzalo Herralde, Gerardo Herrero y Ventura Pons.

Guionistas

En cuanto a la autoría del guión, en un 32% de los casos el autor de la obra literaria firma también el guión, ya sea en solitario o junto con algún otro coguionista, y por lo tanto se implica en la adaptación de su obra a la gran pantalla. Esta participación es un poco más importante numéricamente en los cinco últimos años del período, seguramente debido a esa tendencia hacia lo contemporáneo que ya he mencionado. Algunos ejemplos de autores que han colaborado en la elaboración del guión de las adaptaciones de sus obras, o que lo han confeccionado por completo son: Antonio Gala (*Los buenos días perdidos*, R. Gil, 1975), Juan Marsé (*Últimas tardes con Teresa*, G. Herralde, 1984), Julio Llamazares (*Luna de lobos*, J. Sánchez Valdés, 1987), Carmen Rico Godoy (*Cómo ser mujer y no morir en el intento*, Ana Belén, 1991) y Arturo Pérez Reverte (*Territorio Comanche*, G. Herrero, 1997).

¹⁹³ *Acto de posesión* (1977), *Carne apaleada* (1978), *Vida / perra* (1981), *El polizón del Ulises* (1987) y *La diputada* (1988).

Quisiera destacar aquí los dieciséis casos en los que el escritor, no sólo participa en el guión, sino que es además el cineasta. Entre los escritores-realizadores encontramos a Alberto Vázquez Figueroa, que en dos ocasiones llevó novelas suyas a la gran pantalla: *Oro rojo* (1978) y *Manaos* (1979). También repitieron Fernando Fernán Gómez y Gonzalo Suárez, que adaptaron al cine dos de sus propias obras. El primero escribió y dirigió *El viaje a ninguna parte* (1986) y *El mar y el tiempo* (1989). Gonzalo Suárez, por su parte, es autor y director de *Epílogo* (1984) y *Mi nombre es sombra* (1996). Los demás escritores-directores son: Bigas Luna (*Caniche*, 1979), Álvaro del Amo (*Dos*, 1980), Joaquín Hidalgo (*Un hombre...una ciudad*, 1980), Jesús Franco (*La noche de los sexos abiertos*, 1982), José Antonio de la Loma (*Pasión de hombre*, 1988), Félix Rotaeta (*El placer de matar*, 1988), Carlos Saura (*Pajarico*, 1997), Javier Maqua (*Chevrolet*, 1997), Ray Loriga (*La pistola de mi hermano*, 1997) y Ramón Barea (*Pecata minuta*, 1999). Como se puede apreciar, los ejercicios de cruce creativo fueron más numerosos en los setenta y ochenta que en la última década del período, donde sólo podemos encontrar cinco ejemplos.¹⁹⁴

El porcentaje de directores que son también guionistas o coguionistas de sus películas asciende a un destacable 74%, lo que podría estar relacionado con la tendencia al cine de autor de las pantallas españolas. Los directores suelen emprender proyectos por iniciativa propia, más que por encargo, y por lo tanto son partícipes del proceso creativo desde sus inicios.

La mayoría de los guiones fueron confeccionados por varios autores (62%), mientras que tan sólo el 38% de ellos viene firmado por un solo guionista. Algunos directores gustan de colaborar con determinados guionistas en concreto, lo que da lugar a parejas recurrentes, como las de Fernando Vizcaíno Casas y Rafael Gil (*Hijos de papá*, 1980; *Y al tercer año resucitó*, 1980; *Las autonomías*, 1983, etc.), Horacio Valcárcel y José Luis Garcí (*Canción de cuna*, 1994; *La herida luminosa*, 1997 y *El abuelo*, 1998), Santiago Moncada y Rafael Romero Marchent (*Un día con Sergio*, 1975; *Imposible para una solterona*, 1975; *Violines y trompetas*, 1984, etc.) o Antonio Larreta y Mario Camus (*Los santos inocentes*, 1984 y *La casa de Bernarda Alba*, 1987).

En cuanto al colectivo de guionistas, no parece que presente ninguna especialización. Según Torreiro, no hay “en la actualidad especialistas claros que sobresalgan por su dedicación a la materia” (2002: 157). Tan sólo se podría destacar a Rafael Azcona, que firma nada menos que quince guiones en el marco de este corpus, como los de *El poder del deseo* (J. A. Bardem, 1975), *Un hombre llamado Flor de Otoño* (P. Olea, 1978), *¡Ay, Carmela!* (C. Saura, 1990), *La Celestina* (G. Vera, 1996) o *La lengua de las mariposas* (J. L. Cuerda, 1999). Le sigue, con ocho guiones, Santiago Moncada: *Beatriz* (G. Suárez, 1976), *El hombre que supo amar* (M. Picazo, 1976), *La chica de la piscina* (R. Fernández, 1986), etc. Y, con siete guiones, Gustavo Hernández, dedicado casi en exclusiva al cine catalán: *La Plaça del Diamant* (F. Betriú, 1982), *Laura a la ciutat dels sants* (G. Herralde, 1987), *La punyalada* (J. Grau, 1989), etc. El resto de guionistas ha practicado la adaptación de una manera más o menos esporádica.

¹⁹⁴ Para un análisis más detallado de las obras de los “escritores metidos a cineastas” véase Hernández Ruiz (2002).

5.3.2.3. Recepción

Tras analizar los factores más importantes que han podido influir en la selección de determinadas obras literarias para su trasvase a la gran pantalla, paso ahora a valorar su recepción en el sistema cinematográfico de llegada. Para ello tendré en cuenta dos cuestiones: con qué formas o estilos se han recibido las adaptaciones del corpus en el sistema cinematográfico español y cómo ha sido su distribución y exhibición.

Formas y estilos predominantes

Dado que el corpus se ha delimitado a partir de la categoría “largometraje de ficción”, no cabe distinguir aquí entre otras modalidades cinematográficas de adaptación, como podrían haber sido el documental o el cortometraje. Me limitaré, pues, a la distinción entre géneros cinematográficos y estilos de adaptación.

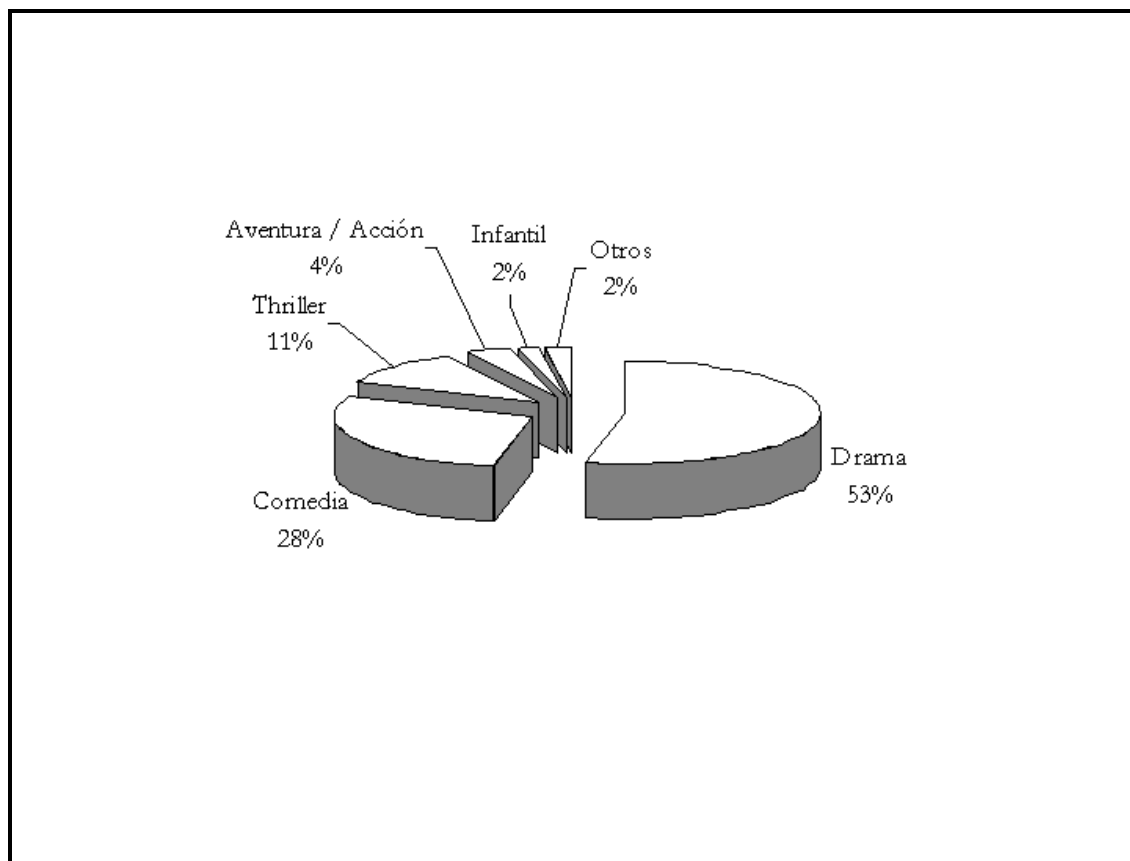


Figura 20: Principales géneros cinematográficos de las adaptaciones del corpus.

La clasificación de películas por géneros resulta de por sí harto compleja: drama histórico, drama costumbrista, drama en tono de comedia, etc. La variedad es infinita. Pero además, ante un período tan amplio y tal cantidad de filmes, cabrían muchísimas

matizaciones. Como afirma Rimbau, “resulta difícil establecer grandes líneas genéricas o estilísticas en la producción de un período que supera los 800 largometrajes y donde la mayoría de los proyectos surgieron de empresas individuales, casi heroicas, de improbable continuidad industrial y fruto de enormes presiones para responder a diversos tipos de intereses” (2000: 421). Además, los géneros son cada vez más difíciles de diferenciar, puesto que se tiende a la mezcla o combinación de los mismos. Como señala Álvarez Monzoncillo: “se trata de un concepto contaminado desde que los estudios de Hollywood lo practicaron como estrategia comercial” (*Academia* 2001: 147). Sin embargo, si nos limitamos a la distinción entre drama, comedia, *thriller* y acción o aventuras, se advierten en el corpus las mismas tendencias que en el conjunto del cine español en general: predominio del drama, seguido de la comedia, y, con bastante diferencia, el *thriller*, como se puede observar en la figura 20.

Veamos algunos ejemplos del corpus en una clasificación de géneros y subgéneros un poco más detallada:

– **Drama:**

- Histórico: *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1981).
- De denuncia social: *Bwana* (I. Uribe, 1996).
- Político: *El disputado voto del Sr. Cayo* (A. Giménez Rico, 1986).
- Biográfico: *El Lute, camina o revienta* (V. Aranda, 1987).
- Basado en hechos reales: *El crimen del cine Oriente* (P. Costa, 1997).
- De acción o aventuras: *Territorio comanche* (G. Herrero, 1997).
- Fantástico: *Morir, dormir, tal vez soñar* (M. Mur Oti, 1976).
- Costumbrista: *La Plaza del Diamante* (F. Betriú, 1982).
- Romántico: *Sangre y arena* (J. Elorrieta, 1989).
- Erótico: *La mirada del otro* (V. Aranda, 1998).
- Cómico: *El viaje a ninguna parte* (F. Fernán Gómez, 1986).

– **Comedia:**

- Romántica: *Amo tu cama rica* (E. Martínez Lázaro, 1991).
- Costumbrista: *Hijos de papá* (R. Gil, 1980).
- Erótica: *El virgo de Visanteta* (V. Escrivá, 1978).
- Histórica: *El rey pasmado* (I. Uribe, 1991).
- De denuncia social: *La estanquera de Vallecas* (E. de la Iglesia, 1987).
- Política: *Las autosuyas* (R. Gil, 1983).
- Fantástica: *El bosque animado* (J. L. Cuerda, 1987).

– **Thriller:**

- Policiaco (a menudo entrecruzado con el histórico): *El invierno en Lisboa* (J. A. Zorrilla, 1991).
- De suspense: *Nadie conoce a nadie* (M. Gil, 1999).
- De terror: *¿Quién puede matar a un niño?* (N. Ibáñez Serrador, 1976).
- Erótico: *Entre las piernas* (M. Gómez Pereira, 1999).
- Político: *La fuga de Segovia* (I. Uribe, 1981).
- Histórico: *Beltenebros* (P. Miró, 1991).

- **Acción, aventuras o fantástico:** *La vuelta del Coyote* (M. Camus, 1998), *Manaos* (A. Vázquez Figueroa, 1979), *Tuareg* (E. G. Castellari, 1983)...
- **Infantil o animación:** *La paloma azul* (L. M. del Valle, 1980), *El desván de la fantasía* (J. R. Sánchez, 1979)...
- **Experimental:** *Vida / Perra* (J. Aguirre, 1981), *Función de noche* (J. Molina, 1981)...
- **Musical:** *La corte de Faraón* (J. L. García Sánchez, 1985), *Corre, gitano* (T. Gatlif, 1982), *Montoyas y Tarantos* (V. Escrivá, 1989)...

En cuanto a las diversas formas de acercamiento a la obra literaria, son muchas las clasificaciones posibles. Chen (2004: 142-146) hace un repaso de algunas de ellas y expresa su rechazo por las clasificaciones basadas en el grado de fidelidad, como la de Virginia Guarinos (1998) o la de José Luis Sánchez Noriega (2000), pero no ofrece ninguna alternativa válida. No voy a entrar en detalles a este respecto porque no es éste el marco para una discusión de este tipo y porque las diversas formas de transferencia se habrían de tratar en la fase del análisis dedicada a las normas operativas, a las que, como ya he señalado, se renuncia de momento porque sería imposible estudiar con detenimiento las 329 adaptaciones que componen el corpus. Pero, para definir con un poco más de precisión los estilos predominantes entre las adaptaciones realizadas, sí querría dar algunos ejemplos de cada una de las variedades que distingue A. Jaime (2000: 105-117), por ser su clasificación de una gran sencillez. Este autor establece tres posibilidades de transferencia de lo escrito a la pantalla, que van de mayor a menor fidelidad a la letra y que son: traducción cinematográfica, “por la que el realizador trata de traducir con la mayor exactitud posible el corpus literario al lenguaje cinematográfico”; adaptación cinematográfica, según la cual, “el cineasta conserva lo esencial del original, pero imprime su personalidad con añadidos o modificaciones sustanciales”, y, por último, la película de inspiración, en la que “el autor cinematográfico sólo conserva alguno o algunos aspectos del texto inicial y compone una obra personal”¹⁹⁵.

El paradigma de traducción cinematográfica es *El perro del hortelano* (P. Miró, 1996), filmada en verso, como el original de Lope de Vega, al que la directora se ciñe casi palabra por palabra. Buen ejemplo de adaptación cinematográfica (en el sentido de A. Jaime) es *¡Ay, Carmela!*, realizada por Carlos Saura en 1990 sobre la obra dramática homónima de José Sanchis Sinisterra y con guión del propio director y de Rafael Azcona. Ambos fueron muy respetuosos con el texto de partida, pero realizaron también importantes modificaciones, sobre todo en lo que respecta a la estructura narrativa, pues eliminaron los juegos temporales para realizar una narración lineal. Finalmente, una clara película de inspiración (y experimentación) es *Función de noche* (1981), de Josefina Molina, que, a caballo del cine, el teatro y el documental, reproduce la interpretación teatral de *Cinco horas con Mario* (Miguel Delibes, 1966) por parte de la actriz Lola Herrera, alternando la función con las reflexiones de la actriz y las conversaciones personales que lleva a cabo en el camerino

¹⁹⁵ Sánchez Noriega (2000: 63-77) desarrolla varias tipologías de adaptaciones, una de las cuales se basa también en la dialéctica fidelidad/creatividad y se corresponde en parte con la de A. Jaime. Sánchez Noriega distingue entre “adaptación como ilustración”, “adaptación como transposición”, “adaptación como interpretación” y “adaptación libre”, entendiendo esta categorización como una gradación con estados intermedios.

con su ex marido, para poner así en evidencia las dificultades de las mujeres de esa generación en la sociedad patriarcal y machista que les tocó vivir.

Dado que aquí no se puede abordar el análisis particular de cada una de las adaptaciones, las apreciaciones generales de otros estudiosos habrán de servir para valorar las formas y estilos predominantes de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias españolas en el período 1975-2000. La opinión generalizada es que se han seguido modelos estandarizados y apenas hay muestras de originalidad o experimentación. Gómez Vilches, por ejemplo, califica las adaptaciones de los ochenta auspiciadas por la Administración de “academicismo, frialdad y falta de interés” (1998: 28). Moncho Aguirre dice de las mismas que: “se ha caído en la tendencia paternalista y excesiva esquematización que, con la triste condición de servir el producto por entregas, en ciertos casos convierten a éstos en lo último que esperaría ver el autor sobre su obra” (1986: 7). Las palabras de Javier Hernández Ruiz y de Carlos Losilla que cito a continuación ilustran con precisión el sentir colectivo:

Normalmente las obras de partida son tan convencionales que hipotecan cualquier ensayo de riesgo. Pocas veces se plantea el relato cinematográfico con autonomía del punto de partida literario, escasas veces se piensa sobre el nivel y tipo de narración, sobre el punto de vista narrativo (la focalización), la manera de articular en definitiva un texto nuevo. [...] Estamos, por tanto, ante una cosecha numéricamente nada despreciable, pero ante un balance estético más bien pobre, anodino en la mayoría de las ocasiones (Hernández Ruiz 2002: 556).

Se aniquiló cualquier tipo de tentativa experimental y se creó un prototipo único, pero el resultado no constituyó novedad alguna, pues sólo se trataba de otra nueva máscara adoptada por el cine español “popular” de siempre: esa criatura proteica y multiforme capaz de encarnarse sucesivamente en las películas folclóricas de los años treinta, el cine castrense-imperial de los cuarenta, las comedietas de los cincuenta, los “musicales” de los sesenta, los subproductos “S” de los setenta y, por supuesto, las adaptaciones literarias de los ochenta (Losilla 2002: 137).

Distribución y exhibición

Para valorar la recepción general de las películas que conforman el corpus, atenderé, por un lado, a los premios y galardones obtenidos en festivales, y, por el otro, a las cantidades de espectadores acumulados y los *rankings* de las películas con mayor número de espectadores, datos objetivos en sí mismos y que, a pesar de las inexactitudes, “en términos relativos, son suficientes para establecer una primera radiografía de esta parcela del cine español” (Monterde 2002: 487). Sin embargo, el propio Monterde, que en el citado artículo realiza un análisis del valor comercial de las adaptaciones cinematográficas del cine español entre 1977 y 1997, advierte de que “la toma de datos estuvo condicionada por la fragilidad del aparato estadístico que la respaldaba (eran tiempos anteriores a la informática), por los muchas veces atrabiliarios criterios que la sustentaban o por la inconstancia en la recopilación y procesamiento de esos datos, cuyo contenido y formalización han ido cambiando sin mucha justificación” (2002: 487). Y además se extiende a lo largo de seis

páginas aclarando “algunas cuestiones de método” que no hacen sino relativizar considerablemente los datos obtenidos.

Al final, y a pesar de las puntualizaciones, Monterde llega a la conclusión de que, al igual que en la producción, también en la distribución se refleja el contexto político y económico del sistema:

...tampoco dejan de apreciarse los dientes de sierra de la crisis señalada en la desembocadura de la década de los setenta, el crescendo resultante del cambio de política de protección en los ochenta, con momentos espectaculares como los años 1984 y 1991 (con un 21,7% y 24,7% respectivamente) y sobre todo 1987, año en el que más del 35,7% del dinero generado por el cine español en las salas nacionales provenía de adaptaciones literarias, que fueron –esto debe tenerse en cuenta– el 24,6% del total de las películas producidas en ese ejercicio (2002: 496).

A sabiendas de sus imprecisiones, voy a utilizar el mismo método de Monterde para evaluar de una manera fundada el éxito de las adaptaciones que forman el corpus. Dejaré de lado las recaudaciones porque, debido al factor inflación y a los cambios en los precios de las entradas –no sólo a lo largo del tiempo, sino también en función de la ciudad o localidad–, resultan datos de difícil comparación. Me centraré, pues, en la cantidad de espectadores obtenidos por los filmes, que sí son datos comparables en términos absolutos.

Cantidad de espectadores	Cantidad de adaptaciones
0-100.000	106
100.000-500.000	140
500.000-1.000.000	44
1.000.000-1.500.000	19
1.500.000-2.000.000	0
2.000.000-2.500.000	3
2.500.000-3.000.000	2
3.000.000-3.500.000	0
Más de 3.500.000	1

Tabla 38: Cantidad de adaptaciones en función de la cantidad de espectadores acumulados hasta hoy.

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del ICAA.

La tabla 38 muestra la cantidad de adaptaciones en función de la cantidad de espectadores acumulados hasta la actualidad. Tan sólo una adaptación ha superado los tres millones y medio de espectadores en su trayectoria en los cines españoles hasta hoy en día. Se trata de *La guerra de papá*, dirigida por Antonio Mercero en 1977. Las escasas cinco adaptaciones que han acumulado más de dos millones de espectadores son: *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1981), *El perro* (A. Isasi Isasmendi, 1977), *El Libro de buen amor* (T. Aznar, 1975), *La lozana andaluza* (V. Escrivá, 1976) y *Los santos inocentes* (M. Camus, 1982). Adviértase, en primer lugar, que todas estas películas son producciones de la primera parte del período 1975-2000. Esto seguramente está relacionado con vida comercial de los filmes, mucho más larga entonces que en la actualidad “gracias a la amplitud de la red de exhibición exterior a los grandes núcleos urbanos, a la existencia de cines de reestreno, al

carácter más capilar que no intensivo de los lanzamientos publicitarios, etc.” (Monterde 2002: 488). Es decir, que las películas permanecían entonces mucho más tiempo en cartel, lo que les permitía ir acaparando más espectadores en cines. Más adelante, la vida comercial de los filmes se ha ido extendiendo a los otros formatos de distribución: televisión, vídeo y DVD.

El éxito de *El crimen de Cuenca* probablemente se deba a la polémica en la que se vio envuelta. Recordemos que el filme fue prohibido durante más de un año y su directora fue objeto de un proceso militar debido a la minuciosidad con la que se narran las torturas realizadas por la Guardia Civil. El hecho de haber sido prohibida ya en democracia y habiendo desaparecido los mecanismos de censura cinematográfica contribuyó a que se convirtiera en un gran éxito de taquilla. *El Libro de buen amor* y *La lozana andaluza*, por su parte, atrajeron a una gran cantidad de público gracias a su componente erótico. Por último, *Los santos inocentes* le debe buena parte de su éxito entre el público español, no sólo a su excelente calidad, sino también al eco que obtuvo el filme gracias a los galardones que recibieron sus actores principales, Francisco Rabal y Alfredo Landa, en el Festival de Cannes de 1983.

Si queremos observar la evolución a lo largo del período, hemos de recurrir a los boletines informativos del control de taquilla que edita el Ministerio y que recogen las recaudaciones y los espectadores anuales de todas las películas distribuidas en España. Me he centrado, de nuevo, en los espectadores –en este caso en los obtenidos por las adaptaciones en el primer y el segundo año de su exhibición– y los he contrastado con el resto del cine distribuido en España para extraer los porcentajes alcanzados por las adaptaciones respecto al total del cine español y al total distribuido. Los porcentajes que aparecen en la tabla 39 son sólo aproximados, puesto que no se han considerado las aportaciones de las adaptaciones que han seguido exhibiéndose más allá del segundo año de vida comercial, pero son suficientes para ofrecernos una idea bastante cabal.

En la figura 21 se puede observar la evolución de esas cuotas de manera gráfica. Como se puede comprobar, los espectadores de las adaptaciones no han alcanzado en ningún momento el 5% del total de espectadores de todo el cine exhibido, un porcentaje reducidísimo que, sin embargo, no sorprende después de haber visto la posición que ocupa el cine nacional en el panorama cinematográfico español, en el que tiene una cuota de mercado que no ha dejado de disminuir a lo largo de todo el período, pasando de 30,81% en 1975 a 9,91% en el año 2000.

En la línea que ilustra la cuota de espectadores respecto al cine español se pueden apreciar los dientes de sierra que señalaba Monterde, así como los picos de 1987, 1991, 1995 y 1999, años en los que más del 20% de los espectadores del cine español acudieron a ver adaptaciones. Las elevadas cuotas de 1987 y 1991 se deben, en parte, a que en esos años las adaptaciones supusieron un buen porcentaje del total de filmes españoles producidos: un 24,64% en 1987 y un 28,13% en 1991.

	Espectadores del total de películas distribuidas	Espectadores de las películas españolas distribuidas	Espectadores de las adaptaciones distribuidas	Cuota de AC respecto al total	Cuota de AC respecto a las españolas
1975	255.785.631	78.814.732	3.097.870	1,21%	3,93%
1976	249.315.153	76.563.816	11.555.388	4,63%	15,09%
1977	211.910.616	65.718.122	10.528.318	4,97%	16,02%
1978	220.110.077	51.592.939	9.255.865	4,21%	17,94%
1979	200.485.325	35.647.557	2.869.350	1,43%	8,05%
1980	175.995.962	36.510.019	4.074.228	2,31%	11,16%
1981	173.659.664	38.791.651	4.166.031	2,40%	10,74%
1982	157.776.601	36.652.430	3.354.853	2,13%	9,15%
1983	142.802.676	30.603.805	2.303.334	1,61%	7,53%
1984	121.574.720	26.945.744	4.846.959	3,99%	17,99%
1985	103.577.894	18.306.925	2.026.418	1,96%	11,07%
1986	92.835.568	12.432.787	1.432.988	1,54%	11,53%
1987	89.936.090	13.255.895	4.025.137	4,48%	30,36%
1988	87.581.329	10.319.164	1.522.514	1,74%	14,75%
1989	85.331.134	6.637.903	1.347.364	1,58%	20,30%
1990	89.627.305	9.917.016	1.613.476	1,80%	16,27%
1991	84.913.049	9.161.849	2.382.623	2,81%	26,01%
1992	87.199.101	8.355.413	1.357.343	1,56%	16,25%
1993	92.502.265	8.619.748	894.116	0,97%	10,37%
1994	94.267.014	7.126.330	1.180.807	1,25%	16,57%
1995	96.729.321	11.685.888	2.797.408	2,89%	23,94%
1996	106.713.871	10.394.001	2.166.408	2,03%	20,84%
1997	107.112.113	13.948.157	1.819.898	1,70%	13,05%
1998	119.889.770	14.117.253	1.840.661	1,54%	13,04%
1999	131.348.075	18.152.855	6.031.936	4,59%	33,23%
2000	135.390.513	13.422.006	1.744.024	1,29%	12,99%

Tabla 39: Espectadores del cine distribuido en España (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del *Boletín informativo del control de taquilla*, año 1995 (para el período 1975-1981), año 1997 (para el período 1982-1990) y año 2000 (para el período 1990-2000).

A pesar de esos momentos extraordinarios, la cuota media de espectadores a lo largo de todo el período se sitúa en un 15,70%, lo que se corresponde sin lugar a dudas con los datos de producción: como ya señalé, las adaptaciones cinematográficas de obras literarias españolas en el período 1975-2000 suponen un 15% del total de filmes españoles producidos. Así pues, se puede afirmar que el cine español basado en obras literarias españolas no ha tenido comparativamente ni mayor ni menor fortuna que el resto de la producción española.

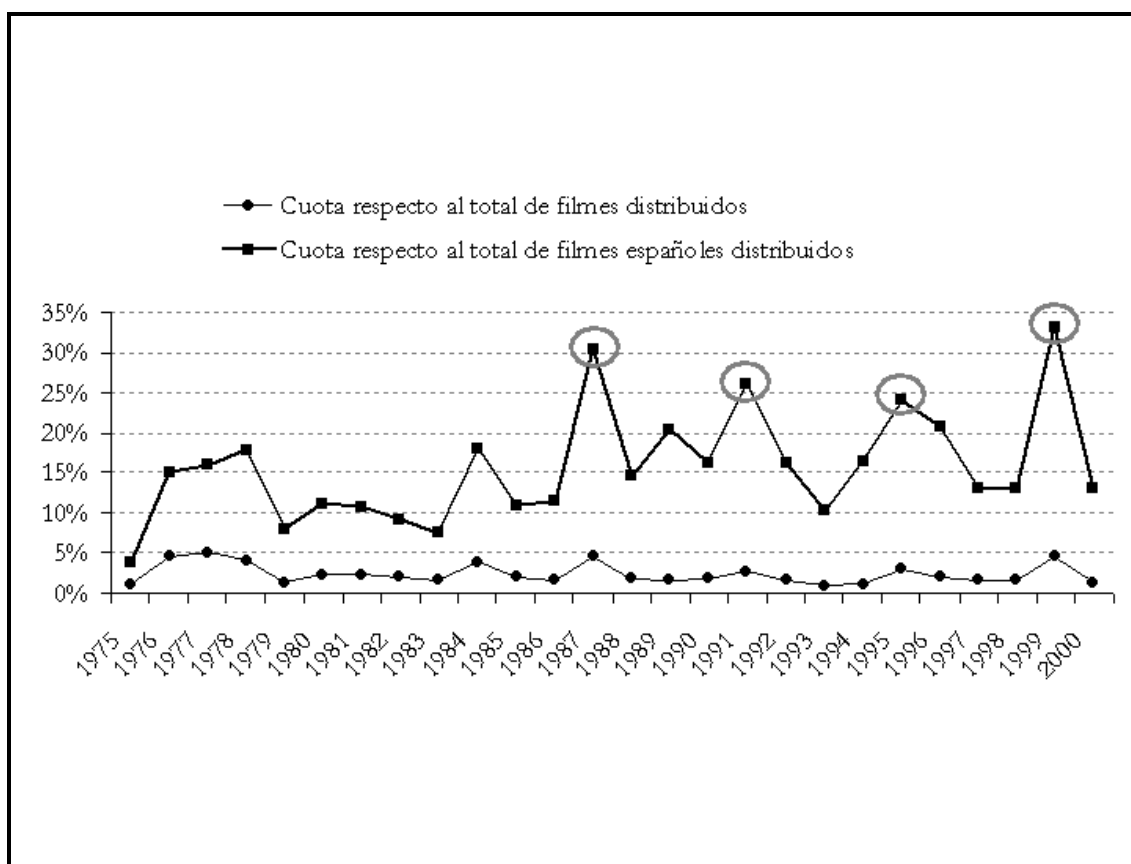


Figura 21: Cuotas de espectadores de las adaptaciones cinematográficas españolas en el período 1975-2000.

Los *rankings* anuales de las películas con mayor cantidad de espectadores son de interés porque la concentración de éxitos comerciales ha ido *in crescendo* a lo largo del período. Como señala Scholz (2005: 81), entre el 50% y el 70% de los espectadores de cada año se concentran en los diez primeros filmes del listado, de manera que la presencia o la ausencia de las adaptaciones que nos ocupan entre los títulos más vistos supone un dato muy revelador de la popularidad o el fracaso comercial de las mismas. En la tabla siguiente se recogen las adaptaciones que han figurado entre las veinte películas españolas con mayor número de espectadores en el período 1975-2000. Junto al título del filme, se ha incluido entre paréntesis la posición que ocupó en el *ranking* anual. Como se puede comprobar, desde 1981 siempre ha habido alguna adaptación entre las diez películas con mayor número de espectadores acumulados en el año. Los años más exitosos fueron 1989 y 1999, en los que cinco adaptaciones españolas se situaron entre esos puestos de cabeza. Los peores años fueron 1992, 1993, 1997 y 2000, en los que sólo una adaptación por año logró colarse entre los diez filmes más vistos, y en ningún caso logró una posición sobresaliente. El primer puesto lo han ocupado sólo tres filmes: *El crimen de Cuenca* en 1981, *Los santos inocentes* en 1984 y *El Lute* en 1987.

Año	Títulos
1975	-----
1976	-----
1977	-----
1978	La guerra de papá (12)
1979	La guerra de papá (10)
1980	La guerra de papá (10)
1981	El crimen de Cuenca (1) / Hijos de papá (12) / Función de noche (17) / Es peligroso casarse a los 60 (19)
1982	La colmena (4) / La Plaza del Diamante (13) / El crimen de Cuenca (14) / La fuga de Segovia (19)
1983	Valentina, crónica del alba (8) / Bearn o la sala de muñecas (9) / La colmena (10) / El sur (13) / 1919, crónica del alba (16)
1984	Los santos inocentes (1) / Las bicicletas son para el verano (2) / Últimas tardes con Teresa (8) / Tuareg (14) / Epílogo (15) / La noche más hermosa (19)
1985	La corte de Faraón (2) / Réquiem por un campesino español (5) / Los santos inocentes (12) / Yo, el Vaquilla (14) / Luces de bohemia (19)
1986	Tiempo de silencio (4) / El disputado voto del Sr. Cayo (9) / Adiós pequeña (10) / El viaje a ninguna parte (12) / Yo, el Vaquilla (16) / La corte de Faraón (17)
1987	El Lute (1) / Divinas palabras (6) / El bosque animado (7) / El escote (9) / La casa de Bernarda Alba (12) / El pecador impecable (14) / La estanquera de Vallecas (16) / La señora (18) / Laura a la ciutat dels sants (19)
1988	El Lute II (4) / El bosque animado (7) / El Lute (8) / Jarrapellejos (9)
1989	Bajarse al moro (2) / Esquilache (3) / Si te dicen que caí (7) / Montoyas y Tarantos (9) / Sangre y arena (10) / El río que nos lleva (13) / Un negro con un saxo (14) / El mar y el tiempo (17)
1990	¡Ay, Carmela! (4) / Don Juan, mi querido fantasma (7) / Las edades de Lulú (8) / Si te dicen que caí (14) / Sauna (15) / La iguana (16) / Montoyas y Tarantos (18)
1991	Cómo ser mujer y no morir en el intento (2) / Las edades del Lulú (3) / El rey pasmado (7) / Don Juan, mi querido fantasma (11) / ¡Ay, Carmela! (15) / Chatarra (17) / Don Juan en los infiernos (18) / Marcelino pan y vino (19) / La noche más larga (20)
1992	Beltenebros (9) / El rey pasmado (11) / Una mujer bajo la lluvia (13) / Amo tu cama rica (15) / Marcelino pan y vino (19) / El maestro de esgrima (20)
1993	El amante bilingüe (7) / Tierno verano de lujurias y azoteas (11) / La Lola se va a los puertos (14) / Yo me bajo en la próxima, ¿y usted? (16)
1994	La pasión turca (5) / Cómo ser infeliz y disfrutarlo (8) / Días contados (10) / Canción de cuna (11) / Tirano Banderas (12)
1995	La pasión turca (3) / Historias del Kronen (4) / Días contados (8) / La tabla de Flandes (11) / Cuernos de mujer (15)
1996	Malena es un nombre de tango (5) / La Celestina (6) / El perro del hortelano (9) / Alma gitana (13) / Bwana (17) / Mi nombre es sombra (20)
1997	El perro del hortelano (6) / Más allá del jardín (16) / Territorio comanche (17) / Tranvía a la Malvarrosa (18)
1998	Los años bárbaros (7) / El abuelo (8) / Mensaka (14) / Mararía (20)
1999	La novena puerta (3) / La lengua de las mariposas (5) / Nadie conoce a nadie (6) / Entre las piernas (7) / Manolito Gafotas (10) / El abuelo (12) / Volavérunt (14)
2000	Nadie conoce a nadie (7) / La lengua de las mariposas (14)

Tabla 40: Adaptaciones que figuran entre las 20 películas españolas con mayor número de espectadores por cada año (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del *Boletín informativo del control de taquilla* (1975-2000).

Sorprende que *La guerra de papá* (A. Mercero, 1977), que ha acabado siendo la adaptación más vista por total acumulado, no se incluyera en el año de su estreno, ni en los

siguientes, entre los diez filmes más vistos, aunque sí lograra alcanzar los puestos doce y diez en los años 1978, 1979 y 1980 respectivamente. Los filmes *El perro* (A. Isasi Isasmendi, 1977), *El Libro de buen amor* (T. Aznar, 1975) y *La lozana andaluza* (V. Escrivá, 1976), que en el *ranking* de más vistas por total acumulado se sitúan en los puestos tres, cuatro y cinco respectivamente, tampoco lograron en sus años de estreno, ni en los siguientes, colarse en los *rankings* de las diez más vistas, pero en estos casos además ni siquiera aparecen entre las veinte primeras.

El *Boletín informativo* ofrece los *rankings* de las más vistas separando las españolas de las extranjeras. Si combináramos los dos listados, veríamos que tan sólo las dos o tres primeras películas españolas más vistas entrarían en los últimos puestos del *ranking* de las veinte películas con mayor número de espectadores, pero ni siquiera es siempre así. De manera que sólo las adaptaciones situadas en esos puestos de cabeza son susceptibles de poder contarse entre las más vistas en su año de estreno, lo cual ocurre en contadas ocasiones.

Por último, adviértase la variedad de títulos entre las películas que han logrado situarse en algún momento entre los cinco primeros puestos. Entre estos éxitos comerciales podemos encontrar adaptaciones de clásicos de escritores consagrados como *Los santos inocentes* (Miguel Delibes), *La colmena* (Camilo J. Cela) o *Tiempo de silencio* (Luis Martín Santos) junto a adaptaciones de *best-sellers* como *Las edades de Lulú* (de la entonces debutante Almudena Grandes), *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (Carmen Rico Godoy) o *Historias del Kronen* (José Ángel Mañas).

Los premios Goya concedidos por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (desde 1986) y los galardones otorgados en los diversos festivales de ámbito nacional también pueden darnos pistas sobre la recepción general de las adaptaciones del corpus en el sistema cinematográfico español. Desde que se instauraron los premios Goya en 1987, todos los años alguno de los títulos del corpus ha resultado premiado. La tabla 41 muestra cuáles han sido las adaptaciones de obras literarias españolas que han sido galardonadas con este premio a lo largo de las quince ediciones que corresponden al período 1987-2001¹⁹⁶:

Edición	Título	Categoría
I Edición (1987)	<i>El viaje a ninguna parte</i> (F. Fernán Gómez)	Mejor película Mejor director Mejor guión (F. Fernán Gómez)
	<i>Hay que deshacer la casa</i> (J. L. García Sánchez)	Mejor actriz (Amparo Ribelles)
II Edición (1988)	<i>El bosque animado</i> (J. Luis Cuerda)	Mejor película Mejor actor (A. Landa) Mejor guión (Rafael Azcona) Mejor música Mejor diseño de vestuario

¹⁹⁶ Se contempla también la XV Edición, celebrada en el año 2001, porque en ella se concedieron los premios a las películas producidas y exhibidas en el año 2000. Para más información sobre estos galardones y sobre la Academia, véase <<http://www.academiadecine.com/>>.

Edición	Título	Categoría
	<i>Divinas palabras</i> (J. L. García Sánchez)	Mejor actor de reparto (J. Echanove) Mejor fotografía Mejor montaje Mejor sonido
	<i>La casa de Bernarda Alba</i> (M. Camus)	Mejor dirección artística
III Edición (1989)	<i>Jarrapellejos</i> (A. Giménez Rico)	Mejor guión adaptado (A. Giménez Rico y M. Gutiérrez Aragón)
	<i>Si te dicen que caí</i> (V. Aranda)	Mejor actor (J. Sanz)
IV Edición (1990)	<i>El mar y el tiempo</i> (F. Fernán Gómez)	Mejor actriz (R. Aparicio) Mejor actriz de reparto (M. Asquerino)
	<i>Esquilache</i> (J. Molina)	Mejor actor de reparto (A. Marsillach) Mejor dirección artística
	<i>Montoyas y Tarantos</i> (V. Escrivá)	Mejor música Mejor sonido
V Edición (1991)	<i>¡Ay, Carmela!</i> (C. Saura)	Mejor película Mejor director Mejor actor (A. Pajares) Mejor actriz (C. Maura) Mejor actor de reparto (G. Diego) Mejor guión adaptado (C. Saura y R. Azcona) Mejor montaje Mejor dirección artística Mejor dirección de producción Mejor diseño de vestuario Mejor maquillaje y peluquería Mejor sonido Mejores efectos especiales
	<i>Las edades de Lulú</i> (J. J. Bigas Luna)	Mejor actriz de reparto (M. Barranco)
	<i>Don Juan en los infiernos</i> (G. Suárez)	Mejor actor (F. Guillén)
VI Edición (1992)	<i>El rey pasmado</i> (I. Uribe)	Mejor actor de reparto (J. Diego) Mejor guión adaptado (J. Potau y G. Torrente Malvido) Mejor música Mejor dirección artística Mejor dirección de producción Mejor diseño de vestuario Mejor maquillaje y peluquería Mejor sonido
	<i>Beltenebros</i> (P. Miró)	Mejor fotografía Mejores efectos especiales Mejor montaje
VII Edición (1993)	<i>El maestro de esgrima</i> (P. Olea)	Mejor guión adaptado (F. Prada, A. Larreta, P. Olea y A. Pérez Reverte) Mejor música Mejor diseño de vestuario

Edición	Título	Categoría
VIII Edición (1994)	<i>Tirano Banderas</i> (J. L. García Sánchez)	Mejor guión adaptado (J. L. García Sánchez y R. Azcona) Mejor montaje Mejor dirección artística Mejor dirección de producción Mejor diseño de vestuario Mejor maquillaje y peluquería
IX Edición (1995)	<i>Días contados</i> (I. Uribe)	Mejor película Mejor director Mejor actor (C. Gómez) Mejor actor de reparto (J. Bardem) Mejor actriz revelación (R. Gabriel) Mejor guión adaptado (I. Uribe) Mejor montaje Mejores efectos especiales
	<i>Canción de cuna</i> (J. L. Garcí)	Mejor actriz de reparto (M. L. Ponte) Mejor fotografía Mejor dirección artística Mejor diseño de vestuario Mejor maquillaje y peluquería
	<i>La pasión turca</i> (V. Aranda)	Mejor música Mejor dirección de producción
X Edición (1996)	<i>Historias del Kronen</i> (M. Armendáriz)	Mejor guión adaptado (M. Armendáriz y J. A. Mañas)
XI Edición (1997)	<i>El perro del hortelano</i> (P. Miró)	Mejor director Mejor actriz (E. Suárez) Mejor guión adaptado (P. Miró y R. Pérez Sierra) Mejor fotografía Mejor dirección artística Mejor diseño de vestuario Mejor maquillaje y peluquería
	<i>Más allá del jardín</i> (P. Olea)	Mejor actriz de reparto (M. Carrillo) Mejor actriz revelación (I. Rubio)
XII Edición (1998)	<i>Chevrolet</i> (J. Maqua)	Mejor actriz revelación (I. Ordaz)
XIII Edición (1999)	<i>El abuelo</i> (J. L. Garcí)	Mejor actor (F. Fernán Gómez)
	<i>Mensaka</i> (S. García Ruiz)	Mejor guión adaptado (L. Marías)
	<i>Mararía</i> (A. J. Betancor)	Mejor fotografía
XIV Edición (2000)	<i>La lengua de las mariposas</i> (J. L. Cuerda)	Mejor guión adaptado (R. Azcona)
	<i>Nadie conoce a nadie</i> (M. Gil)	Mejores efectos especiales
XV Edición (2001)	<i>Lázaro de Tormes</i> (F. Fernán Gómez y J. L. García Sánchez)	Mejor guión adaptado (F. Fernán Gómez) Mejor diseño de vestuario

Tabla 41: Adaptaciones del corpus galardonadas con los premios Goya de la Academia (1987-2001).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de la página web de la Academia.

A la vista de este listado, llama la atención que tan sólo en dos ocasiones (1990 y 1998) el premio al mejor guión adaptado no recayera en la adaptación de una obra literaria española. En 1990 fue a parar al filme *El sueño del mono loco* (F. Trueba), basado en la novela de David Frank *The Dream of the Mad Monkey*, y en 1998 se lo llevó *La camarera del Titanic* (Bigas Luna), adaptación de la obra de Didier Decoin *La Femme de Chambre du Titanic*.

Cabe resaltar que en cuatro ocasiones ha sido una adaptación la que ha merecido el premio a la mejor película: *El viaje a ninguna parte* (F. Fernán Gómez, 1986), *El bosque animado* (J. L. Cuerda, 1987), *¡Ay, Carmela!* (C. Saura, 1990) y *Días contados* (I. Uribe, 1994). Las dos últimas acapararon además gran cantidad de bustos del famoso pintor: trece la película de Carlos Saura y ocho el filme de Imanol Uribe. De hecho, la historia de Paulino y Carmela es la que más premios ha obtenido en toda la historia de los Goya hasta el momento, y la del terrorista enamorado la que tuvo más nominaciones, concretamente diecinueve. Las películas *El rey pasmado* (I. Uribe, 1991) y *El perro del hortelano* (P. Miró, 1996) también triunfaron en sus correspondientes ediciones, llevándose la primera de ellas ocho galardones, y siete la segunda. Además, destaca la labor como guionistas de Rafael Azcona y Fernando Fernán Gómez, pues el primero se ha llevado cuatro galardones al mejor guión adaptado, y el segundo ha recibido dos.

Aparte de conceder los premios Goya, desde 1986 la Academia es la encargada de seleccionar las películas que representan a España en la competición por el Oscar a la mejor película extranjera que concede la Academia de Hollywood. Desde entonces y hasta el año 2001, en seis ocasiones ha elegido una adaptación, aunque sólo una de ellas, *El abuelo* (J. L. Garcí, 1998), ha resultado seleccionada para entrar en competición, y ninguna se ha llevado la famosa estatuilla dorada. Las otras adaptaciones que fueron escogidas para los Oscar fueron: *Montoyas y Tarantos* (V. Escrivá, 1989), *¡Ay, Carmela!* (C. Saura, 1990), *El maestro de esgrima* (P. Olea, 1992), *Canción de cuna* (J. L. Garcí, 1994) y *Bwana* (I. Uribe, 1996).

A la vista de todos estos datos, resulta evidente que la Academia ha valorado siempre positivamente las adaptaciones de obras literarias españolas. Por un lado, las ha considerado merecedoras de numerosos premios Goya. Por otro, en casi la mitad de las ocasiones desde 1987 hasta 2001 ha confiado en una adaptación para representar a España en Hollywood.

El favor de la Academia por las adaptaciones contrasta, no sólo con los pocos espectadores de que han gozado los filmes del corpus (como hemos visto anteriormente), sino también con el trato que han recibido en los múltiples festivales de ámbito local, nacional e internacional que se celebran en nuestro país. De entre ellos destaca el Festival internacional de cine de Donosti-San Sebastián, el único de categoría A en España. Otros festivales importantes, por su larga trayectoria, su reconocimiento internacional o la especial atención que dedican al cine español son:

- Festival internacional de cine de Valladolid (Seminci) (desde 1956).
- Festival de cine español de Málaga (desde 1998).
- Festival internacional de Peñíscola – Cinema de comedia (desde 1992).
- Mostra de València – Cinema del Mediterrani (desde 1980).
- Festival internacional de cine de Gijón (desde 1963).

Las adaptaciones del corpus que han resultado premiadas en alguno de estos festivales se incluyen en la siguiente tabla.

ANÁLISIS: PROCESOS DE ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Año	Festival	Película	Premio
1976	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>Libertad provisional</i> (R. Bodegas, 1976)	Premio Perla del Cantábrico a la mejor película de habla hispana
1977	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>A un dios desconocido</i> (J. Chavarri, 1977)	Premio Perla del Cantábrico a la mejor película de habla hispana Premio San Sebastián a la mejor interpretación masculina (H. Alterio)
1978	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>Un hombre llamado Flor de Otoño</i> (P. Olea, 1978)	Premio San Sebastián a la mejor interpretación masculina (J. Sacristán)
	Festival Internacional de Cine de Gijón	<i>Óscar, Kina y el láser</i> (J. M. Blanco, 1978)	Gran Premio Pelayo al mejor largometraje (sección A) Gran Premio Platero al mejor largometraje
1980	Mostra de València – Cinema del Mediterrani	<i>Dos</i> (A. del Amo, 1980)	Mención
1983	Mostra de València – Cinema del Mediterrani	<i>Soldados de plomo</i> (J. Sacristán, 1983)	Mención a F. Fernán Gómez por su interpretación
1985	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>La corte de Faraón</i> (J. L. García Sánchez, 1985)	Concha de plata
		<i>Éxtramuros</i> (M. Picazo, 1985)	Premio San Sebastián a la mejor interpretación femenina (M. Sampietro)
1986	Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci)	<i>El disputado voto del Sr. Cayo</i> (A. Giménez Rico, 1986)	Espiga de plata
1987	Festival Internacional de Cine Donosti – San Sebastián	<i>El Lute (camina o revienta)</i> (V. Aranda, 1987)	Premio San Sebastián a la mejor interpretación femenina (V. Abril) Premio San Sebastián a la mejor interpretación masculina (I. Arias)
		<i>El bosque animado</i> (J. L. Cuerda, 1987)	Premio de la Juventud
1988	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>El aire de un crimen</i> (A. Isasi Iasmendi, 1988)	Premio San Sebastián a la mejor interpretación masculina (F. Rey)
	Mostra de València – Cinema del Mediterrani	<i>Un negro con un saxo</i> (F. Bellmunt, 1989)	Mención especial
1989	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>El mar y el tiempo</i> (F. Fernán Gómez, 1989)	Premio especial del jurado
1992	Festival Internacional de Peñíscola – Cinema de comedia	<i>Amo tu cama rica</i> (E. Martínez Lázaro, 1991)	Mejor película Mejor actriz (A. Gil)

Año	Festival	Película	Premio
1993	Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci)	<i>Tirano Banderas</i> (J. L. García Sánchez, 1993)	Premio al mejor actor (G. M. Volontè)
1994	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>Días contados</i> (I. Uribe, 1994)	Concha de oro Concha de plata al mejor actor (J. Bardem)
1995	Festival Internacional de Peñíscola – Cinema de comedia	<i>El porqué de las cosas</i> (V. Pons, 1995)	Mejor película
1996	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>Bwana</i> (I. Uribe, 1996)	Concha de oro (ex-aequo) Premio del jurado a la mejor fotografía (J. Aguirresarobe)
1998	Festival Internacional de Peñíscola – Cinema de comedia	<i>Carreteras secundarias</i> (E. Martínez Lázaro, 1997)	Mejor película Mejor música
		<i>Gracias por la propina</i> (F. Bellmunt, 1997)	Mejor director
	Mostra de València – Cinema del Mediterrani	<i>Said</i> (L. Soler, 1999) <i>Mensaka</i> (S. García Ruiz, 1998)	Palmera de bronce Premio opera prima
1999	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>Volavérunt</i> (J. J. Bigas Lunas, 1999)	Concha de plata a la mejor actriz por unanimidad (A. Sánchez Gijón)
	Festival Internacional de Peñíscola – Cinema de comedia	<i>Los años bárbaros</i> (F. Colomo, 1998)	Mejor música (J. Bardem)
		<i>Pecata minuta</i> (R. Barea, 1999)	Mejor opera prima
2000	Festival Internacional de Cine de Donosti – San Sebastián	<i>El otro barrio</i> (S. García Ruiz, 2000)	Mención especial del jurado Premio Nuevos directores
	Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci)	<i>Las razones de mis amigos</i> (G. Herrero, 2000)	Premio especial del jurado
	Festival de Cine Español de Málaga	<i>Krámpack</i> (C. Gay, 2000)	Mejor dirección
	Mostra de València – Cinema del Mediterrani		Premio Opera prima
2001	Festival Internacional de Peñíscola – Cinema de comedia	<i>Anita no pierde el tren</i> (V. Pons, 2000)	Mejor película Mejor actriz (R. M. Sardá) Mejor guión Mejor música

Tabla 42: Películas premiadas en festivales de cine españoles y premios obtenidos en los mismos (1976-2001).

En total son 30 las películas que han sido dotadas con algún premio. En el que más galardones se han concedido a adaptaciones de obras literarias españolas es en el Festival de San Sebastián, donde doce filmes del corpus han recibido alguna distinción, entre ellas la máxima que otorga el festival, la Concha de oro a la mejor película. *Días contados* (I. Uribe) la obtuvo en 1994 y *Bwana* (I. Uribe) en 1996. *Krámpack* (C. Gay, 2000) es el único filme que ha sido premiado en dos de los festivales arriba mencionados: en el Festival de cine español de Málaga, donde Cesc Gay fue galardonado como mejor director, y en la Mostra de València, donde se llevó el premio a la mejor ópera prima. De estas cifras se puede concluir que, en general, las adaptaciones de obras literarias no han ocupado una posición especialmente sobresaliente en los principales festivales de cine españoles.

Finalmente, quisiera resaltar el éxito inequívoco de *Días contados* (I. Uribe, 1994) en el marco de las manifestaciones cinematográficas de nuestro país. Como ya se ha mencionado, fue uno de los cuatro filmes del período que nos ocupa que consiguió el premio Goya a la mejor película, y uno de los tan sólo dos que obtuvo la Concha de oro del Festival de San Sebastián, el más importante de los festivales españoles. La película reunía todos los ingredientes para ser un éxito a mediados de los noventa: estaba basada en un *best-seller* de reciente aparición (la novela homónima de Juan Madrid, publicada en 1993) y abordaba temas políticos y sociales de actualidad, en consonancia con el giro del cine español de la época hacia la realidad inmediata. Sin embargo, la cantidad de espectadores que fueron a ver la película no llega a setecientos mil. A pesar de ello, ocupó el décimo puesto en el *ranking* de las películas españolas con mayor número de espectadores acumulados en el año 1995. Cueto la califica de “excesivamente sobrevalorada en su día” y le achaca “una evidente falta de armonía entre el material aportado por Madrid y las innovaciones introducidas por Uribe, aunque la descripción del paisaje urbano y su fauna está bastante lograda” (2002: 376).

5.3.3. Resumen y conclusiones sobre las normas preliminares y las normas de recepción generales

Dada la amplitud del período y la cantidad de adaptaciones que se realizaron, la relación entre la literatura y el cine en el período 1975-2000 se define por una gran variedad de formatos, temas, directores, autores, y niveles de calidad (aunque no se haya entrado aquí en cuestiones evaluadoras). Sin embargo, a partir de la contextualización histórica, política y económica realizada, podemos deducir que efectivamente desde la Administración se promovió una determinada forma de adaptación de clásicos más o menos contemporáneos, sobre todo a partir del acuerdo de los mil trescientos millones y, más tarde, mediante las subvenciones anticipadas previstas en la Ley Miró. Asimismo, el cambio en la política de fomento de los noventa provocó un giro renovador en los directores, los temas y los autores orientado hacia la contemporaneidad. Así pues, a pesar de la variedad de elementos de todo tipo, parece que se pueden distinguir determinadas líneas de selección y actuación relacionadas con la situación política, económica y social del país, por lo que me atrevería a decir que han existido ciertas regularidades en el seno del cine español en lo que se refiere a los procesos de adaptación de obras literarias españolas a la gran pantalla. Estas regularidades se podrían sintetizar en lo siguiente:

- Se da una preferencia por obras literarias narrativas y canónicas (clásicos de siempre o *best-sellers*).
- También hay una preferencia por autores de prestigio más o menos clásicos en una primera etapa (clásicos y escritores proscritos durante la dictadura) y por autores en activo, a veces noveles o muy jóvenes, al final del período.
- Se advierte un predominio de los siguientes focos temáticos: evasión y recreación del pasado reciente en los últimos setenta y ochenta, y acercamiento a la realidad social y política del momento en los noventa.
- Las adaptaciones están en su mayoría realizadas por directores con experiencia y no por debutantes.
- Un amplio porcentaje de directores participa en la elaboración del guión y controla por lo tanto el proceso de adaptación.
- Se da un predominio de géneros cinematográficos canónicos y formas de adaptación clásicas o estandarizadas.

En cuanto a la función de las adaptaciones en el marco de la cinematografía española, se podría decir que en su globalidad desempeñan una función secundaria, puesto que en escasas ocasiones han dado muestras de innovación o experimentación. La adecuación al modelo dominante se observa en una triple vertiente. En primer lugar, las adaptaciones se adhieren a la estandarización general del cine español, donde apenas hay muestras de experimentación, innovación o trasgresión. La homogeneidad visual y narrativa se extiende incluso al equipo técnico y artístico:

La repetición e incluso intercambiabilidad de los intérpretes y técnicos, elemento central del antes citado modelo de producción y fruto a su vez de determinadas constricciones derivadas de la política cinematográfica, sobre todo en el período regido por el PSOE, conduce a una tipificación que facilita la lectura transversal de buena parte del cine producido durante el posfranquismo (Monterde 1993: 22).

En segundo lugar, la mayoría de las adaptaciones ha seguido modelos estandarizados de trasvase, cuyas características generales han variado en función del momento histórico y la política audiovisual marcada desde la Administración. Por último, estos modelos han marcado una preferencia por la sumisión al texto de partida, frente a una transformación del material primario más radical, más arriesgada o incluso más afín al lenguaje cinematográfico. Como señala Losilla:

Una ausencia de enfrentamientos [entre lenguaje literario y audiovisual] que negó el acceso no sólo a la literatura entendida como parte del cine, de la realidad que refleja el cine, y que por lo tanto debe entrar en colisión directa con sus postulados, sino también a una confrontación más productiva, incluso a la apropiación autoral del texto de partida. Un modelo que el público apoyó y que las instituciones tuvieron en cuenta como posible camino a seguir (2002: 117-118).

Se pueden, sin embargo, señalar algunas excepciones por lo innovador o arriesgado de la nueva articulación narrativa y dramática del relato, como *La verdad sobre el caso Savolta* (A. Drove, 1980), *Función de noche* (J. Molina, 1981), *Vida / perra* (J. Aguirre, 1981), *Epílogo* (G. Suárez, 1984), *La noche más hermosa* (M. Gutiérrez Aragón, 1984), *La estanquera de Vallecas* (E.

de la Iglesia, 1987), *Entreacto* (M. Cussó-Ferrer, 1989), *El cielo sube* (M. Recha, 1991) o *Chevrolet* (J. Maqua, 1997).

En su artículo sobre modelos de adaptación, Ríos Carratalá advierte de los riesgos de generalizar sin atender a las “circunstancias, a menudo de índole estrictamente personal o relacionadas con los mecanismos de producción” (2002: s. p.), que influyen decisivamente en los procesos de adaptación.

Unas circunstancias que abarcan campos muy distintos, que van desde la formación y la trayectoria de los responsables del trabajo (guionistas, directores,...) hasta los objetivos de las productoras pasando por el análisis de las tendencias que se dan en la cinematografía del momento. Y no nos olvidemos nunca de que estas circunstancias a menudo son rocambolescas en un mundo como el del cine español donde todo es posible, hasta tal punto que el historiador debe relativizar su metódico racionalismo y admitir el capricho y el azar como factores decisivos (2002: s. p.).

Para Ríos Carratalá, por lo tanto, las particularidades de los distintos procesos de adaptación los singularizan hasta tal punto, que no parece adecuado generalizar y deducir modelos sin acompañarlos “de una base historicista tan compleja como la de nuestro cine” (2002: s. p.). Sería presuntuoso por mi parte pensar que en este análisis he podido establecer una base historicista suficiente, entre otras cosas, porque no he entrado a analizar los pormenores de cada proceso en concreto. Creo, sin embargo, que se han recogido suficientes datos (históricos, políticos, estilísticos...) como para que las líneas de actuación generales anteriormente descritas sean consideradas válidas.

En lo que se refiere a la posición de las adaptaciones cinematográficas en el seno de la cinematografía española, resulta difícil ubicarlas en bloque, dada la gran cantidad y variedad de las mismas, así como el amplio período de tiempo contemplado. A la vista de los datos de distribución y exhibición comentados —y, por lo tanto, atendiendo únicamente a su valor comercial en las pantallas—, se puede afirmar que más bien se sitúan en la periferia del sistema, con cuotas de espectadores que no llegan al 5% del total de espectadores de todo el cine exhibido en España. Ha habido una gran cantidad de filmes que han supuesto auténticos fracasos comerciales frente a unas pocas películas que alcanzaron gran éxito de público y crítica. Las hay que han caído por completo en el olvido y las hay que han pasado a la historia del cine español. Entre las que siguen siendo recordadas, citadas y valoradas hoy, de lo que se deduce que han pasado a formar parte del canon, destacan títulos como *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1981), *La colmena* (M. Camus, 1982), *El sur* (V. Erice, 1983), *Los santos inocentes* (M. Camus, 1984), *Las bicicletas son para el verano* (J. Chávarri, 1984), *El viaje a ninguna parte* (F. Fernán Gómez, 1986), *¡Ay, Carmela!* (C. Saura, 1990), *El rey pasmado* (I. Uribe, 1991), *Días contados* (I. Uribe, 1994), *El perro del hortelano* (P. Miró 1996) o *La lengua de las mariposas* (J. L. Cuerda, 1999).

En general, las adaptaciones del cine español gozan de interés y desprecio casi a partes iguales. La expectación que despierta ver en imágenes la obra escrita es indudable. Así, la fama de la obra o el escritor adaptados (cuando la tienen, claro) supone un marketing previo nada desdeñable. La condición de adaptación suele servir entonces de gancho para un público que o bien espera revivir la experiencia literaria delante de la pantalla, o bien ahorrarse la primera mediante la segunda. Pero quienes esperan ver en el cine lo que imaginaron leyendo el libro se sienten en general defraudados. Algo que ocurre bastante a menudo, puesto que el grueso del público sigue sin distinguir entre las peculiaridades del

texto literario y el texto fílmico, con lo que suele comparar ambos productos a partir de un erróneo concepto de fidelidad que a menudo acaba con el tópico “me gusta más el libro que la película”, comparación que, como decía Andreu Martín con ironía, es “similar a la del que asegura que le gusta más la fabada asturiana que un Van Gogh” (en Pujals y Romea 2001: 41-42).

5.4. NORMAS PRELIMINARES Y DE RECEPCIÓN DE LOS PROCESOS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

En este apartado se va a desarrollar la parte del análisis orientada a constatar la existencia de normas preliminares y de recepción relativas a los procesos de traducción audiovisual, lo que, en este caso, exige una descripción del sistema fílmico alemán, que es el sistema de llegada en el que se reciben mediante traducción audiovisual algunas de las adaptaciones que conforman el corpus. Dicha descripción comenzará con un repaso histórico, al que seguirán los aspectos políticos y legales, por un lado, y los económicos y sociales, por otro. Para terminar la descripción, se abordarán las especificidades de la traducción audiovisual en el contexto alemán.

Seguidamente, se analizará la recepción del cine español y sus adaptaciones cinematográficas en el sistema fílmico alemán, empezando por una valoración cuantitativa. En este punto, hay que resaltar que, dada la escasez de estudios sobre recepción de cine español en Alemania, he considerado oportuno extender a todo el cine español lo que en origen iba a limitarse a las adaptaciones de obras literarias españolas. Así pues, no sólo se darán datos sobre los trasvases de las películas del corpus, sino también sobre todas las películas españolas exhibidas en Alemania en el período 1975-2000.

A continuación, atenderé a los elementos que puedan haber influido en la selección de los filmes de cara a su trasvase, tales como el régimen de producción, el género, el autor adaptado, etc. Las circunstancias esbozadas en la descripción del sistema y el análisis de los factores de selección habrán de permitir determinar si ha habido una política de selección, o lo que es lo mismo, constatar o no la existencia de normas preliminares.

En el siguiente apartado, se analizará el papel del cine español y de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias españolas en el conjunto del sistema fílmico alemán para determinar si hay normas de recepción. Para ello, se examinarán las formas de trasvase audiovisual, así como los escasos datos disponibles relativos a la distribución y exhibición de los filmes. Por último, se presentarán las voces de la crítica. Con todo esto, se podrá valorar la función y posición de las adaptaciones del corpus en el sistema fílmico alemán.

Recordemos que por sistema fílmico se entiende aquella sección del (poli)sistema audiovisual que se refiere a las películas o filmes, ya sean cortometrajes, medimetrajes o largometrajes, y ya sean de ficción o de no-ficción. En lo que se refiere a la producción, me he centrado en el sistema fílmico cinematográfico (denominado aquí sistema cinematográfico), es decir, en aquél cuyos productos están concebidos para el cine; pero al tratar la distribución y exhibición, sin embargo, tendré en cuenta el sistema fílmico en su totalidad, pues, aunque el corpus conste de películas esencialmente cinematográficas, su recepción se vehicula a través de diversos medios de explotación, como la televisión, el vídeo y, en menor medida dentro de este período, el DVD.

Cabe recordar también que por sistema alemán se entiende aquí el relativo a la República Federal de Alemania, y no el conjunto de territorios en los que se habla alemán, por lo que se ha excluido del estudio la recepción en Austria y la Suiza de habla alemana. Así mismo tampoco se contempla la recepción en la República Democrática Alemana, pero sí se tienen en cuenta los Estados que la componían una vez integrados en la Alemania reunificada a partir de 1989.

5.4.1. Descripción del sistema filmico alemán

5.4.1.1. Perspectiva histórica¹⁹⁷

Tras la Segunda guerra mundial, la industria cinematográfica alemana tuvo serias dificultades para reactivarse. Las zonas ocupadas por los aliados carecían de las instalaciones adecuadas, así como de los medios técnicos y los materiales necesarios para la producción. Las fábricas de celuloide más importantes, por ejemplo, se encontraban en la zona soviética. Además, la restrictiva política audiovisual de la administración militar aliada no facilitó en absoluto una recuperación rápida y eficaz. La medida más importante tomada tras la guerra en lo que al sector audiovisual se refiere fue la prohibición de la integración vertical de los tres pilares de la industria cinematográfica –producción, distribución y exhibición– con el objetivo de privatizar el sector y acabar con el monopolio del hasta entonces dominante grupo Ufa-Filmgesellschaft mbH (Ufi). La Ufi era un *holding*, controlado en buena parte por el Estado, que agrupaba unas 60 empresas, entre ellas las dos grandes productoras Universum Film AG (UFA) y Bavaria Filmkunst GmbH. Detrás de la política antimonopolista de los aliados estaban los intereses económicos de la industria cinematográfica estadounidense, que buscaba asegurarse una buena posición en este nuevo mercado para la exportación de sus filmes (Schneider 1990: 46). La desintegración vertical del sector audiovisual y otras medidas tomadas en los años siguientes a la finalización de la guerra marcaron decisivamente el desarrollo posterior de la industria audiovisual alemana en todos sus niveles.

La administración militar aliada sólo concedía licencias de producción a personas que durante el nazismo no hubieran ejercido como directivos en el sector. Se crearon así una serie de pequeñas productoras con un respaldo económico limitado y a menudo sin personal experimentado (Thiermeyer 1994: 111). La mayoría apenas conseguía alcanzar un volumen de producción de uno o dos filmes al año. Hasta 1950, unos 32 productores consiguieron producir un total de 95 filmes (Thiermeyer 1994: 83). La relación entre la cantidad de productoras y el número de películas producidas demuestra la escasa fuerza del sector de la producción en la industria cinematográfica alemana en aquella época. La debilidad económica de estos pequeños productores, así como el desinterés de los bancos, que veían en el negocio cinematográfico demasiado riesgo –dadas las escasas posibilidades de amortización de los filmes nacionales en un mercado inundado de películas

¹⁹⁷ Para una descripción histórica más detallada de la industria audiovisual alemana antes y después de la Segunda guerra mundial, pueden consultarse, entre otros, Thiermeyer (1994) y Jarothé (1998).

estadounidenses—, dificultaban enormemente la financiación de los filmes. Tan sólo la cuarta parte de los productores con licencia conseguían llevar a buen puerto sus proyectos. Muchos de ellos pronto se declararon en quiebra y cerraron el negocio.

Las empresas distribuidoras comenzaron entonces a participar en gran medida en la financiación de los filmes. Hasta finales de los años sesenta, las películas alemanas eran financiadas hasta en un 70% por las empresas de distribución (Thiermeyer 1994: 88), que pasaron así a ocupar una posición clave en el sector audiovisual. Esto favorecía enormemente a los distribuidores estadounidenses, dada la amplia presencia en el mercado filmico alemán de sus distribuidoras o de sus filiales (Schneider 1990: 46). A mediados de los años cincuenta, seis o siete distribuidoras importantes se repartían entre el 50% y el 70% de toda la oferta cinematográfica, compuesta básicamente de filmes extranjeros (Jarothe 1998: 78).

En cuanto al sector de la exhibición, los cines alemanes habían comenzado a reabrir sus puertas poco a poco y siempre bajo el control de la administración militar. Pero ante la avalancha de un público ávido de entretenimiento, pronto se produjo un incremento rápido del número de salas. A finales de 1949, en la Alemania occidental había unos 3.400 cines (Thiermeyer 1994: 94), que exhibían, en su mayor parte, las producciones procedentes del otro lado del Atlántico. El número de salas siguió creciendo en la década de los cincuenta, así como el número de espectadores, que en 1956 alcanzó su valor máximo con más de 817 millones de entradas vendidas (Thiermeyer 1994: 94).

La intervención de las distribuidoras en la producción y las primeras medidas de fomento tomadas por el gobierno alemán en forma de fianzas, con las que se subvencionaron dos tercios de las películas producidas en aquellos años, permitieron que las cifras de producción aumentaran de 60 películas en 1951 a 130 en 1955 (Thiermeyer 1994: 84). A las medidas económicas se sumaron otras de tipo cultural, como la creación, en 1951, de los Premios nacionales de cinematografía, entregados con motivo de la celebración del Festival de cine de Berlín. El aumento de salas y el incremento de espectadores que se vivió en los años siguientes permitieron que se siguiera absorbiendo la producción nacional. Sin embargo, con la llegada de la televisión en los sesenta se produjo un descenso drástico de espectadores. De 600 millones en 1960 se pasó a 172 millones en 1969 (Hollstein 1996: 23). Esto afectó principalmente a las películas alemanas, cuya escasa rentabilidad seguía siendo el principal problema. Con las ayudas estatales se había conseguido revitalizar la producción, pero en realidad no se habían mejorado las instalaciones para la producción ni las condiciones de la misma. Tanto el número de productoras como la cantidad de filmes producidos fueron descendiendo en los años siguientes. Sin contar las coproducciones, el total de películas alemanas producidas en 1965 fue de tan sólo 25 (Thiermeyer 1994: 85). La crisis de los sesenta afectó también a las distribuidoras: a finales de la década, habían desaparecido del panorama cinematográfico alemán unas veinte distribuidoras, entre ellas las clásicas Schorcht, Bavaria y Film-Hansa (Thiermeyer 1994: 89).

Ante la crisis de la producción cinematográfica alemana, un grupo de jóvenes cineastas, reunidos en 1962 con motivo de un festival de cortometrajes, redactó y firmó el Manifiesto de Oberhausen, con el que se dio inicio al movimiento del denominado *Junger Deutscher Film* (Joven cine alemán), más adelante *Neuer Deutscher Film* (Nuevo cine alemán). En este grupo se encontraban, entre otros, Wim Wenders, Werner Herzog y Rainer Werner Fassbinder.

Con ellos se produjo un cambio generacional y un replanteamiento de las pautas estéticas. Estos cineastas proclamaban la necesidad de una forma más artesanal y personal de creación cinematográfica. Es decir, defendían el cine de autor, igual que hicieron en Francia los jóvenes cineastas de la *Nouvelle Vague* (Jarothé 1998: 80-81). Para la persecución de sus fines, exigían el apoyo económico por parte del gobierno, que, tras varios intentos fallidos, se concretó en 1967 con la primera *Filmförderungsgesetz* (FFG, Ley federal de fomento del cine)¹⁹⁸. Mediante subvenciones estatales regulares, se pretendía mejorar la calidad de la producción cinematográfica y fortalecer la estructura del sector. Tras la entrada en vigor de esta normativa, el volumen de películas alemanas efectivamente volvió a crecer, pero en su mayor parte se trataba de producciones de carácter erótico de escaso interés (Thiermeyer 1994: 85). En 1971 se modificó la FFG para poder excluir filmes con contenidos pornográficos y violentos. Sin embargo, no se pudo establecer una sólida estructura en el sector de la industria cinematográfica, que presentaba dos tendencias bien diferenciadas: la del cine cultural o de autor y la del cine comercial a la americana. En los últimos sesenta y a lo largo de los setenta, los cineastas del Nuevo cine alemán consiguieron cierto renombre en el circuito de festivales internacionales y entre el movimiento estudiantil. El gran público, sin embargo, siguió prefiriendo el cine comercial (Jarothé 1998: 82).

5.4.1.2. Aspectos políticos y legales

La doble naturaleza del cine, que es a la vez arte y bien de consumo, ha marcado su desarrollo y estatus en la sociedad. El cine se produce en masa para un consumo en masa anónimo. Esto exige llegar a la mayor cantidad de espectadores posible; de ahí la necesidad de crear productos rentables y el carácter marcadamente comercial de este medio artístico. Así pues, el cine pertenece tanto a la categoría cultura como a la categoría economía, y por lo tanto, como bien económico y cultural a la vez, es objeto tanto de la política económica como de la política cultural.

Alemania es, desde el punto de vista de su organización política, una república de estados federados que gozan de autonomía en determinados ámbitos de competencia. El cine se sitúa en la frontera entre las competencias legislativas de la Federación y las de los Estados federados, tanto en materia cultural (debido a la competencia que, en dicha materia poseen los Estados federados, establecida implícitamente en el artículo 30 de la Constitución) como en materia económica (según lo estipulado en los artículos 72 y 74 de la Constitución). Así pues, del cine se ocupan tanto la política cultural de los Estados federados y de la Federación, como la política económica de los Estados federados y de la Federación (Jarothé 1998: 70-71). En los últimos años, sin embargo, se ha criticado esta separación estricta en el tratamiento del cine, como por ejemplo así hiciera el entonces Bundesbeauftragter für Kultur und Medien (BKM, Secretario de estado de la comisión federal para la cultura y los medios audiovisuales), Julian Nida-Rümelin, en el informe para la reforma de la ayudas cinematográficas presentado en noviembre de 2001:

¹⁹⁸ El nombre completo era Gesetz über Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films y se publicó en el *Bundesgesetzblatt* (Boletín Oficial del Estado) de 22 de diciembre 1967, parte I, n° 75, pp. 1352-1359.

Als Ausdruck und Zeugnis moderner Kultur ist der Film ein Kulturgut ersten Ranges. Damit einher geht seine wirtschaftliche Bedeutung: Denn der Film ist kein Produkt einer - wie auch immer zu definierenden - Hochkultur, sondern auch und insbesondere ein Kulturgut mit einer großen Massenwirksamkeit. Aus dieser folgt zwangsläufig seine wirtschaftliche Bedeutung. Nur machen eben wirtschaftliche Erfolge aus einem Kulturgut kein beliebig austauschbares Wirtschaftsgut. Aus diesem Grund ist denn auch an der heute in Deutschland noch üblichen Trennung zwischen wirtschaftlicher und kultureller Filmförderung nicht festzuhalten (Nida-Rümelin 2001: 6-7).

El marco constitucional

La norma de mayor rango en Alemania es la Constitución, que en su artículo 5.1 garantiza la libertad de opinión, de información y de prensa a través de la radio, la televisión y el cine, y se establece que no podrá darse censura alguna.¹⁹⁹ Este artículo garantiza la independencia de los medios de comunicación de masas frente a la intervención del Estado, y los protege de cualquier medida restrictiva o dirigista por parte del gobierno. Así, las películas quedan protegidas por la libertad de información a través del cine y de la televisión, refiriéndose esta libertad tanto a la libertad de exhibirlas como a la libertad de verlas.

Las únicas restricciones a estas libertades se establecen en el apartado siguiente del mismo artículo: “Diese Rechte finden ihre Schranken in den Vorschriften der allgemeinen Gesetze, den gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Jugend und in dem Recht der persönlichen Ehre”. No existe, por lo tanto, una censura previa aplicada a la creación, pero sí una censura posterior que afecta a la exhibición cuando se trata de proteger otros derechos fundamentales. Dado que las restricciones a estas libertades son asimismo de orden constitucional, y por razones políticas los legisladores no desearon ampliar la reglamentación referente a la cinematografía, aparte de la Ley federal de fomento del cine (de la que hablaré más adelante) no hay ninguna otra disposición legal de ámbito nacional que regule específicamente este sector (Hollstein 1996: 25).

Ahora bien, teniendo en cuenta que el cine, además de un medio de comunicación, es una forma de expresión artística, queda asimismo protegido por lo establecido en el apartado 3 del precepto constitucional mencionado: “Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung”. Con esta disposición, el Estado queda obligado a evitar cualquier intervención que restrinja la libertad artística, ya sea en lo que se refiere a la creación de la obra de arte, como a su difusión o representación. Estableciendo este derecho fundamental en la Constitución, se pretende impedir que los poderes públicos puedan utilizar el arte como medio

¹⁹⁹ Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland (1949), artículo 5, apartado 1: “Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt”. Texto completo disponible en <<http://www.bundestag.de/parlament/funktion/gesetze/grundgesetz/index.html>>.

propagandístico o prohibir determinadas manifestaciones artísticas, como hicieran los nazis en su día (Jarothé 1998: 70).

Además, el Estado alemán queda asimismo obligado por la Constitución a proteger y promover las manifestaciones artísticas, para lo cual puede poner medios económicos a disposición de los creadores y divulgadores, o bien instituir cualquier otro tipo de medidas de fomento, pero en ningún caso actuar como juez. Tampoco debe favorecer ni obstaculizar ninguna corriente o estilo artístico. Esto no significa, sin embargo, que tenga la obligación de subvencionarlo todo y a todos (Jarothé 1998: 70). ¿Quién decide entonces qué se considera exactamente una obra de arte y qué merece o no ser subvencionado? En lo que se refiere al cine, dos son las instituciones que se pueden pronunciar a este respecto: la *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK, Asociación de autocontrol voluntario de la industria cinematográfica) y el *Filmbewertungsstelle Wiesbaden* (FBW, Centro de evaluación cinematográfica de Wiesbaden).

Dado que los poderes públicos no pueden ejercer ningún tipo de censura sobre el cine, pero a la vez deben velar por los derechos de los menores y el respeto a la dignidad humana, desde 1948, la industria cinematográfica alemana somete todas las películas a un control voluntario mediante el cual se establece la clasificación por edades para las películas de cine y, desde 1985, también de vídeo. Este control se ejerce a través de la FSK, que por tratarse de una entidad privada no va en contra del mandato constitucional. Además, el control es voluntario y las comisiones las integran expertos pertenecientes a diversos grupos sociales. La clasificación por edades no es requisito suficiente para obtener una subvención del *Filmförderungsanstalt* (FFA, Instituto de fomento de la cinematografía)²⁰⁰, pero sí que es imprescindible, pues la denominada *Minderqualitätsklausel* de la Ley federal de fomento del cine —por la que se prohíbe subvencionar filmes que atenten contra la Constitución o las leyes, que hieran a los sentimientos religiosos y las costumbres, que sean de escasa calidad o que presenten contenidos sexuales o violentos injustificados y brutales— está en consonancia con lo establecido en los artículos 1 y 2a de los Estatutos de la FSK (Hollstein 1996: 28).²⁰¹

Las películas que se emiten por televisión, por su parte, son sometidas a la *Rundfunkaufsicht* (vigilancia de la radio y la televisión), que es ejercida por las *Rundfunkanstalten* (Instituciones de televisión) y las distintas *Landesmedienanstalten* (Instituciones regionales de los medios) (Hollstein 1996: 28). La función de las Instituciones de televisión, que son organismos de derecho público independientes del Estado y con capacidad jurídica plena²⁰², consiste en elaborar y difundir una determinada programación, que emiten a través de tres canales, dos de ellos para todo el país: *Erstes Deutsches Fernsehen* o *Das Erste*, emitido por ARD, y *Zweites Deutsches Fernsehen* o *Das Zweite*, emitido por ZDF. A estos canales cabe añadir una tercera televisión pública, los *Dritte*

²⁰⁰ El FFA fue creado en 1968 en virtud de la FFG (Ley federal de fomento del cine) y actúa como órgano de gestión y administración de las subvenciones cinematográficas. Tanto del FFA como de la FFG se habla en profundidad más adelante.

²⁰¹ Para más detalles sobre la FSK, véase <<http://www.spio.de/>>.

²⁰² De esta forma, el Estado ni gestiona directamente, ni ejerce una influencia decisiva sobre la televisión, pero tampoco la deja descontrolada frente a las fuerzas del mercado.

Programme, que son emitidos por las televisiones creadas por cada Estado federado en su ámbito territorial correspondiente. Las televisiones públicas emiten también dos canales en colaboración con televisiones extranjeras: 3 SAT (junto con Austria y Suiza) y el canal cultural Arte (junto con Francia).

En cuanto a las televisiones privadas, el Estado no puede adjudicar las concesiones ni controlar su actividad, por lo que se han creado instituciones semejantes a las anteriores pero de ámbito regional, las Instituciones regionales de los medios, que suman un total de quince. Al igual que las Instituciones de televisión, son organismos de derecho público que cumplen una función pública no estatal. Los emisores privados son: empresas privadas concesionarias que emiten para todo el territorio de la Federación, canales de televisión extranjeros que se reciben por cable, y las televisiones privadas regionales de cada Estado federado.

El Filmbewertungsstelle der Länder der Bundesrepublik Deutschland (Centro de evaluación cinematográfica de la RFA) fue fundado en 1951 mediante un acuerdo de los Estados federados como institución que debía establecer criterios de evaluación uniformes para las películas de cine de cara a la recaudación del *Vergnügungssteuer* (impuesto sobre espectáculos), así como valorar la calidad de los filmes en las convocatorias de las subvenciones anticipadas o sobre proyecto que concede el FFA. En 1957 pasó a llamarse Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW, Centro de evaluación cinematográfica de Wiesbaden) y tiene su sede en Hessen. Esta institución actúa a través de comisiones de expertos independientes, que evalúan los filmes que ya han pasado por la FSK en función de su interés artístico, documental o histórico, y que conceden, dado el caso, las calificaciones *wertvoll* o *besonders wertvoll*. Las decisiones del FBW contribuyen a catalogar los filmes en cuanto obras de arte, facilitando así la labor del FFA a la hora de decidir a qué directores se conceden las subvenciones sobre proyecto. Además, estas calificaciones constituyen una de las distinciones que permite obtener subvenciones automáticas. Por último, las calificaciones *wertvoll* o *besonders wertvoll* también incrementan las posibilidades de comercialización de las películas. A partir de los dictados del FBW, las películas solían obtener ventajas fiscales en la recaudación municipal del Impuesto sobre espectáculos, pero en la actualidad este impuesto sólo se aplica a las películas pornográficas (Hollstein 1996: 28; Jarothé 1998: 75).²⁰³

Las competencias del Estado en el sector audiovisual

En la función de representatividad del cine como expresión de la identidad cultural alemana es donde el Estado encuentra justificación a sus medidas culturales de fomento del cine, que desarrolla desde 1951 a través de los Ministerios del Interior y del Exterior, y, desde 1998, a través del Bundesbeauftragter für Kultur und Medien (BKM, Secretario de Estado de la Comisión federal para la cultura y los medios audiovisuales). Dadas las limitaciones que impone la competencia en materia de cultura de que disponen los Estados federados, la promoción cinematográfica de tipo cultural por parte de la Federación se debe

²⁰³ Para más detalles sobre esta entidad, véase <<http://www.fbw-filme.de/>>.

limitar a fomentar el nivel artístico de los filmes y su difusión, para lo cual se conceden distinciones a la calidad artística a través de los Premios nacionales de cinematografía, así como ayudas para festivales e instituciones de diversa índole relacionadas con el cine²⁰⁴, y subvenciones para la producción y la distribución de proyectos de acreditada calidad (Jarothé 1998: 71). En lo que se refiere a la política exterior, las subvenciones se destinan, sobre todo, a fomentar la participación de producciones alemanas en festivales de cine extranjeros y a la participación en acuerdos bilaterales (Jarothé 1998: 73). A ojos de muchos expertos, sin embargo, todas las medidas culturales de fomento estatales, a excepción de los Premios nacionales de cinematografía, son anticonstitucionales, pues no se pueden clasificar entre las medidas de representatividad del conjunto del Estado y, por lo tanto, suponen una ingerencia en las competencias de los Estados federados en materia de política cultural (Jarothé 1998: 71).

La importancia del cine como factor económico para Alemania justifica, sin embargo, una legislación estatal para la promoción económica de la cinematografía. Así queda recogido en el número 11 del apartado 1 del artículo 74 de la Constitución (referido a la economía), en el que se fundamenta la *Filmförderungsgesetz* (FFG, Ley federal de fomento del cine)²⁰⁵, de la que responde el Ministerio de Economía. Como ley económica que es, su validez está limitada en el tiempo. Así, desde su primera versión en 1967, se han ido sucediendo diversas modificaciones.²⁰⁶ El objetivo fundamental de la FFG es incrementar la calidad del cine alemán y mejorar la estructura de la industria cinematográfica alemana. Para ello, dicha ley regula, entre otras cuestiones, las actividades del FFA.

Creado en 1968 en virtud de la FFG, a través del FFA se gestionan las medidas de fomento económicas del Estado, que abarcan tanto la producción (de largometrajes, cortometrajes, películas infantiles y guiones), como la distribución y la exhibición. Además, el FFA asume diversas funciones de coordinación de las actividades de fomento nacionales y europeas, así como el control sobre la cooperación entre la industria cinematográfica y la televisión (Jarothé 1998: 72). El FFA se financia con los impuestos que pagan las salas de exhibición y las distribuidoras de vídeo, así como con las aportaciones de los canales de televisión y los ingresos que provienen de las devoluciones de los préstamos reembolsables y las donaciones de la Federación y los Estados federados (Hollstein 1996: 119).²⁰⁷

Además de la legislación en materia de política cultural y económica, el Estado ostenta, de acuerdo con el número 9 del apartado 1 del artículo 73 de la Constitución, la competencia legislativa exclusiva sobre los derechos de la propiedad intelectual.²⁰⁸ Como en Alemania no existe un cuerpo legal específico para el cine, para esta cuestión es necesario acudir a distintas fuentes. Las más importantes, según Melchor Lacleta, son las siguientes:

²⁰⁴ Por ejemplo, el Archivo federal de cine de Coblenza, el Instituto alemán de cine y televisión de Berlín, la Federación de filmotecas, etc.

²⁰⁵ Para una explicación detallada de la Ley federal de fomento del cine, véase Hollstein (1996: 90-131).

²⁰⁶ En 1971, 1974, 1979, 1986, 1993, 1998, 2001, etc.

²⁰⁷ Para más información al respecto, véase la web del Bundesbeauftragter für Kultur und Medien (<<http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragterfuerKulturundMedien/Mediennpolitik/Filmfoerderung/filmfoerderung.html>>) y la del FFA (<<http://www.ffa.de/>>).

²⁰⁸ Para más detalles sobre los derechos de propiedad intelectual referidos al cine, véase Brehm (2001: 11-80).

el capítulo de Derecho de obligaciones del Código Civil alemán (*BGB-Bürgerliches Gesetzbuch*), la Ley de Derechos de Autor (reformada en 2003 para incorporar la Directiva Europea 29/2001/CE) y los diferentes preceptos de Derecho de Protección de la Personalidad. A pesar de la ya mencionada importancia básica del Código Civil alemán (BGB), algunas de las relaciones contractuales entre los sujetos de la industria del cine se rigen por cláusulas fijadas y utilizadas habitualmente en el plano cinematográfico internacional (2005: 35).

Dado que una película es resultado de un proceso creativo en el que participan muchísimas personas con responsabilidades muy diferentes, la normativa sobre los derechos de autor de una obra cinematográfica es mucho más compleja que en el caso de otras obras artísticas. En Alemania, la *Urheberrechtsgesetz* (Ley de la propiedad intelectual) de 1965, que fue la primera en contemplar la obra cinematográfica como susceptible de derechos, no ofrecía un listado cerrado de quiénes son los propietarios de los derechos de autor de un filme, sino que, en su apartado 7, remitía al principio tautológico según el cual se considera autor de una obra a aquel que la crea. Actualmente, dicha ley considera que son propietarios de los derechos de autor de una obra cinematográfica el director, los autores del guión y los autores de las composiciones musicales creadas especialmente para la obra audiovisual. Los derechos de propiedad intelectual de estos autores son administrados por las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual o sociedades de autores, de las que se distinguen tres:

- Verwertungsgesellschaft der Film- und Fernsehproduzenten mbH (VFF, Sociedad de gestión de derechos de los productores cinematográficos y de televisión).
- Verwertungsgesellschaft für Nutzungsrechte an Filmwerken mbH (VGF, Sociedad de gestión de derechos de uso de obras cinematográficas).
- Gesellschaft zur Wahrnehmung von Film- und Fernsehrechten mbH (GWFF, Sociedad para la protección de derechos cinematográficos y derechos de televisión).

De la promoción del cine alemán en el extranjero se encarga, como ya se ha señalado en el apartado europeo, la Export-Union des Deutschen Films, que, desde el año 2004, se denomina German Films Service + Marketing GmbH. Conocida simplemente como German Films, esta organización nació en 1954 como federación que englobaba a la asociación de productores alemanes y a la asociación de exportadores. En 1997, se convirtió en sociedad de responsabilidad limitada (GmbH) con cuatro socios, que en el año 2004 aumentaron a diez. Sus actividades son, en gran parte, financiadas por el FFA y la Comisión federal para la cultura y los medios audiovisuales.²⁰⁹ También los Institutos Goethe, repartidos por todo el mundo, desempeñan una labor importante en la difusión del cine alemán mediante la organización de exhibiciones cinematográficas.

²⁰⁹ Para más información, véase <<http://www.german-films.de/>>.

El papel de los Estados federados en el sector audiovisual

El artículo 30 de la Constitución reconoce implícitamente, como ya se ha dicho, la competencia de los Estados federados en materia de cultura con el objeto de contribuir al desarrollo y la conservación de los distintos panoramas culturales regionales y, por lo tanto, a la diversidad cultural de la República. El cine, como expresión de la identidad cultural de cada Estado federado, es por ello objeto de la política cultural regional. Los Estados federados establecen diversas medidas de fomento, tanto cultural como económico, para promover la industria cinematográfica en el ámbito regional y contribuir a su desarrollo. Para ello cuentan con una institución de fomento común, el Kuratorium Junger Deutscher Film (KJDF, Comité del joven cine alemán), así como con los diversos programas de fomento cultural y económico de cada uno de los Estados federados, muchas veces en clara rivalidad unos con otros.

El KJDF se creó en febrero de 1965 en respuesta a las discusiones generadas en torno al Manifiesto de Oberhausen (1962). Con sede en Múnich, la idea inicial de esta asociación era crear una red de préstamos reembolsables por el que la entidad se autofinanciara, pero el sistema fracasó. En 1970 los Estados federados se hicieron cargo de la asociación y la reconvirtieron en una fundación, cuyo objeto es mejorar e impulsar la calidad del cine alemán mediante préstamos a guionistas y directores noveles, y el apoyo al desarrollo artístico también en los ámbitos de la distribución (por ejemplo, mediante la financiación del subtítulo para la participación en festivales) y la exhibición (financiando mejoras estructurales y técnicas en salas que presenten una oferta cinematográfica de calidad) (Hollstein 1996: 136-137; Jarothé 1998: 75). En 1996, la Comisión de ministros de Economía y Hacienda de los Estados federados quiso eliminar la fundación como medida de ahorro, pero más de 200 cineastas se opusieron al cierre y la institución siguió en marcha.

En cuanto a los diversos programas de fomento de los Estados federados, desde el punto de vista cultural se promociona la formación (escuelas y academias de cine, centros de formación de actores, etc.), el archivo y mantenimiento de material cinematográfico, los festivales, etc. Pero el peso más importante del fomento cinematográfico de los Estados federados recae, sobre todo, en los aspectos económicos. Con las medidas de fomento cinematográfico se pretende propiciar el uso de las instalaciones e infraestructuras del propio Estado federado y que éste se convierta en un emplazamiento atractivo para las inversiones cinematográficas. Se trata, por tanto, de medidas políticas con las que se persiguen determinados efectos regionales, es decir, que el dinero sea reinvertido en la región. Esta industria mueve mucho dinero y son muchos los sectores que se pueden beneficiar del rodaje de un filme (hoteles, restaurantes, servicios de alquiler de vehículos, estudios de doblaje, etc.), tanto por la creación de puestos de trabajo, como por la recaudación de impuestos y la amortización de instalaciones creadas para fines cinematográficos (Hollstein 1996: 136-137). Las medidas de fomento de los Estados federados se orientan, por lo tanto, principalmente a la producción.²¹⁰

²¹⁰ Para más detalles sobre los programas de fomento regionales, véase Storm (2000: 29-34) y Hollstein (1996: 136-147).

En algunos Estados federados, el fomento cultural y el económico se han aunado en una sola institución, como la Filmförderung GmbH de Hamburgo, el Filmboard Berlin-Brandenburg, la Medien- und Filmgesellschaft (MGF) de Baden-Wurtemberg o el FilmFernsehFond (FFF) de Baviera. Renania del Norte-Westfalia sigue ejerciendo las dos formas de fomento por separado: a través de la Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH el fomento económico, y, a través del Filmbüro NW e.V., el cultural. Éstos son los cuatro Estados federados más fuertes en el sector audiovisual. Los demás, o bien carecen de presupuesto significativo para el fomento del cine, o ejercen un solo tipo de fomento: económico como en el Sarre, o puramente cultural como en Mecklemburgo-Pomerania Occidental (Jarothé 1998: 73-74).

5.4.1.3. Aspectos económicos y sociales

La industria cinematográfica alemana es uno de los sectores más importantes dentro del grupo de cultura y ocio y ha crecido enormemente en los veinticinco años del período que nos ocupa. En el año 1974, la cantidad de empresas declaradas a alguna de las ramas del sector (producción, distribución, exhibición) ascendía a 2.730, mientras que en el año 2000 había alcanzado la cifra de 8.286²¹¹, con un volumen de negocios de unos 3.000 millones de marcos y una cantidad de empleados de aproximadamente 98.000. Dentro de este sector, el ramo más importante es el de la producción (36,42%), en el que se distingue entre la producción para la gran pantalla, la producción para TV, la producción de vídeo, la producción de publicidad y la producción de filmes industriales y otros productos audiovisuales no cinematográficos. Una gran parte de las empresas produce distintos tipos de bienes, por lo que resulta difícil adscribirlas a uno de los grupos. En el año 1974, los productores de cine eran 673 y su volumen de negocios ascendía a 723.771 marcos; en el año 2000, la cantidad de productores de cine, vídeo y televisión superaba los 5.300 y su volumen de negocios alcanzaba unos 1.000 millones de marcos.²¹²

La mayoría de las empresas del sector cinematográfico se concentran en las ciudades estado de Berlín y Hamburgo, y en Múnich, los centros tradicionales de la industria cinematográfica tras la Segunda guerra mundial. El cine fue un arma más de los aliados para “desnazificar” el territorio alemán ocupado. Así, importaron gran cantidad de cine americano, francés, británico y soviético, cada uno desde la zona que le correspondía: Francia desde Munich, Gran Bretaña desde Hamburgo, Estados Unidos desde Berlín oeste y la Unión Soviética desde Berlín este. Por la importancia de sus medidas de fomento, el Estado de Renania del Norte-Westfalia también se cuenta hoy entre los centros

²¹¹ Esta cantidad comprende los productores, distribuidores y exhibidores de cine, vídeo y televisión.

²¹² Todos los datos proceden del anuario estadístico del Statistisches Bundesamt (2002, tabla 11), Seufert (2002: 15-19) y la página web del Statistisches Bundesamt (<<http://www.destatis.de>>). En realidad, los datos estadísticos sólo son comparables en parte por distintas razones: (a) las cifras de 1974 se refieren a la RFA, mientras que las cifras de 2000 se refieren a la Alemania reunificada; (b) los criterios de selección de las empresas que se incluyen en el sector –y, por lo tanto, en esta estadística– han variado a lo largo de los años; (c) uno de esos criterios es el volumen de negocios anual de las empresas incluidas, que en 1974 debía ser como mínimo de 12.000 marcos (6.136€) y en el año 2000 era de 17.500€.

importantes de la industria cinematográfica de Alemania (Neckermann 1991: 140-141; Gordon 1998: 35).

Las empresas del sector cinematográfico son en su mayoría empresas pequeñas con un volumen de negocios reducido. Según datos de Hollstein (1996: 52), en 1980 el 53% de las empresas pertenecían al grupo impositivo DEM 100.000-250.000, y tan sólo el 8,4% de ellas alcanzó un volumen de negocios de 2 millones de marcos. En 1992, el primer porcentaje había ascendido a 65,6%, y el segundo había descendido a 5,8%. Con excepción de las filiales de las *majors* norteamericanas, que sí operan a la vez en las ramas de producción, distribución y exhibición, el resto de la industria no presenta mecanismos de concentración ni horizontal ni vertical. En cuanto a la cantidad de empleados, Gordon (1998: 34) apunta que en 1988 siete de cada diez empresas tenía menos de 10, y sólo el 4% empleó a más de 20 personas. Neckermann (1991: 141), por su parte, señala que tan sólo el 5% de los empleados eran personal especializado (frente al 18% de toda la economía), y que muchos de los empleados de este sector trabajaban a media jornada (35% frente al 16% del conjunto de la economía). El grupo más grande, una cuarta parte del total, lo constituían los artistas, entre los que se cuentan tanto los actores, como los especialistas de sonido, imagen y escenografía.

La tabla 43 muestra una evolución en cifras de la industria cinematográfica alemana. A continuación, se analizan, por separado y con más detalle, cada uno de los sectores de este sistema. Es necesario aclarar que, al contrario que en el caso de las cantidades relativas al cine español, el departamento de estadística de SPIO (Federación de la industria cinematográfica alemana)²¹³ no ofrece datos relativos a los filmes producidos, sino únicamente a los estrenados, entre los que sólo incluye aquellos que han permanecido en cartel como mínimo una semana. Lo mismo ocurre con las cantidades relativas a la distribución, que no se refieren al total de filmes distribuidos en un año, sino a los estrenados. Otra diferencia importante radica en la manera de valorar el rendimiento de los filmes. Mientras que el ICAA ofrece datos sobre la recaudación de las películas y sus espectadores, SPIO indica el volumen de negocios de la distribución. Así pues, las magnitudes de una y otra cinematografía no siempre son comparables.

²¹³ El departamento de estadística de SPIO es, junto al Instituto de fomento de la cinematografía, la principal fuente de datos relativos a la industria del cine en Alemania. Véase <<http://www.spio.de/>>.

	1975	1980	1985	1990	1995	2000	
PRODUCCIÓN							
Largometrajes alemanes	36	37	46	38	37	47	
Coproducciones	19	12	18	10	26	28	
Total	55	49	64	48	63	75	
DISTRIBUCIÓN							
En vídeo:							
Títulos estrenados	—	—	780	694	517	643	
Copias (en millones)	—	—	3,1	9,7	42,3	35,8	
Volumen de negocios (venta) ¹	—	—	240	300	1.042	828	
Volumen de negocios (alquiler) ¹	—	—		709	740	666	
En salas:							
Estrenos alemanes	55	49	64	48	63	75	
Estrenos extranjeros	268	288	245	256	197	298	
De los cuales de España	7	4	2	5	1	4	
De los cuales de EE.UU.	84	109	146	155	135	165	
De los cuales de la UE (sin Al.)	138	103	78	73	41	87	
Total	323	337	309	304	260	373	
Cuotas de mercado sobre estrenos (%)	ALEM.	17,2	14,7	20,7	15,8	24,2	20,1
	EXT.	82,8	85,5	79,3	84,2	75,8	79,9
	ESP.	2,2	1,2	0,6	1,6	0,4	1,1
	EE.UU.	26,3	32,6	47,2	50,7	51,9	44,2
	UE	42,7	30,6	25,2	24,0	15,8	23,3
Volumen de negocios Alemania ¹	29,8	28,5	69,8	34,0	30,8	65,5	
Volumen de negocios Extranjero ¹	201	279,5	237,4	317,3	456,6	627,4	
Volumen de negocios EE.UU. ¹	95,5	169,1	180,2	294,6	424,7	567,2	
Volumen de negocios UE (sin Al.) ¹	—	—	—	18,5	25,1	50,9	
Total¹	230,8	308,0	307,2	351,3	487,4	692,9	
Cuotas de mercado sobre el volumen de negocios (%)	ALEM.	12,9	9,3	22,7	9,7	6,3	9,4
	EXT.	87,1	90,7	77,3	90,3	93,7	90,6
	EE.UU.	41,4	54,9	58,7	83,8	87,1	81,9
	UE	—	—	—	5,3	5,1	7,3
EXHIBICIÓN							
Salas con actividad	3.145	3.422	3.427	3.261	3.901	4.783	
Asistencia media ²	2,1	2,3	1,7	1,6	1,52	1,86	
Gesto medio por espectador ³	4,88	6,29	7,43	8,10	9,51	10,57	
Ingresos brutos de las salas ⁴	625	905	773	830	1.183	1.612	
Cantidad total de espectadores ⁵	128,1	143,8	104,2	102,5	124,5	152,5	
Espectadores filmes alemanes ⁵	—	—	—	10,76	11,7	19	

Tabla 43: Evolución de la industria cinematográfica alemana (1975-2000).

Fuente: *Filmstatistisches Taschenbuch* (SPIO 1976-2000), *Filmstatistisches Jahrbuch* (SPIO 2001) y página web del FFA (<<http://www.ffa.de/>>).

Los datos de 1975 a 1990 no incluyen a la antigua RDA.

1. En millones de marcos.

2. Anual por habitante.

3. En marcos. Ingresos brutos de las salas entre cantidad total de espectadores.

4. En millones de marcos.

5. En millones.

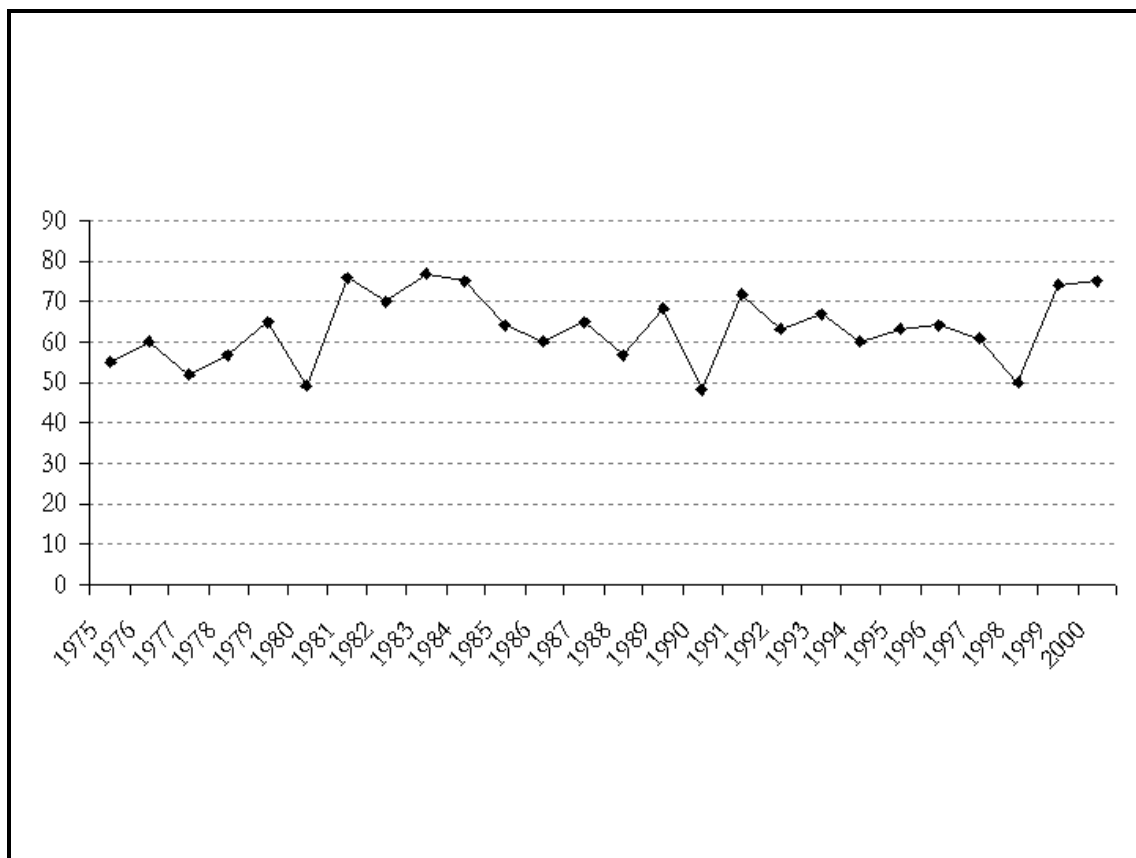
Producción

Figura 22: Estrenos de filmes alemanes, exclusivamente nacionales y coproducciones (1975-2000).

Según Thiermeyer (1994: 85-86), el constante descenso del número de espectadores durante la década de los setenta, el cada vez mayor peso del cine estadounidense, y el rechazo del cine alemán de tipo comercial por parte de las autoridades de fomento en favor del cine de autor provocaron una drástica caída de la producción, que pasó de 113 películas en 1970 a 55 en 1975 y 49 en el año 1980. En la década de los ochenta, las medidas de fomento se fueron ampliando, tanto por parte del Estado como por parte de los Estados federados, y el sector televisivo incrementó su compromiso con la producción de películas, ya iniciado en 1974 con el acuerdo entre el FFA y las televisiones públicas²¹⁴. Todo ello supuso un incremento en la producción durante la primera mitad de la década, debido, en

²¹⁴ Este acuerdo (cuyo nombre completo es Abkommen zwischen der Filmförderungsanstalt und den in der ARD zusammengeschlossenen Rundfunkanstalten sowie dem ZDF zur Förderung der Zusammenarbeit zwischen Film und Fernsehen vom 4.11.1974) se ha ido renovando posteriormente en 1980, 1983, 1986, 1988, 1990, 1993, 1998, 2001, etc. Además, desde 1992, el FFA también mantiene acuerdos con las televisiones privadas, que va renovando periódicamente.

parte también, a lo reducido de los presupuestos. De acuerdo con Thiermeyer (1994: 86), las grandes producciones eran casi imposibles en el seno de una industria en la que seguían predominando los pequeños productores con un volumen de producción de uno o dos filmes al año, en muchas ocasiones, llevados a cabo en colaboración con alguna otra empresa. De las 49 películas de 1980, se pasó a 64 en 1985. Durante la segunda mitad de la década, sin embargo, el volumen de producción volvió a descender hasta 48 filmes en 1990. Como se puede apreciar en la curva de la figura 22, la producción alemana se ha mantenido a lo largo de todo el período entre los márgenes de 50 y 80 filmes al año.²¹⁵

En cuanto al tejido industrial de la producción, durante todo el período, éste se ha caracterizado por:

- el dominio de productoras que son filiales de grandes empresas estadounidenses, como Columbia Tri-Star Film o UIP-Paramount Film Production GmbH;
- la existencia de un sinfín de pequeñas o medianas productoras, muchas veces ocasionales, es decir, creadas ex profeso para un proyecto cinematográfico concreto y que luego desaparecían;
- la dependencia casi total de la financiación pública (estatal y regional) y de los acuerdos con la televisión, dada la incapacidad de esas pequeñas empresas para hacer frente por sí mismas al riesgo económico que supone la financiación de un filme;
- la producción de bajo presupuesto y, en gran medida, de escasa competitividad, sobre todo, a escala internacional.

La tabla 44 refleja en cifras la capacidad de las empresas productoras. Puede observarse cómo la cantidad de empresas de un solo filme supera en los tres casos el 75%. La evolución de los costes de producción es difícil de seguir, puesto que SPIO no emite estadísticas oficiales al respecto hasta el año 2001, en el que aporta datos correspondientes a los años 1995-2000 (véase la tabla 46). Neckermann ofrece una tabla relativa a la década de los ochenta (véase la tabla 45) elaborada a partir de cálculos propios sobre datos internos del FFA. En ambos casos, se aprecia que el grueso de películas tiene un presupuesto medio de entre 2 y 5 millones.

Cantidad de filmes	1975		1985		2000	
	absoluta	%	absoluta	%.	absoluta	%.
1	47	77	66	86	108	85
2	6	10	4	5	12	9
3	3	5	6	8	-	-
4	3	5	-	-	4	3
> 4	2	3	1	1	3	2
Total	61	100%	77	100%	127	100%

Tabla 44: Empresas de producción cinematográfica según cantidad de filmes producidos.

Fuente: Filmstatistisches Taschenbuch (SPIO 1976-2000), Filmstatistisches Jahrbuch (SPIO 2001).

²¹⁵ Aunque, recordemos, las cantidades ofrecidas por SPIO no indican en realidad el volumen de producción, sino la cantidad de filmes estrenados y que han permanecido como mínimo una semana en cartel.

Costes de producción en DEM	1980	1985	1989
< 1 millón	10	14	7
1 – 2 millones	17	13	10
2 – 3 millones	9	8	6
3 – 5 millones	4	10	6
> 5 millones	3	5	9
Total*	43	50	38

Tabla 45: Filmes alemanes según costes de producción (I).

Fuente: Neckermann (1991: 120).

*El total de filmes no coincide con el total anual de filmes estrenados porque el cálculo se ha realizado a partir de las películas subvencionadas por el FFA y los datos del resto de filmes ha sido estimado.

Costes de producción en DEM	1995	1996	1997	1998	1999	2000
< 1 millón	6	1	1	-	3	5
1 – 3 millones	4	6	6	5	10	13
3 – 6 millones	7	11	11	12	16	21
6 – 10 millones	4	3	4	3	18	12
10 – 20 millones	6	5	3	1	7	6
> 20 millones	3	2	3	-	2	7
Total*	30	28	28	21	56	64

Tabla 46: Filmes alemanes según costes de producción (II).

Fuente: Filmstatistisches Jahrbuch (SPIO 2001).

*El total de filmes de esta tabla no coincide con el total anual de filmes estrenados porque la base del cálculo son los datos que los propios productores ponen a disposición de SPIO y hay películas sobre las que no se han ofrecido datos.

En cuanto a la dependencia del cine alemán respecto a la televisión, según Hollstein (1996: 123), el Nuevo cine alemán –con las producciones de Schlöndorff, Wenders, Fassbinder, Reitz etc., que tanto éxito internacional cosecharon en la segunda mitad de los setenta– no hubiera existido de no haber sido por la financiación de la televisión. A lo largo de la década de los ochenta, más de la mitad de los filmes producidos fueron realizados con ayuda de ARD y ZDF, y gracias a los acuerdos de coproducción entre la industria cinematográfica y las televisiones públicas. Neckermann (1991: 102) señala que, entre 1984 y 1989, las dos cadenas de televisión públicas invirtieron 15 millones de marcos anuales, con los que se financiaron aproximadamente 25 películas al año con una media de 580.000 marcos por película. A esto cabe añadir la compra de licencias de emisión para la exhibición de los filmes por televisión, que se ha convertido en una fuente de financiación imprescindible para la cinematografía, al igual que las ventas para la distribución en vídeo, con las que se cubren entre el 30% y el 50% de los costes de producción, según datos de Thiermeyer (1994: 91) y Hollstein (1996: 63).

En lo que respecta a los mecanismos de financiación pública, como ya se ha comentado, fueron aumentando a lo largo del período: por una parte, los presupuestos del FFA fueron creciendo; por otra, a las subvenciones de la Federación se fueron sumando las de los Estados federados. En general, según estimaciones de Neckermann (1991: 121), en la década de los ochenta, la mitad de los costes de las películas alemanas era cubierta por

los mecanismos de financiación pública. El presidente de Bavaria, Günter Rohrbach, afirmaba en 1990 que, sin subvenciones, la cantidad anual de filmes alemanes producidos descendería a menos de diez y presentaría una tendencia cero (en Thiermeyer 1994: 86).

Distribución

La crisis que se vivió en el sector del cine a finales de los sesenta y principios de los setenta afectó a muchas de las distribuidoras creadas durante los años de bonanza anteriores, pero también a medianas y grandes empresas de distribución, como las ya tradicionales Constantin, Gloria y Cinerama, que, según Thiermeyer (1994: 89), tuvieron que cerrar o reestructurarse. Las filiales distribuidoras de las multinacionales estadounidenses ocuparon su lugar en el mercado alemán gracias a los acuerdos de cooperación entre ellas y al creciente éxito del cine americano (Thiermeyer 1994: 114-155). Los escasos filmes alemanes que conseguían cierta atención también eran distribuidos por las filiales de las *majors* y no por distribuidoras alemanas.²¹⁶ A lo largo de los ochenta, el número de distribuidoras siguió descendiendo, debido, entre otros factores, a la llegada del vídeo, de las cadenas privadas y la televisión por cable y satélite, que provocaron un descenso imparable de espectadores y, por lo tanto, una reducción considerable de la distribución en salas. Según Jarothé (1998: 84), de 77 distribuidoras activas en 1975, se pasó a 53 en 1985. En los noventa, la extrema internacionalización del mercado llevó irremediabilmente a las distribuidoras alemanas a seguir el modelo americano de cooperación. Como señala Thiermeyer (1994: 90), las pequeñas distribuidoras de cine se fueron agrupando temporal o definitivamente en asociaciones de distribución para reducir gastos y racionalizar el sector. La tabla 47 muestra las cuotas de mercado sobre el volumen de negocios de las distribuidoras norteamericanas agrupadas en la MPEA (Motion Picture Export Association). Se advierte claramente el creciente peso de estas empresas en la industria cinematográfica alemana.

Año	1975	1980	1985	1990
Cuota de mercado	46,8%	49,4%	49,0%	71,2%

Tabla 47: Cuotas de mercado sobre el volumen de negocios de las distribuidoras de la MPEA.

Fuente: Thiermeyer (1994: 304).

Hollstein (1996: 61) afirma que, en 1990, las *majors* (como UIP, Fox, Buena Vista, Warner, Sony o Universal) acaparaban el 77,1% del volumen de negocios, frente a las 12 distribuidoras alemanas más importantes, que concentraban el 22,9%. Pero, como señala Melchor Lacleta (2005: 57), Alemania también cuenta con distribuidoras nacionales importantes, como Constantin, Kinowelt Filmverleih GmbH o Senator Filmverleih GmbH. La importancia de las distribuidoras estadounidenses se advierte en la tabla 48, en la que se refleja el alto grado de concentración del sector de la distribución, pues una gran

²¹⁶ Por ejemplo, *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff, 1978) o *Die Ebe der Maria Braun* (Rainer Werner Fassbinder, 1978); véase Thiermeyer (1994: 89-90 y 116).

parte del volumen de negocios se acumula en unas pocas empresas, la mayoría de capital estadounidense.

Distribuidora	1980	1985	1990
Scotia	3,0%	6,0%	3,7%
Ascot	1,0%	1,0%	
Tobis	15,0%	14,0%	
Neue Constantin	5,2%	7,0%	
Tobis/Constantin			4,4%
Tivoli		3,0%	
Jugendfilm	6,8%	7,0%	4,8%
Filmverlag	2,0%	1,0%	
Concorde	0,3%		2,6%
Senator			4,0%
CIC	11,7%		
UIP		20,0%	23,1%
United Artists	6,8%		
Warner/Columbia	15,3%	22,0%	
Columbia			8,3%
Warner Bros.			30,1%
20 th Century Fox	15,6%	7,0%	9,7%
Otras	17,3%	12,0%	9,3%

Tabla 48: Cuotas de mercado de las distribuidoras más importantes en la industria cinematográfica alemana

Fuente: Thiermeyer (1994: 304).

El peso de las distribuidoras estadounidenses se ha dejado sentir también en las cuotas de mercado sobre estrenos y sobre volumen de negocios de las películas de su país, que no han dejado de aumentar a lo largo de todo el período, como se puede comprobar en la tabla 49.

	1975	1980	1985	1990	1995	2000
Cine alemán	17,2	14,7	20,7	15,8	24,2	20,1
Cine EE.UU.	26,3	32,6	47,2	50,7	51,9	44,2
Cine británico	5,9	3,9	8,4	6,9	5,0	5,6
Cine italiano	20,7	15,7	5,2	3,3	1,5	1,1
Cine francés	8,7	8,3	9,7	7,9	5,0	9,1
Cine español	2,2	1,2	0,6	1,6	0,4	1,1

Tabla 49: Cuotas de mercado sobre estrenos (%).

Fuente: Filmstatistisches Taschenbuch (SPIO 1976-2000), Filmstatistisches Jahrbuch (SPIO 2001).

Como se puede observar, el cine alemán se ha mantenido más o menos estable con una cuota de mercado sobre estrenos de aproximadamente el 20%. Los líderes del mercado son claramente los filmes estadounidenses, que, desde mediados de los ochenta, constituyen la mitad de los estrenos. El cine francés y el británico tienen una cuota del 7%-9% y 5%-7% respectivamente. El gran perdedor es el cine italiano, que bajó de una cuota de mercado

sobre estrenos del 15%-20% en los setenta y primeros ochenta a aproximadamente un 5% a mediados de los ochenta y un 1,5% en los noventa. El cine español ha tenido en Alemania una cuota de mercado media en este período del 0,8%, lo que revela su escaso peso en el mercado cinematográfico alemán.

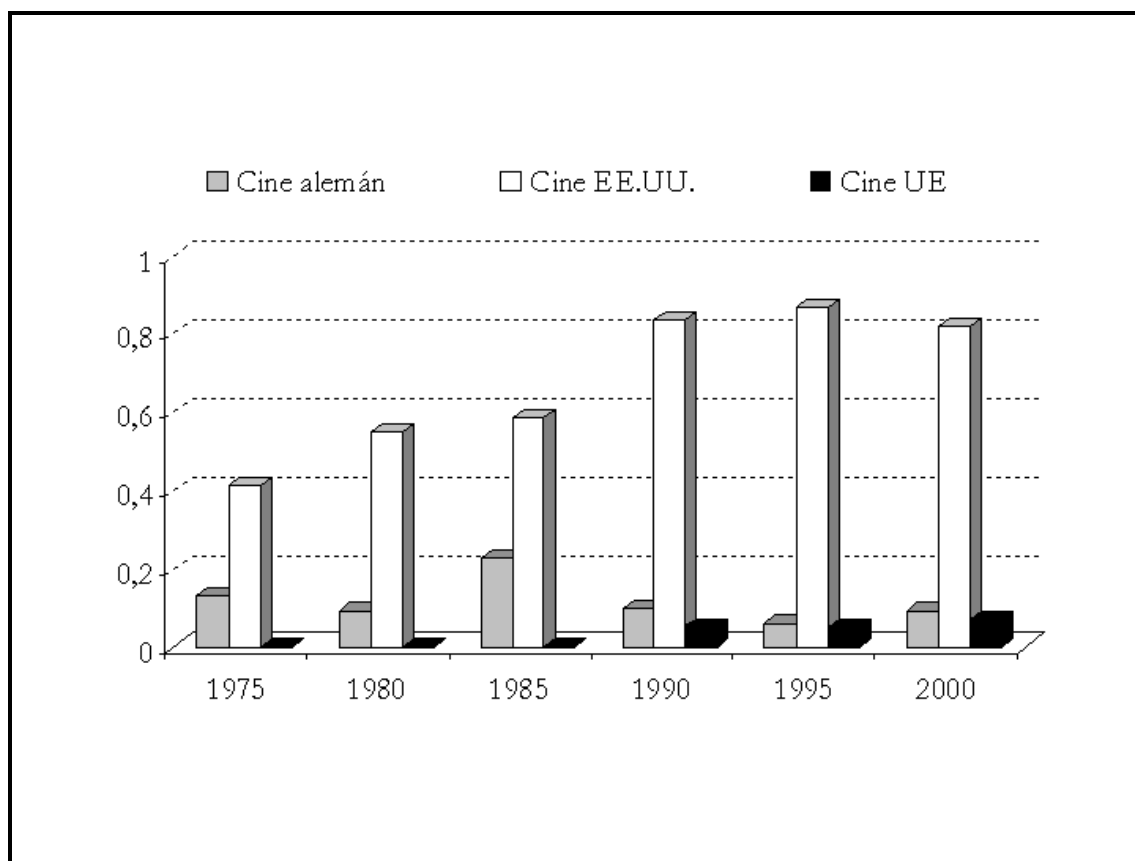


Figura 23: Evolución de las cuotas de mercado sobre volumen de negocios de los filmes alemanes, europeos y estadounidenses en el mercado cinematográfico alemán (1975-2000).

Fuente: *Filmstatistisches Taschenbuch* (1976-2000), *Filmstatistisches Jahrbuch* (2001). No hay datos sobre el volumen de negocios de las películas europeas correspondientes a los años 1975, 1980 y 1985.

Las películas alemanas se han mostrado más o menos estables en lo que se refiere a la cantidad de estrenos, pero no así en lo que se refiere a las cuotas de mercado sobre volumen de negocios (véase la figura 23). Según Jarothé (1998: 85), a pesar de las diversas enmiendas a la FFG para mejorar la calidad de las producciones alemanas y la estructura del sector, a finales de los setenta y a lo largo de los ochenta, el público seguía mostrando su indiferencia por el cine alemán y su clara predilección por los estándares americanos. El denominado cine discursivo había perdido su referente político y el cine de autor no conseguía consolidar una base económica estable que pudiera resistir los embates del cine comercial estadounidense.

A mediados de los noventa, sin embargo, algunos jóvenes directores realizaron comedias de corte comercial que encontraron el favor del público, entre ellas, *Der bewegte*

Mann (1994) y *Superweib* (1995), de Sönke Wortmann, *Stadtgespräch* (1995), de Reiner Kaufmann, *Keiner liebt mich* (1994), de Doris Dörre, etc. (Jarothé 1998: 86). En 1998, Tom Tykwer dirigió *Lola rennt*, un filme alemán que además consiguió resonancia internacional y que puede ser considerado paradigma del nuevo cine europeo. De marcado carácter juvenil, combina varias técnicas y formatos (vídeo, 35 mm, animación, efectos digitales...) y fue producido con la financiación de varias cadenas de televisión (Westdeutsche Rundfunk y Arte) y las subvenciones de las instituciones de fomento de Renania del Norte-Westfalia y Berlín-Brandenburg, y del Estado a través del Ministerio del Interior y, más tarde, del BKM.

En los setenta y ochenta, la televisión fue incrementando el número de emisiones de películas, pero fue sobre todo en los noventa, con el aumento de canales de televisión, cuando la presencia del cine en televisión lo convirtió en el principal medio de difusión de cine. A través de la televisión se llega a un público mucho más numeroso, amplio y variado. Una buena parte de la población consumía y sigue consumiendo cine exclusivamente a través de la televisión.

La tabla 50 refleja el crecimiento en la cantidad de emisiones de películas en la televisión alemana. El cómputo de emisiones incluye las repeticiones de un mismo filme en la misma o en diversas cadenas de televisión. Se incluyen las cadenas tanto nacionales como regionales, y, a partir de 1990, tanto las gratuitas como las de pago. La tabla incluye también los valores relativos a la presencia de las cinematografías de otros países. Adviértase el importante peso de las películas estadounidenses y el escaso volumen de los filmes españoles.

Año	Total	Alemania	EE.UU.	España	Italia	G.Bretaña	Francia	UE*
1975	768	119	381	5	17	53	54	—
1980	1.294	221	695	15	37	99	116	—
1985	1.716	344	824	3	88	91	157	—
1990	7.131	1.170	3.143	52	629	700	610	—
1995	16.275	1.501	9.457	99	893	1.141	1.355	—
2000	12.268	1.667	6.490	101	698	822	889	2.923

Tabla 50: Emisiones televisivas de largometrajes en Alemania.

Fuente: *Filmstatistisches Taschenbuch* (SPIO 1976-2000), *Filmstatistisches Jahrbuch* (SPIO 2001).

*UE sin Alemania.

El sector del vídeo, por su parte, creció enormemente y con rapidez a lo largo de los primeros ochenta, tanto en lo que se refiere a la venta como al alquiler. De acuerdo con Thiermeyer (1994: 91), de ocho distribuidoras de vídeo en 1979 se pasó a 67 en 1982. Tras el *boom* inicial, el sector se fue consolidando y estabilizando. A principios de los noventa, Neckermann (1991: 91, 118-119) constata una docena de distribuidoras de vídeo relevantes en el mercado alemán, la mitad de ellas con capital extranjero, sobre todo, filiales de empresas estadounidenses como Buena Vista Home Video, CIC Video, Fox Video Germany, Columbia TriStar Home Video y Warner Home Video. Su peso en el mercado alemán era equiparable al de las distribuidoras de cine correspondientes. Según el mismo autor, en 1982 acaparaban el 26% del volumen de negocios, y en 1992 el 70%. A finales de la década, el vídeo fue perdiendo fuerza en favor del DVD, que prácticamente ha acabado

por eclipsarlo. Puede observarse en la siguiente tabla la evolución de los datos más importantes referidos al sector del vídeo. Como se puede comprobar, el volumen de negocios ha pasado en tan sólo diez años de 240 millones en 1985 a 1.782 en 1995.

	1985	1990	1995	2000
Títulos estrenados	780	694	517	643
Copias*	3,1	9,7	42,3	35,8
Volumen de negocios (venta)**	240	309	1.042	828
Volumen de negocios (alquiler)**		709	740	666

Tabla 51: Datos básicos del sector videográfico en Alemania (1985-2000).

Fuente: *Filmstatistisches Taschenbuch* (SPIO 1976-2000), *Filmstatistisches Jahrbuch* (SPIO 2001).

*En millones

**En millones de marcos.

Exhibición

En lo que respecta a la exhibición, según Thiermeyer (1994: 94), la cantidad de espectadores fue reduciéndose a lo largo de los setenta y ochenta, hasta alcanzar el mínimo de 102 millones en el año 1989. Esto supuso el cierre o la remodelación de un buen número de salas tradicionales. Las que optaron por lo segundo tuvieron que reconvertirse en multicines, realizando para ello reformas que permitieran agrupar varias salas más pequeñas dentro de un mismo recinto, así como ir adaptándose a los nuevos medios y recursos técnicos que la industria del espectáculo iba imponiendo. Pero fue en los noventa cuando el sector de la exhibición vivió su gran reto, al enfrentarse los exhibidores alemanes al fenómeno internacional del *multiplex* o *megaplex*, espacios de ocio integrados en las grandes superficies comerciales del extrarradio con complejos de exhibición cinematográfica de hasta veinticinco salas. En octubre de 1990, UIC (United Cinemas International), propiedad de las *majors* Paramount y Universal, abrió en Colonia-Hürth el primer *multiplex* de Alemania (Thiermeyer 1994: 122). En manos de las grandes multinacionales estadounidenses, los *multiplex* han revolucionado el panorama audiovisual, pues suponen una reintegración vertical a escala internacional del sector de la producción, la distribución y la exhibición. Pero además, como señala Thiermeyer (1994: 94-95), han supuesto también una transformación de las formas de ocio del público. A pesar de todo, las cadenas de cine más importantes de Alemania han seguido a cargo de empresas alemanas, como la Ufa-Theater AG, el grupo Kieft y el grupo Flebbe.

En cuanto a la oferta cinematográfica, como ya se ha hecho constar en la evolución de los estrenos y los volúmenes de negocio, el mercado está dominado por los filmes estadounidenses, que acaparan el mercado con un número cada vez mayor de copias. Así, los espectadores se concentran en un número cada vez menor de filmes, que acumulan la mayor parte de la recaudación. Entre ellos apenas hay filmes alemanes. La siguiente tabla refleja la concentración relativa a la exhibición a partir de 1989:

Año	Cantidad de espectadores del filme n°1*	Espectadores del <i>Top-Ten</i>	Filmes alemanes en el <i>Top-Ten</i>
1989	5,75	30,0%	3
1990	9,34	37,4%	2
1991	6,42	30,6%	1
1992	4,41	27,8%	1
1993	9,12	32,8%	1
1994	7,53	36,75%	1
1995	3,97	23,78%	0
1996	9,64	29,95%	2
1997	7,31	27,99%	3
1998	17,98	31,33%	0
1999	7,96	29,1%	1
2000	6,12	23,0%	0

Tabla 52: Filmes del *Top-Ten*.

Fuente: Hollstein (1996: 73), *Filmstatistisches Taschenbuch* (SPIO 1976-2000), *Filmstatistisches Jahrbuch* (SPIO 2001).

* En millones.

5.4.1.4. La traducción audiovisual en el sistema fílmico alemán

Para completar la descripción del sistema fílmico alemán, es necesario atender a las particularidades de la traducción audiovisual en dicho sistema. No se trata de explicar cuáles son las distintas modalidades de traducción audiovisual y lo que las diferencia de otras formas de traducción; tampoco de adentrarse en el ya caduco debate sobre las ventajas y las desventajas de la subtitulación y el doblaje, y mucho menos de entrar en detalles sobre en qué consisten estos procesos.²¹⁷ Se trata más bien de describir el panorama de la traducción audiovisual en Alemania durante el período que nos ocupa partiendo de sus antecedentes.

Alemania es tradicionalmente un país doblador. Según Pruys (1997: 198), el 90% de las películas extranjeras exhibidas en Alemania en 1997 fueron dobladas. La industria del doblaje alemana está sólidamente asentada y es considerada una de las mejores del mundo. Según Luyken (1991: 34), no es sólo la que ofrece mayor calidad, sino también la más cara de Europa. Según datos de Radmann (2003: 1), sólo con los doblajes para el cine se factura una media de 1,5 millardos de marcos. Melchor Lacleta habla de una “industria especializada dedicada al doblaje de películas y programas televisivos que mueve al año más de 50 millones de euros” (2005: 34). La preeminencia del doblaje en Alemania se debe a una serie de cuestiones económicas, culturales y políticas que condicionaron la evolución

²¹⁷ Véase a este respecto la amplísima bibliografía expuesta en el apartado 1.2., dedicado a los estudios sobre la traducción audiovisual. A las obras allí citadas se pueden añadir los trabajos en el ámbito alemán de autores como Hesse-Quack (1969), Toepser-Ziegert (1978), Müller (1982), Müller-Schwefe (1983), Steinkopp (1987), Herbst (1994), Pisek (1994), Maier (1997), Pruys (1997), Bräutigam (2001) y Radmann (2003).

histórica de la exhibición cinematográfica en el país y situaron esta modalidad de traducción audiovisual a la cabeza.

Como explica Chaume (2004: 47), ya en 1928, dos ingenieros de la Paramount consiguieron grabar un diálogo sincrónico con los labios de los actores de la película *The Flier*. Este primer doblaje se realizó en alemán. En 1929, Radio Pictures dobló *Rio Rita* al español, al alemán y al francés. La Metro, United Artists, Paramount y Fox empezaron de inmediato a realizar doblajes, pero la mala calidad de éstos produjo reacciones adversas entre el público y la crítica, que empezaron a cuestionarse la veracidad del cine. Las críticas y quejas del público hicieron que las productoras americanas abandonaran esta idea. Pasaron entonces a las versiones multilingües²¹⁸, que sin embargo también acabaron dejándose de lado por su escasa rentabilidad: además del esfuerzo que requerían, los espectadores europeos preferían los filmes con estrellas de Hollywood a las versiones multilingües, con actores de segunda clase. A principios de los años treinta, los avances técnicos habían mejorado lo suficiente como para dar el paso definitivo al doblaje y la subtitulación, que pronto resultaron prácticas fáciles y rentables. La inclinación por uno u otro sistema fue fruto de una combinación de factores económicos, culturales e ideológicos, por lo que los resultados variaron según los países. En Alemania se acabó imponiendo el doblaje. Entre los primeros filmes que se exhibieron doblados en Alemania, se encuentran, según Bräutigam (2001: 9), *Der große Gabbo*, de James Cruze y con Erich von Stroheim, *Vorhang auf*, de Roy del Ruth, y el famoso filme antibelicista *Im Westen nichts Neues*, de Lewis Milestone.

Sin embargo, al contrario de lo que se suele suponer, el doblaje no se impuso como arma del nacionalsocialismo para manipular los filmes.²¹⁹ La dictadura se sirvió para sus fines de los subtítulos y, sobre todo, de la restricción a la entrada de filmes extranjeros. De manera que la industria del doblaje en Alemania se levantó después de la guerra.

Ya a finales de la República de Weimar se comenzó a restringir la entrada de películas extranjeras, especialmente las dobladas:

Den Filmverleihern wurde – beruhend auf einer vom Reichsinnenministerium festgesetzten Kontingentierung – eine bestimmte Zahl von Berechtigungsscheinen für die Einfuhr ausländischer Filme zugeteilt. Nur die Hälfte dieser Scheine durfte dann für synchronisierter Fassungen benutzt werden und dann auch nur für solche Filme, die in deutschen Synchronateliers von Deutschen hergestellt wurde (Radmann 2003: 9).

²¹⁸ Este sistema consistía en rodar una misma película en diferentes lenguas, simultáneamente o con muy poca diferencia de tiempo, ya fuera con el mismo director, o con directores distintos. El fondo se solía rodar en Hollywood y los actores en Europa, en el país de la lengua correspondiente. Para rentabilizar el proceso, a partir de 1931 las producciones de las versiones multilingües se trasladaron a Europa, a los estudios de Joinville de París, donde se realizaban versiones multilingües en diversos idiomas. La primera película que inauguró el sistema de las versiones multilingües fue *Atlantic* (E. A. Dupont, 1929), rodada en Hollywood en inglés y alemán, con una tercera versión en francés de 1930.

²¹⁹ Así lo puntualiza también Maier: “Die Auffassung, nach der die Nazis die Synchronisation als Mittel zur Manipulation bzw. Zensur der Texte gefördert haben, um auf diese Weise die „Volksgenossen“ nicht mit mißliebigen Meinungen zu konfrontieren, und deswegen in Deutschland frühzeitig den Siegeszug über die Untertitelung antrat, ist deshalb eher mit Zurückhaltung zu begeben, auch wenn sie einleuchtend erscheinen mag” (1997: 10).

Con los nacionalsocialistas ya en el poder y durante la guerra, la cinematografía extranjera apenas podía acceder al mercado alemán, y los pocos filmes que lo conseguían eran exhibidos sin traducir o con subtítulos, que no eran del agrado del público alemán. De esta manera se protegía la producción propia, especialmente la que presentaba contenidos propagandísticos, se evitaba el influjo extranjero y se ejercía un mayor grado de manipulación. Así lo explica Müller:

Denn schon in jenen Jahren wurde unter dem Einfluß bzw. dem Druck nationalsozialistischen Gedankenguts der Import ausländischer Produktionen weitgehend eingeschränkt, und man wußte nur allzugut, daß man das Publikum mit dem Hinweis 'Untertitelt!' von den mißliebigen Importfilmen fernhalten konnte. Darüber hinaus bot das Untertiteln die Möglichkeit, etwaige 'ideologiefindliche' Dialogpassagen einfach unübertragen zu lassen oder zu modifizieren, sprich: sie zu verfälschen (1982: 17).

Tras la Segunda guerra mundial, con la ocupación de Alemania, el doblaje se instaló y consolidó como forma de traducción audiovisual predominante. Por un lado, la producción alemana apenas era viable: la infraestructura necesaria había sido destrozada y la restrictiva política audiovisual de la administración militar aliada impedía una recuperación rápida y eficaz; por ejemplo, no se concedían licencias de producción a personas que durante el nazismo hubieran ejercido como directivos en el sector. Esto abrió un mercado antes impenetrable que los aliados se apresuraron a ocupar con sus propias cinematografías. Así, comenzaron a importar gran cantidad de cine francés, británico, soviético y, sobre todo, estadounidense. Y esta vez sí, se impuso el doblaje como medio para “desnazificar” y “reeducar” al pueblo alemán:

Die Synchronisation ausländischer Spielfilme für den deutschen Markt ist erst nach Ende des II. Weltkrieges zu einer gängigen Praxis geworden. Ihr Wegbereiter war zunächst das politisch motivierte Bestreben der Siegermächte nach Entnazifizierung und Umerziehung des deutschen Volkes durch eingedeutschte Aufklärungsfilme (Steinkopp 1987: 113).

Había además razones económicas: las posibilidades de comercializar los filmes doblados eran mucho mayores, pues los espectadores alemanes, acostumbrados durante años a ver el cine en su idioma, rechazaban ya desde hacía tiempo las versiones subtituladas. Pero mucho más en ese momento, cuando ver un filme con subtítulos suponía tener que oír el idioma de la fuerza de ocupación correspondiente (Radmann 2003: 11). Cada aliado creó su propia infraestructura en su territorio ocupado, lo que dio lugar a cuatro grandes centros de doblaje: Francia doblaba sus filmes en Múnich, Gran Bretaña en Hamburgo, Estados Unidos en Berlín oeste y la Unión soviética en Berlín este (Steinkopp 1987: 24, Bräutigam 2001: 14-16). Como los doblajes eran llevados a cabo por actores profesionales —obligatoriamente abocados a este oficio dada la escasez de trabajo—, este sector de la industria pronto gozó de un alto nivel de calidad y profesionalidad. Según Müller, se trabajaba con unos estándares que hoy apenas se encuentran: “Noch bis in die frühen 60er Jahren wurde in der Synchronisation mit einer Akkuratess gearbeitet, die heute, wenn überhaupt, nur noch sporadisch anzutreffen sein dürfte” (1982: 24).

Durante el período estudiado aquí (1975-2000) y hasta hoy en día, el doblaje ha seguido siendo la forma de traducción audiovisual predominante en Alemania: “Man kann getrost behaupten, daß fast alles, was im Original anderssprachig ist, hierzulande synchronisiert

wird” (Maier 1997: 9). Radmann da algunas cifras que así lo confirman, no sólo respecto al cine, sino también a la televisión y el vídeo:

Ein paar Zahlen mögen die überragende wirtschaftliche und praktische Bedeutung der Synchronisation verdeutlichen: Die jährlichen Bruttoeinnahmen der deutschen Filmtheater betragen ca. 1,5 Milliarden DM, die der Filmverleiher ca. 650-700 Millionen. Der Marktanteil ausländischer Filme an Besucherzahlen und Verleihumsatz bewegt sich dabei um die 90%, Die Synchronfassungen der ausländischen Filme erzielen wiederum von diesen 90% einen Marktanteil von durchschnittlich über 95%. Ähnlich eindeutige Zahlen gibt es für den Fernsbereich [...] Allgemein bekannt ist, daß es im deutschen Fernsehen kaum möglich ist, ausländische Filme in OF oder OmU zu sehen. Schließlich ist auch in den deutschen Videotheken die Dominanz der Synchronfassungen eklatant (2003: 12-13).

Müller-Schwefe (1983: 133-134) da cifras similares relativas al año 1980: de los 336 filmes estrenados en los cines alemanes, 51 tenían como idioma original el alemán y 285, es decir un 85%, eran filmes doblados. En la televisión pública (ARD y ZDF), el porcentaje de filmes doblados ascendía a un 88,1%, en las cadenas regionales incluso a 91,3%.

De ese amplio porcentaje de filmes doblados que se exhiben en Alemania, la mayor parte la constituyen los filmes estadounidenses y británicos: 46,8% en el cine y 63,8% y 64% en la televisión, según Müller-Schwefe (1983: 133-134). Las cifras de Herbst (1994: 2 7) para la televisión son incluso más elevadas: 66% (ZDF), 69% (RTL), 76% (ARD) y 86% (SAT1). En cualquier caso, se constata que el idioma que más se dobla en Alemania es el inglés. La preeminencia del cine estadounidense en el mercado alemán, y con él la del doblaje del inglés americano, fue convirtiendo a Berlín en el centro de doblaje para el cine por excelencia, relegando los centros de Hamburgo y Múnich al doblaje para la televisión y el vídeo, que cuentan con presupuestos mucho menos elevados (Steinkopp 1987: 114-116).

El subtítulado en Alemania se limita, pues, a festivales y a filmes que van dirigidos a un público reducido y para los que, por lo tanto, el doblaje no se considera rentable. Estos filmes se suelen exhibir en los ya mencionados *Kommunale Kinos* (también llamados *Programmkinos* o *Filmkunstkinos*). Maier lo explica así:

Die einzige Möglichkeit, diese [viele, auch interessante Produktionen] zu sehen, bietet sich auf Festivals, also bevor sich entscheidet, ob der Film hierzulande ausgewertet wird oder nicht. Ist dann ein Verleiher gefunden, hat dieser manchmal nicht die finanziellen Mittel, in die deutsche Bearbeitung noch viel Geld zu investieren. Daher werden solche Filme oft nur mangelhaft beworben, und das geringe Budget der Verleihfirma macht sich bei der deutschen Version insofern bemerkbar, daß eine Untertitelung nicht zu umgehen ist [...] Solche untertitelten Produktionen laufen dann in Programmkinos, die sich auf eher künstlerische Werke spezialisiert haben (1997: 58).

En los festivales, las películas se suelen exhibir con subtítulos, la mayoría de las veces en inglés, porque así lo exigen las bases de participación de los mismos. En los mercados cinematográficos que tienen lugar de forma paralela a algunos festivales (como el European Film Market, que discurre parejo a la Berlinale), el subtítulado en inglés brinda al filme la posibilidad de darse a conocer entre posibles compradores de cualquier lugar del mundo.

En lo que respecta a la televisión, gracias al sistema Dual, el subtítulado está cada vez más presente, especialmente para dar servicio a la comunidad con problemas de audición. Tan sólo el canal franco-germano Arte se caracteriza por una mayor exhibición de películas subtítuladas.

En el mercado videográfico, el subtítulo es la excepción (Maier 1997: 39). La llegada del DVD, por el contrario, ha supuesto la gran revolución para la traducción audiovisual, puesto que permite reunir en un solo formato las modalidades de doblaje y subtítulo. El DVD, por lo tanto, ha aumentado considerablemente el volumen de subtítulos al alemán en los últimos años.

A pesar de la importancia cuantitativa y cualitativa del doblaje en Alemania, éste goza de escasa reputación o atención por parte la opinión pública y la crítica, que lo da por supuesto y lo ignora, a no ser que sea especialmente malo. Según Radmann (2003: 1-2), ni siquiera los Premios Liliput, concedidos al mejor y peor doblaje y creados en 1997, pueden cambiar el anonimato en que se ven envueltos todos los participantes del doblaje, pues estos premios sólo encuentran eco entre los profesionales del sector. Koll (1991: 9) apunta una de las causas por las que la crítica hace caso omiso del doblaje: “Ein Filmjournalist, der einen neuen Kinofilm rezensieren [...] sieht in der Pressevorführung immer häufiger die Originalfassung des Films – oft sogar ohne Untertitel”. Este autor ofrece además una opinión muy negativa del doblaje, al que califica de bárbaro e ignorante, y aboga sin ambages por la subtítulo:

Die weithin als selbstverständlich hingenommene Praxis der Synchronisation eines fremdsprachigen Films zielt auf den Gleichlauf ein und desselben Produkts in verschiedenen Sprache. Solche nachträgliche Vertonung ist im Kern „demokratisch“, weil sie dem Willen „des (Film-)Volkes“ Rechnung trägt oder zumindest irgendwann einmal Rechnung getragen hat; unter kulturpolitischen Gesichtspunkten ist sie barbarisch und ignorant: die gewaltsame Tat von Kulturbanausen, die die ethnische Besonderheit und Andersartigkeit anderer Länder und Völker nicht respektiert (Koll 1991: 8).

Los aspectos más problemáticos del doblaje en Alemania se podrían sintetizar en tres: (a) censura, (b) condiciones de trabajo adversas y (c) falta de formación. El doblaje, como cualquier forma de traducción, supone una alteración del material de partida. Si esa alteración se ve condicionada por fuerzas económicas, políticas o culturales que deliberadamente obligan a una manipulación sistemática de determinados aspectos, se podría hablar de censura. En 1969, Otto Hesse-Quack publicó uno de los primeros trabajos germanos sobre traducción audiovisual. Desde un punto de vista sociológico más que lingüístico, analizó la importancia social del doblaje y los influjos a los que se ve sometido, distinguiendo entre “Zensurähnliche Kontrollen” (mecanismos de control pseudocensores), “Kontrollen aus dem ökonomischen Sektor” (mecanismos de control económicos) y “Feedback-Prozesse mit Kontrollcharakter” (control a través del *feedback*). Entre los primeros, incluía a la FSK, al FBW y a la Iglesia, tanto la católica como la protestante:

Die deutsche Filmwirtschaft hat mit der Einrichtung einer Freiwilligen Selbstkontrolle die Gefahr der Etablierung einer offiziellen staatlichen Zensur gebannt. Die Änderungsaufgaben dieser Selbstkontrolle sind allerdings oft wesentlich schärfer als die von staatlichen Zensurbehörden in Nachbarländern. Außerdem existiert [...] eine Filmbewertungsstelle der Länder. In ihr ist eine indirekte quasi-staatliche Zensurbehörde zu sehen. Darüber hinaus wird von einer Vielzahl gesellschaftlicher Gruppen, häufig nicht ohne erheblichen Erfolg, Einfluß auf die Synchronisation genommen. Unter diesen Gruppen sind die evangelische und katholische Kirche die aktivsten und wohl auch einflußreichsten (Hesse-Quack 1969: 61).

Según los datos de Hesse-Quack (1969: 62), en los primeros cincuenta, un 20,02% de la oferta cinematográfica fue sometido a modificaciones a instancia de la FSK, que hasta 1972 tuvo el monopolio absoluto de control. Hasta entonces, ningún filme podía ser exhibido sin pasar por su supervisión.

Las fuerzas de control social y económico ejercidas sobre el doblaje condujeron a una estandarización de las formas lingüísticas y una neutralización de la crítica social. En especial, se eliminaron o suavizaron pasajes con contenidos sexuales o violentos, así como referencias al nacionalsocialismo o que cuestionasen a los alemanes:²²⁰

In den Originalen vorfindbare Differenzierung von Charakteren und Situationen durch sprachliche Wendungen geht über in mehr stereotypisierte Formen. Sozialkritik wird fast immer neutralisiert. Ebenso werden negative Anspielungen auf Deutschland oder Deutsche ausgemerzt. Inhalte aus der Sexualsphäre, Anspielungen auf Homoerotik und brutalitätsgeladene Wendungen erfahren meist keine inhaltsentsprechende Übertragung (Hesse-Quack 1969: 239).

No sólo Hesse-Quack en su trabajo, sino también otras voces denunciaron en la prensa general y especializada las actividades censoras de la industria del doblaje como brazo ejecutor de la FSK. Véanse a continuación algunas muestras:

„Das deutsche Kino- und Fernsehpublikum“, schimpft der Kölner Filmkritiker Hans-Peter Kochenrath, 34, „wird wie ein Mündel behandelt: die Zensur beginnt schon im Synchronstudio.“ [...] Wenn im Ton-Studio manipuliert wird, dann oft genug darum, weil sich das „Dunkelkammer-Gewerbe“ (so Fritz Kortner über die Synchron-Praxis) als Handlanger der Freiwilligen Selbstkontrolle gebärdet. Denn die Synchronisation wird häufig dazu mißbraucht, um Deutschlands „sozialkulturelle Leitideen, Normen und Werten“ vor fremden Einflüssen zu schützen. Kochenrath belegte diese These [...] mit eindrucksvollen Beispielen (“Synchronisation...” 1971: 186).

Joachim Kunzendorf, einer des festen Regisseure der „Berliner Synchron“ erinnert sich im Gegensatz zu seinem Chef noch recht gut an direkte Zensureingriffe: „Wenn ein Film Überlänge hat, wird schon lange diskutiert; welcher Regisseur hat ihn gemacht, muß er mit Überlänge laufen oder muß er gekürzt werden. Es hat Filme gegeben, die sind zu einer Zeit entstanden, in der es bei uns eine gewisse politische Unruhe gab. Die hat man dann so stark beschnitten, daß damit wirkliche Veränderungen vorgenommen worden sind [...] Der zweite Punkt ist eine textliche Veränderung, und die halte ich für wesentlich gravierender. Eine bestimmte Sorte von Filmen, die ein politisches oder soziales Element drinhaben, das durchaus wichtig ist und das man bringen sollte, werden bei uns in eine Klamotte umgewandelt. Sie werden dann mit Banalitäten, mit Oberflächlichkeiten, nichtssagenden Texten versehen, die eigentlich nicht mehr tragbar sind. Ich weiß, daß ich damit eine bestimmte Gruppe von Leuten angreife, vielleicht auch einige Regisseure. Aber ich muß es einfach sagen, weil ich meine, daß man diese Verfälschung eigentlich nicht machen soll“ (Forst 1981: 33).

²²⁰ También Toepser-Ziegert se pronuncia a este respecto afirmando que “die jüngste deutsche Vergangenheit nach 25 Jahren immer noch ein Tabu für die Fernsehunterhaltung darstellt, genauso wie jegliche assoziierbare Wertminderung der deutschen Nationalität” (1975: 150).

Pero no hay que sobredimensionar el poder de las instancias censoras. Según Bräutigam (2001: 20), estas modificaciones seguramente se hubieran llevado a cabo de todas formas con el objetivo de satisfacer al público y ganar así el máximo número de espectadores posible. Es lo que Hesse-Quack señala como mecanismos de control económico. Así pues, si bien las actividades pseudocensoras de la FSK fueron exclusivas de los cincuenta y sesenta, cabe preguntarse en qué medida los mecanismos de autocensura por motivos económicos siguen dándose hoy en día. Bräutigam no tiene duda de que modificaciones quizás más sutiles se siguen dando, como, por ejemplo, la neutralización o atenuación del *slang*:

Die Frage, ob die massiven Eingriffe tatsächlich der Vergangenheit angehören, wäre nur durch minutiöse Vergleiche von Original- und Synchronfassungen zu beantworten. Die Frage ist einerseits zu bejahen, weil sich das Wertesystem geändert hat, andererseits hält gerade die penetrante Scheu des Synchrongewerbes vor der Öffentlichkeit ein entsprechendes Mißtrauen aufrecht. Veränderungen von eher sublimier Natur sind jedenfalls weiter die Regel, z.B. die Abmilderung oder Neutralisierung von Slang und Argot (Bräutigam 2001: 21).

Maier (1997: 19-20) señala que, en el caso de la televisión (especialmente la privada), se llevan a cabo frecuentes reducciones para acoplar los filmes en la programación. Por ejemplo, los filmes catalogados para mayores de 16 años sólo se pueden exhibir a partir de las 22h. El *prime time* televisivo en Alemania, sin embargo, son las 20h. Así pues, si se quiere exhibir un filme con contenidos para mayores de 16 en el horario de máxima audiencia, “muß eben die Schere ran” para eliminarlos. Maier (1997: 20-23) ofrece una lista, que no es exhaustiva pero sí representativa, de numerosos filmes que han sido mutilados para exhibirlos por televisión.

Por otro lado, el doblaje no siempre sirve a la mutilación o alteración, sino también a la reconstrucción. Desde hace algunos años, diversas emisoras se han propuesto la labor cultural de reconstruir algunos de los filmes recortados, para lo cual se hace necesario traducir los fragmentos entonces eliminados. Para ello se emplean diferentes procedimientos, que van desde el redoblaje de todo el filme, el doblaje de las escenas cortadas o la subtitulación de las mismas (Maier 1997: 24-28).

En la bibliografía que directa o indirectamente trata el doblaje en Alemania, son frecuentes las críticas a las condiciones laborales en las que se realiza, especialmente porque desembocan en una mala calidad de los productos doblados. Aparte de la presión con la que se trabaja como consecuencia de unos plazos cada vez más reducidos, además de la disminución progresiva de las tarifas, el gran problema del doblaje lo constituye la distinción entre traductor y ajustador, que lleva a distorsiones significativas del producto final. Por un lado, el traductor realiza una *Robübersetzung* (traducción-borrador o traducción preajustada), que el ajustador reelabora buscando la isocronía, la sincronía fonética, la sincronía cinésica²²¹ y la naturalidad (oralidad) de los diálogos. En Alemania, el ajustador suele ser un trabajador fijo del estudio de doblaje, que no necesariamente conoce la lengua

²²¹ Respectivamente: ajuste temporal a la duración de los enunciados de los personajes de pantalla, adaptación del texto meta a los movimientos articulatorios de los personajes y adaptación de la traducción a los movimientos de los personajes.

de origen, y el traductor suele contratarse a través de una agencia de traducción o recurriendo a colaboradores *freelance*. Hoy en día, profesionales y teóricos reclaman que sea el traductor el que realice la adaptación del guión, o, mejor incluso, que confeccione simultáneamente un solo producto final, una traducción ya ajustada a la duración de los enunciados de los actores originales y con sincronización labial. Así, por ejemplo, Whitman-Linsen:

This single, combined step would probably eliminate a number of flaws in the final product – shifts in meaning, misinterpretations of stylistic and dialectal flavor in the original, intervening filtering of cinematic message, etc. Instead of the collaboration between translator and dialogue writer advocated by Krueger, circuitous, time-consuming, costly and an endless source of inaccuracy, the task might conceivably be performable by one and the same person. This is in fact the case in France and often in Spain. Result: time and money saved, fewer blunders creeping in from lack of communication between initial translator and dialogue writer, and finally, a more coherent ultimate script (1992: 122-123).

En el artículo de Krüger al que Whitman-Linsen hace referencia (véase Krüger 1986), la autora denuncia la incongruencia ante la que se encuentra el traductor de guiones: debe proporcionar al ajustador una traducción lo más exacta posible, pero en la mayoría de los casos no tiene las imágenes a su disposición. Más que de *Rohübersetzung* o traducción-borrador, según Krüger (1986: 611) se tendría que hablar de *Blindübersetzung* o traducción ciega. Y no sólo se espera exactitud, sino también diferentes propuestas traductológicas, que se tengan en cuenta las referencias culturales, que se contemplen las particularidades del texto en lo que se refiere al color local, etc.²²² Radmann sintetiza la gran contradicción del doblaje con estas palabras: “Einerseits ist die Rohübersetzung, wie bereits ihrem Namen zu entnehmen ist, ein Provisorium [...] Die Rohübersetzung ist andererseits das Fundament für die gesamte weitere Synchronisationsarbeit” (2003: 19).

De esta circunstancia se deriva un desprestigio de la labor traductora y del traductor audiovisual, por lo que a menudo se recurre a personal no cualificado que además está dispuesto a aceptar precios ridículos, lo que de nuevo redundará en una peor calidad.²²³ Según Herbst (1994: 217), las traducciones no se suelen encargar a traductores profesionales, sino a personas que con ese trabajo se quieren ganar un sobresueldo. En palabras de Whitman-Linsen:

The pool of translators is often recruited from applicants with no translating training, yet who have spent some time in English-speaking countries [...] Often the translators are

²²² Según Radmann: “Eine gute Übersetzung zeichnet sich überdies dadurch aus, daß Übersetzungsalternativen angeboten werden und auf Besonderheiten im Hinblick auf den originären Kulturkreis, auf ein bestimmtes Milieu oder auf sonstige sprachliche Eigenheiten hingewiesen wird bzw. diese bereits in die Übersetzung durch entsprechende Satzstellung oder Wortwahl eingearbeitet werden. Of beschränkt sich die Rohübersetzung aber auf eine rein wörtliche Wiedergabe” (2003: 19).

²²³ Pisek hace extensiva esta denuncia a otras figuras de la traducción audiovisual, como ajustadores y actores de doblaje: “Aufgrund der hohen Fixkosten einerseits und des großen Konkurrenzkampfes bzw. der Abhängigkeit vom Auftraggeber andererseits sind die Synchronanstalten gezwungen, möglichst sparsam zu arbeiten, was in der Praxis schon Auswirkungen auf die Rohübersetzung haben kann, die man bei möglichst billigen Übersetzern anfertigen läßt; auch bei den Synchronautoren läßt sich Geld sparen, wenn man mit zweitklassigen Leuten zufrieden ist; selbiges trifft schließlich auch auf die Synchronsprecher zu” (1994: 59).

neither native speakers of the source language, nor target language speakers having enjoyed linguistic exposure in the particular foreign country, nor even trained or untrained translators. Instead, they are also sometimes plucked from the rank and file of actors and actresses performing the dubbing (1992: 115).

Un indicio evidente del escaso prestigio de la figura del traductor audiovisual es que su nombre, al contrario que el del ajustador o el director de doblaje, no se incluye entre los títulos de crédito de los filmes. Eso, claro está, en los casos en que se da información alguna sobre las labores de doblaje. En referencia a este desconocimiento sobre el doblaje, Hairapetian habla de “Stimmen aus dem Dunkel”, “denn in den meisten Fällen werden im Abspann nicht einmal die Namen von Synchronregie und Sprechern erwähnt” (1999: 45).

Todo esto tiene su origen, y a la vez su solución, en la formación. La falta de posibilidades de formación en este campo a nivel universitario y no universitario repercute en el prestigio de la figura del traductor y en la calidad de sus productos. Asociaciones de traductores, como la European Association for Studies in Screen Translation (ESIST)²²⁴, llevan algún tiempo denunciando esta carencia y exigiendo una colaboración más estrecha entre la teoría y la práctica. Whitman-Linsen denunciaba en 1992:

There is no professional training available for either translators or dialogue writers for film. Teaching and acquiring at least the technical skills involved do not seem to be unreasonable undertakings. If institutes and schools offering instruction in translating cover fields such as technology, law and economics, why not translation of screenplays? (1992: 22).

A día de hoy, la formación en traducción audiovisual sigue siendo un tema pendiente en Alemania. Exceptuando algunos seminarios puntuales que se ofrecen en algunas facultades de filología²²⁵, los cursos que de vez en cuando imparte la Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer (BDÜ, Federación alemana de traductores e intérpretes)²²⁶ y los cursos de subtitulación –con prácticas incluidas– que imparte la empresa Titelbild²²⁷ (tanto en su central de Berlín como en otros centros²²⁸), no hay en el panorama germano otras posibilidades de formación en doblaje o subtitulación. En su interesante trabajo sobre la formación en traducción audiovisual, Christine Sponholz se hacía eco en 2003 del vacío formativo en Alemania:

²²⁴ Véase <<http://www.esist.org/>>.

²²⁵ Por ejemplo, en el área de filología inglesa del departamento de Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft (FASK), en Germersheim, se imparten cursos de subtitulación. En el Advanced Translation Center de la Universidad del Sarre también se imparten seminarios prácticos de subtitulación. En este caso, sin embargo, en colaboración con la empresa Titelbild. Yo misma impartí en el semestre de invierno 2005-2006 un curso titulado “Referencias culturales en la traducción audiovisual” en el Instituto de lingüística aplicada y translatoología (IALT) de la Universidad de Leipzig, que, a pesar de encontrar gran eco entre los estudiantes, no ha tenido continuidad por falta de presupuesto.

²²⁶ Véase <<http://www.bdue.de/>>.

²²⁷ Véase <<http://www.titelbild.de/>>.

²²⁸ Como, por ejemplo, el SDI (Sprachen & Dolmetscher Institut) de Múnich y el ya citado Advanced Translation Center en Saarbrücken. Titelbild imparte también cursos de subtítulo para sordos para algunas cadenas de televisión.

University subtitling training in Germany is limited to a few restricted teaching activities at the Saarland University in Saarbrücken and at the FASK in Germersheim. These teaching activities consist of seminars or translation classes with a focus on subtitling as a specific translation activity (2003: 62).

Seguramente, con las carencias en la formación está también relacionado el hecho de que los investigadores alemanes se hayan interesado poco por este ámbito de la traducción. Aunque hay que destacar que el congreso *Languages & the Media*, foro internacional para docentes, investigadores y profesionales de la traducción audiovisual, se celebra cada dos años en Berlín.²²⁹ Sin embargo, apenas hay estudios sobre doblaje, subtitulación, subtitulado para sordos, audiodescripción u otros aspectos de la traducción audiovisual aparte de la bibliografía mencionada en este apartado, por otro lado, escasamente conocida a nivel internacional salvo excepciones. Y ello a pesar de reconocerse su interés, no sólo para traductólogos y filólogos, sino también para estudiosos del cine y de las relaciones culturales. Así Karg (1993: 116): “Synchronisation und Untertitelung haben im Rahmen der ausländischen Auswertung eines Filmes als Grundlage für seine interkulturelle Rezeption grundlegende Bedeutung”. En 1983, Müller-Schwefe expresaba así su deseo de una mayor actividad investigadora en este campo, un deseo que suscribo y subrayo plenamente:

Sie [die Komplexität der Synchronisationsproblematik] in ihren einzelnen Aspekten und Teilbereichen genauer zu untersuchen und zu beschreiben als es in diesem kurzen Beitrag geschehen konnte, bleibt ein Desideratum nicht nur der Filmforschung, sondern auch der Übersetzungsforschung und der Erforschung interkultureller Beziehungen (Müller-Schwefe 1983: 143).

5.4.2. El cine español y sus adaptaciones cinematográficas en el sistema fílmico alemán

En este apartado se valorará cuantitativamente la presencia del cine español y sus adaptaciones en el sistema fílmico alemán entre 1975 y 2000, teniendo en cuenta al hacerlo la descripción del sistema anteriormente realizada. Recuérdese que no me voy a ocupar solamente de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias españolas, sino de todo el cine español trasladado a Alemania.

Tras la valoración cuantitativa, se pasará, en primer lugar, a determinar si ha existido o no una política de selección de los filmes, para lo que se analizarán diversos factores, como los géneros escogidos, los autores y directores más presentes, etc. Para caracterizar la recepción de las obras trasladadas en el sistema fílmico alemán, se tendrán en cuenta tres cuestiones: (1) cuáles han sido las modalidades de traducción audiovisual escogidas, para saber en qué versión han podido ver los espectadores alemanes los filmes que han sido trasladados; (2) los datos relativos a su distribución y exhibición en el sistema de llegada; (3) lo que ha dicho la crítica sobre estos filmes. Teniendo en cuenta estos datos y la descripción del sistema fílmico alemán, se intentará determinar cuál es la función que

²²⁹ Véase <<http://www.languages-media.com/>>.

desempeñan el cine español y sus adaptaciones en el sistema fílmico alemán y cuál es la posición que ocupan en él.

5.4.2.1. Valoración cuantitativa

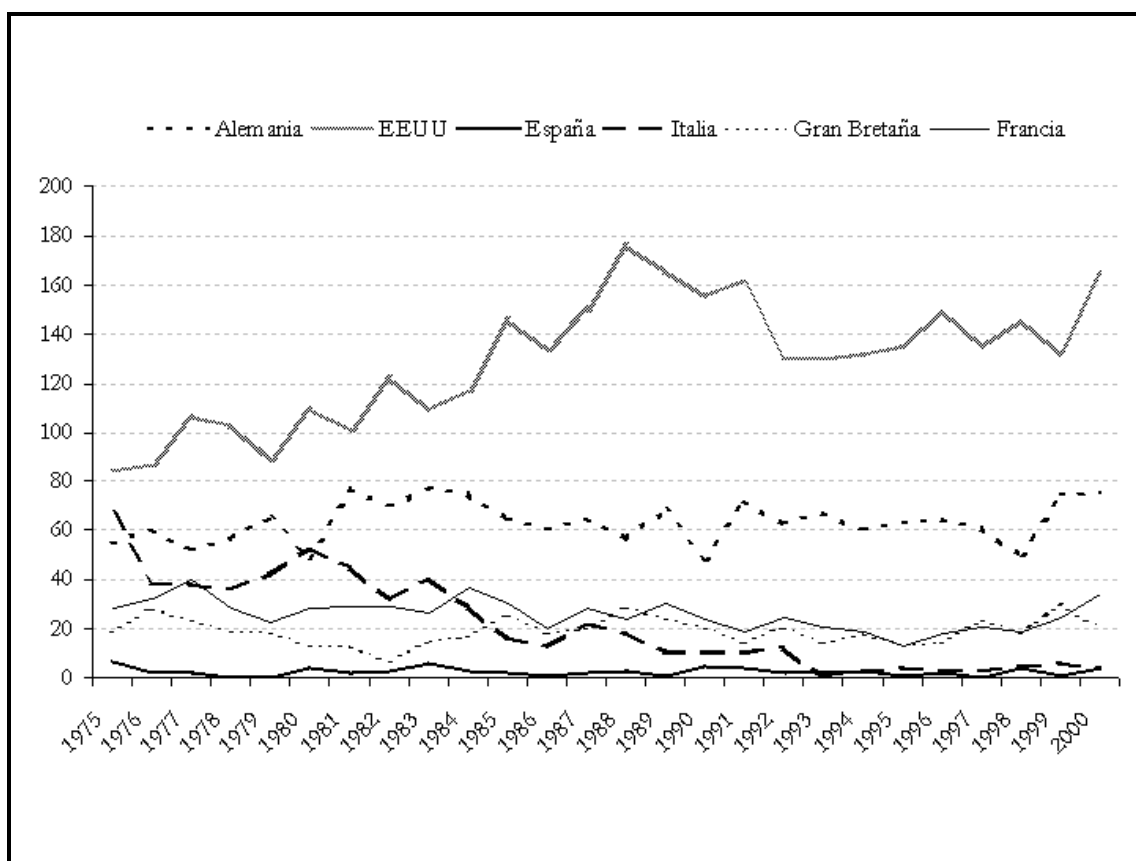


Figura 24: Estrenos en Alemania por países de origen.

Fuente: *Filmstatistisches Taschenbuch* (1976-2000), *Filmstatistisches Jahrbuch* (2001).

Según los datos proporcionados por el *Lexikon des internationalen Films*²³⁰, en el período 1975-2000 se estrenaron 146 largometrajes de ficción españoles en los cines alemanes. Esta cantidad no coincide con las cantidades proporcionadas por SPIO, que suman un total de 66, debido a dos cuestiones. Por un lado, SPIO sólo incluye en sus estadísticas las películas que han estado como mínimo una semana en un cine comercial. Por otro lado, sólo clasifica como españolas las películas enteramente españolas y las coproducciones con

²³⁰ Véase en la bibliografía KIM y Katholische Filmkommission für Deutschland (1987, 1995, 1996-2008, 2002), Katholische Filmkommission für Deutschland y Zeitschrift film-dienst (1996-2008) y *Lexikon des internationalen Films*.

mayoría española, pero no aquéllas en las que la participación ha sido minoritaria. Sin embargo, las proporciones con respecto a la presencia de otras cinematografías en Alemania que se deducen a partir de los datos de SPIO relativos a los estrenos por países de origen deberían ser equiparables. Tales proporciones pueden verse en la figura 24, en la que, como ya se ha mencionado, se puede apreciar la escasa presencia de la cinematografía española en las pantallas alemanas, con una cuota de mercado media en este período del 0,8%.

En cuanto a la televisión, en el anuario de SPIO se ofrece la cantidad de emisiones anuales de filmes por países de origen, lo que de nuevo permite observar el importante peso de las películas estadounidenses y lo insignificante que resulta la presencia de la cinematografía española en los canales alemanes, en su mayoría privados. Véase en la tabla 53 la evolución de estas cifras. En cuanto al vídeo y el DVD, SPIO no ofrece datos por países de origen sobre la distribución de otras cinematografías en estos formatos, por lo que no se pueden comparar las cifras por nacionalidades, pero podemos suponer que son equiparables a las de la distribución en pantallas de cine.

	Alemania	EE.UU.	España	Italia	G. Bretaña	Francia	Total
1975	119	381	5	17	53	54	768
1980	221	695	15	37	99	116	1.294
1985	344	824	3	88	91	157	1.716
1990	1.170	3.143	52	629	700	610	7.131
1995	1.501	9.457	99	893	1.141	1.355	16.275
2000	1.473	6.490	101	698	822	889	12.268

Tabla 53: Evolución de las emisiones televisivas de largometrajes españoles en las cadenas de televisión alemanas (1975-2000).

Fuente: *Filmstatistisches Taschenbuch* (SPIO 1976-2000), *Filmstatistisches Jahrbuch* (SPIO 2001).

El cómputo de emisiones incluye las repeticiones de un mismo filme en la misma o en diversas cadenas de televisión.

La escasa presencia de cine español en Alemania se explica, en parte, por la situación reglamentaria del sistema. Como ya señalé en su descripción, aparte de la Ley federal de fomento del cine (FFG), no hay en Alemania ninguna otra disposición legal de ámbito nacional que regule el sector. Esta ley, al igual que las diversas disposiciones de los Estados federados, se centra en el fomento de la producción nacional y no contempla, por lo tanto, cuotas de distribución o de pantalla que regulen la distribución y exhibición del cine nacional y extranjero en el sistema. Por otra parte, también la evolución económica y social del sector explica estas cifras. Tal y como se ha indicado en el apartado correspondiente, las *majors* controlaban y controlan tanto la distribución como la exhibición de cine en Alemania. Esta última a través de los *cineplex* o *megaplex*, que suponen la integración a gran escala de los tres pilares de la industria cinematográfica: producción, distribución y exhibición. De esta manera, las películas estadounidenses acaparan el mercado, no sólo en cantidad de filmes, sino también de espectadores, que se concentran así en un número cada vez más reducido de películas, que salen al mercado con un número cada vez mayor de copias y que acumulan la mayor parte de la recaudación. Entre estos filmes, apenas se pueden incluir unos pocos españoles.

A pesar de que SPIO es la fuente de datos estadísticos oficial, en adelante me referiré a los datos que se derivan del *Lexikon des internationalen Films*, pues permiten analizar la presencia del cine español en Alemania con mayor precisión. El total de películas españolas que registra la base de datos de esta publicación para el período 1975-2000 es de 434²³¹. Los medios de exhibición de estas películas fueron el cine, la televisión, el vídeo y, de una manera muy restringida, el DVD. Pero a estos filmes cabe añadir además los largometrajes exhibidos en Alemania a través de festivales y eventos cinematográficos similares. En Alemania se celebran aproximadamente setenta festivales de diversa naturaleza al año: de cortometrajes, de animación, de cine asiático, etc. Entre los festivales de ámbito internacional destacan por su reputación, por su relevancia para el cine español o por su larga trayectoria los siguientes:²³²

- Internationale Filmfestspiele Berlin (Berlinale) (desde 1951).
- Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg (desde 1952).
- Internationale Hofer Filmtage (desde 1967).
- Kinderfilmfestival LUCAS (desde 1974 en Fráncfort).
- Filmfest München (desde 1983).
- Filmfest Hamburg (desde 1992).
- Europäisches Filmfest Stuttgart-Ludwigsburg (Cinema Europa) (desde 1999 y hasta 2003).
- Internationales Filmfest Braunschweig (desde 1986).

A estos eventos cabe añadir, por su interés para este trabajo, las Jornadas de cine español y latinoamericano que se celebran en Hamburgo desde el año 2000.²³³ El total de

²³¹ En realidad, una primera búsqueda en la base de datos del *Lexikon des internationalen Films* proporciona una cantidad mayor de películas españolas estrenadas en ese período, pero se han descartado unos cuantos filmes por diversas razones: en primer lugar, se han eliminado las películas realizadas exclusivamente para televisión y los documentales; también se han eliminado todas las películas que aparecen en el *Lexikon* catalogadas como españolas pero que no figuran como tales en la base de datos del ICAA; por último, se han eliminado las películas estrenadas en el canal de televisión suizo SF/DRS y el canal de televisión austríaco ORF, así como las películas estrenadas únicamente en la República Democrática Alemana, ya fuera en pantallas de cine o en el canal de televisión DFF.

²³² Se puede encontrar más información sobre estos festivales en sus páginas web: <<http://www.berlinale.de/>>, <<http://www.mannheim-filmfestival.com/>>, <<http://www.hofer-filmtage.de/>>, <<http://www.lucasfilmfestival.de/>>, <<http://www.filmfest-muenchen.de/>>, <<http://www.filmfesthamburg.de/>> y <<http://www.filmfest-braunschweig.de/>>.

²³³ El sitio web de estas jornadas es <<http://www.cinelatino.de/>>. En Alemania también se celebra, desde 1993, el festival CineLatino, especializado en filmes hispanoamericanos que se exhiben en diversas ciudades: Tubinga, Stuttgart, Heidelberg, Fráncfort y Friburgo. Su base de datos en línea se remonta al año 2001, por lo que los filmes exhibidos en el período 1993-2000 no se han podido considerar aquí. Además, el director del festival, Paulo de Carvalho, me aseguraba en un mensaje de 6 de diciembre de 2006 que hasta 2001 sólo se exhibieron filmes de Latinoamérica. Desde el año 2004, paralelamente a este festival y sólo en las ciudades de Tubinga y Stuttgart, se celebra también el festival CineEspañol, centrado en los filmes de la Península Ibérica. Este evento está organizado por la Asociación Filmtage Tübingen e.V. en colaboración con el Ministerio de Cultura de España, el Ministerio de Asuntos Exteriores, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales y Catalan Films & TV. Desde 2007, ambos festivales se han reunido en uno solo con la denominación “CineLatino: Filme aus Spanien und Lateinamerika”. Para más detalles, véase <<http://www.filmtage-tuebingen.de/latino/index.htm>>.

películas españolas que han participado en estos y otros eventos de menor relevancia durante el período 1975-2000 asciende a 169.²³⁴ Esta cantidad, aunque significativa, es aproximada, puesto que no se ha podido analizar la totalidad de festivales celebrados en esos años, ni de todos los festivales estudiados se ha podido obtener información exhaustiva. Teniendo en cuenta que de las películas contempladas en estos dos grupos (medios comerciales y festivales) 61 de ellas han participado en algún festival y a la vez han tenido una distribución comercial, la cantidad total de películas españolas estrenadas en Alemania en los años que nos ocupan asciende a 542. Las curvas que dibuja la evolución de la presencia de filmes españoles en el sistema fílmico alemán se pueden ver en la figura 25.

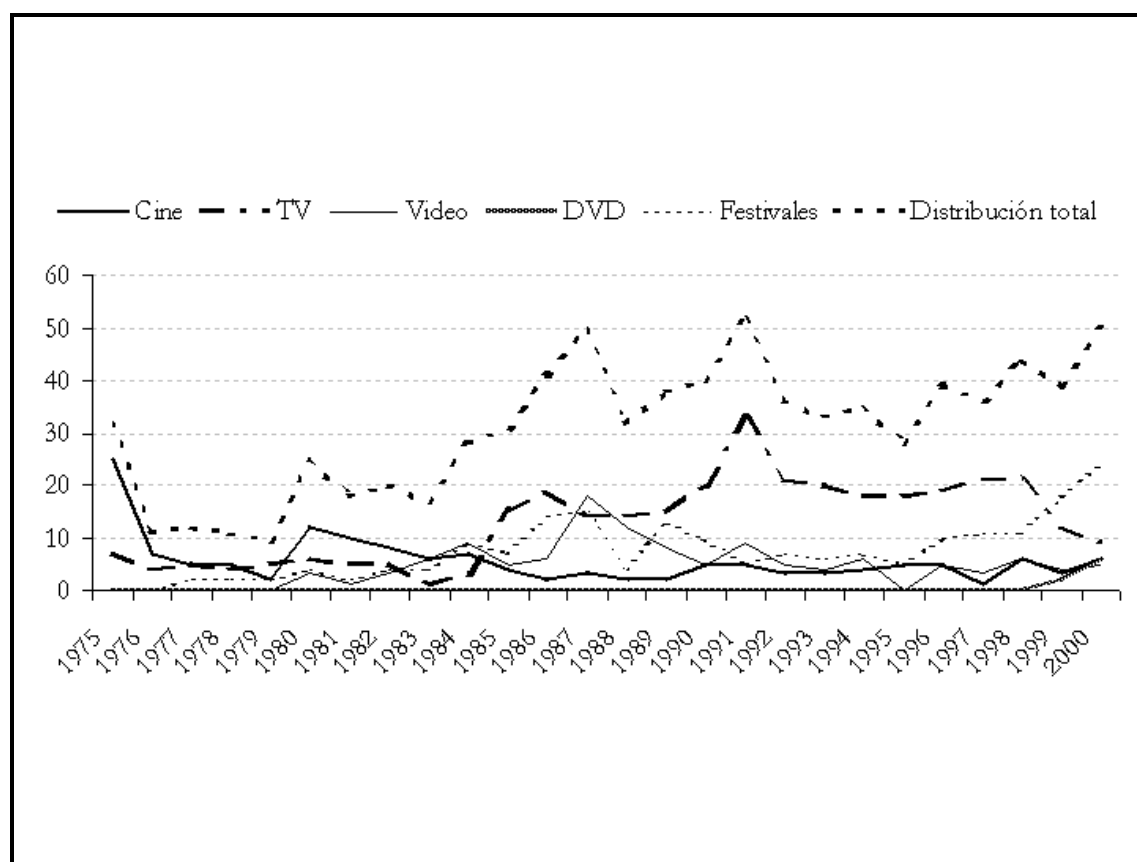


Figura 25: Filmes españoles en Alemania (1975-2000). Cantidad total y evolución por medios de exhibición.

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del *Lexikon de internationalen Films* y otras bases de datos.

A esta cantidad aún cabe añadir los filmes exhibidos en otro medio: los Institutos Cervantes de Bremen, Múnich y Berlín, que, desde 1992, desarrollan una importante labor en el intercambio cultural entre España y Alemania. La cantidad de filmes españoles

²³⁴ Esta cantidad es aproximada, puesto que no se ha podido analizar la totalidad de festivales celebrados en esos años, ni de todos los festivales estudiados se ha podido obtener información exhaustiva.

exhibidos en estos centros asciende a 99. Hay que tener presente, sin embargo, que la base de datos del Instituto Cervantes sólo aporta información sobre los filmes exhibidos desde 1996 y que se trata de una forma muy particular de distribución cinematográfica: pases puntuales, público reducido, a menudo en versión original sin subtítulos, etc. Así pues, consideraré esta forma de recepción por separado.

En la figura 25 puede observarse la elevada presencia en cine en los primeros años del período, que se estabiliza sin embargo por debajo de los diez filmes anuales a partir de 1982. Puede apreciarse también el claro predominio de la televisión entre 1989 y 1998. A partir de 1999, toman el relevo los festivales, gracias al aporte de eventos de nueva creación, como las Jornadas de cine español y latinoamericano de Hamburgo o el efímero festival Cinema Europa, donde el cine español estuvo ampliamente representado. También a partir de 1998, puede apreciarse la línea claramente ascendente del DVD. La exhibición a través de la televisión, que es la más cuantiosa, supone un 41% del total. La exhibición a través del cine, un 18%, del vídeo, un 15%, y en festivales, un 24%.

Las adaptaciones de obras literarias españolas representan un porcentaje muy reducido dentro de este grupo de películas de nacionalidad española que han conseguido llegar a los espectadores alemanes. En concreto son 84 (15,50%) y se han distribuido a lo largo del período 1975-2000 tal y como muestra la figura 26.

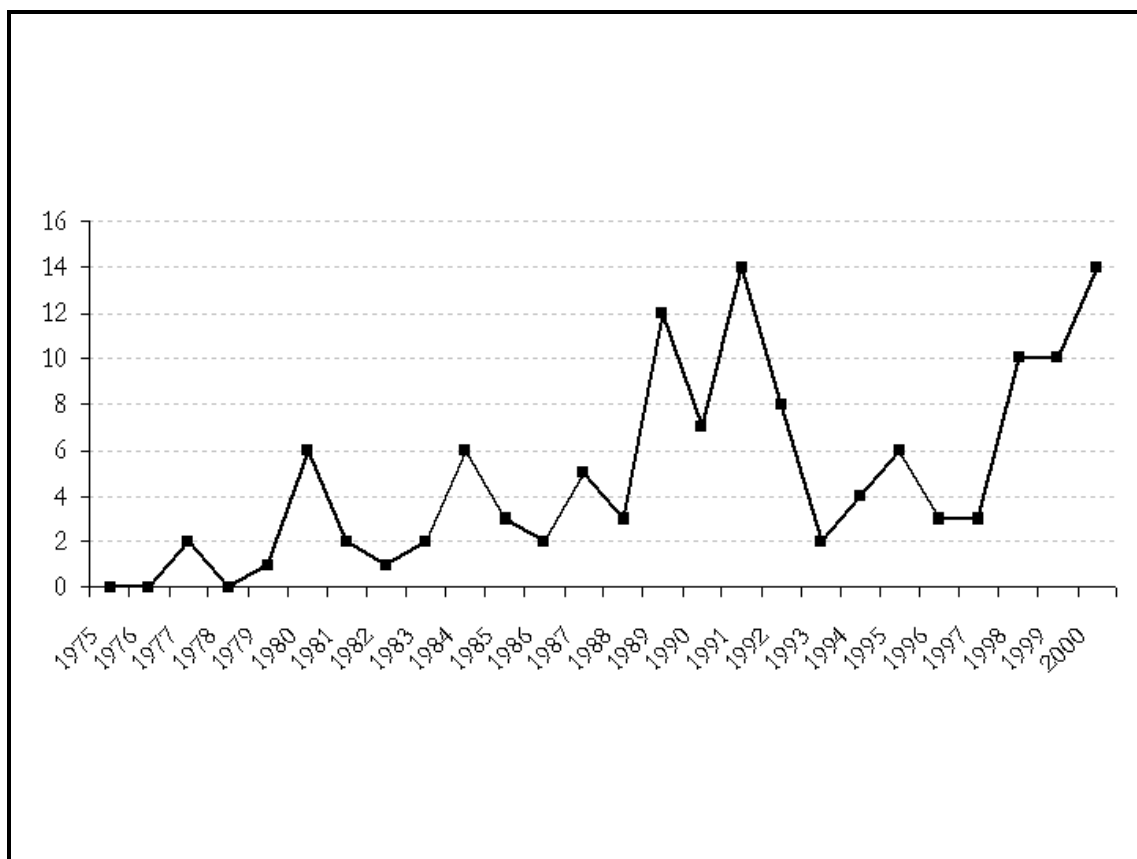


Figura 26: Adaptaciones españolas en Alemania (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del *Lexikon des internationalen Films* y otras bases de datos.

En este caso, se han exhibido mayoritariamente a través de los festivales (45%), seguidos de la televisión (33%), el cine (12%) y el vídeo (9%). Como se puede comprobar, la presencia de adaptaciones en la cinematografía alemana se sitúa en la mayor parte del período por debajo de los 10 filmes anuales, salvo los picos de 1989 y 1991, así como tras el gran aumento a partir de 1997, debido fundamentalmente a la presencia en festivales.

Si comparamos en la figura 27 la evolución de la recepción del cine español en general y la de sus adaptaciones, no parece que haya ninguna relación entre ambas. Tan sólo en 1980 y en 1991 parecen coincidir las tendencias, pero en otros casos las curvas siguen tendencias contrarias, como en el período 1984-1988. El *boom* en la recepción general de esos años parece coincidir con el del vídeo, cuyos valores más altos se dieron en 1987 y 1988 con 18 y 12 películas respectivamente. La recepción del cine español en Alemania también refleja el aumento de canales de televisión en los noventa, pues el pico de 52 filmes de 1991 se debe en gran medida a los 33 filmes exhibidos por televisión.

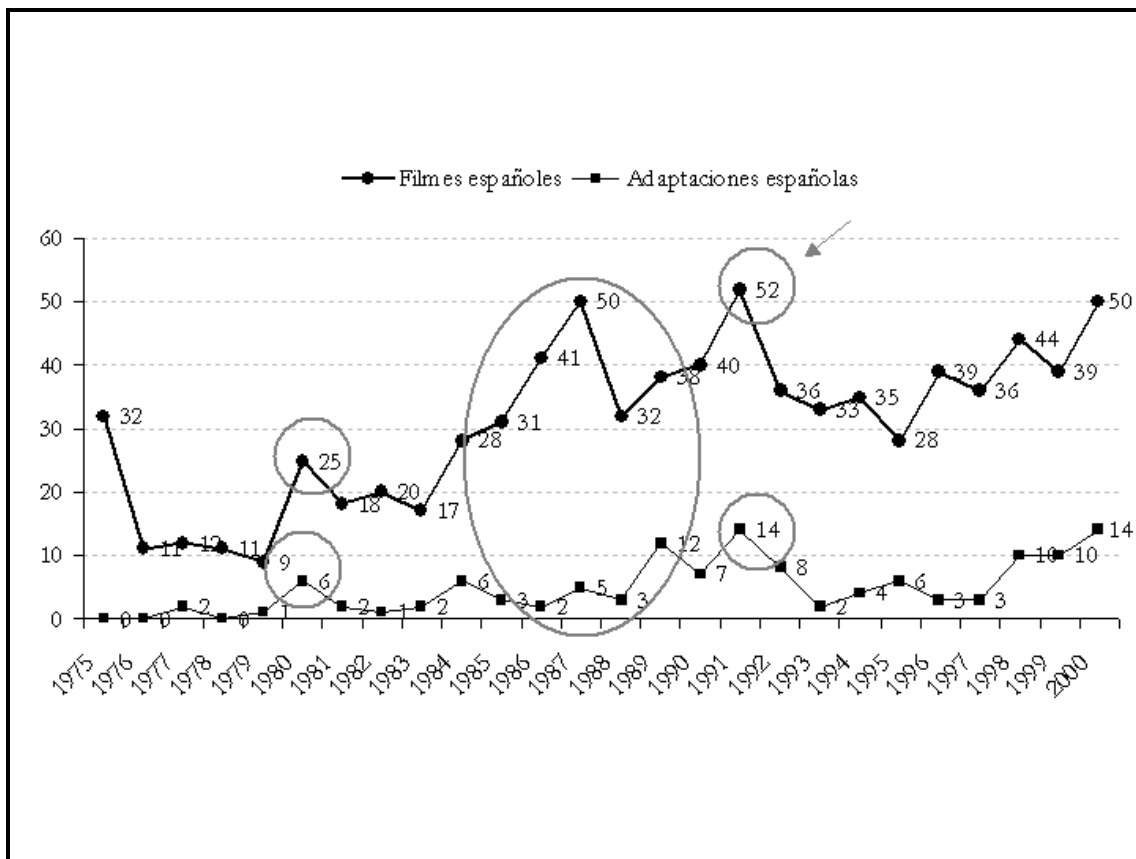


Figura 27: Filmes españoles y adaptaciones cinematográficas españolas en Alemania (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos del *Lexikon des internationalen Films* y otras bases de datos.

La siguiente tabla muestra de forma sinóptica las cifras de recepción del cine español y sus adaptaciones en el sistema fílmico alemán. Puede apreciarse que en esta tabla se han incorporado las cantidades que aporta la recepción en los Institutos Cervantes, que, como

ya he señalado, se concentró en el período 1996-2000. El total de filmes españoles trasladados asciende así a 578, y el de las adaptaciones a 95, que suponen entonces un 16,44% del total de películas trasladadas. Es necesario señalar que, aunque la cantidad de filmes exhibidos en los Institutos Cervantes es importante (99 largometrajes, 27 de los cuales son adaptaciones del corpus), sólo un porcentaje muy reducido de ellos estuvo presente exclusivamente en estos centros, es decir, la mayoría de las películas que pudieron ver quienes acudieron a estas actividades se habían visto ya con anterioridad en medios comerciales o en festivales.

	Adaptaciones españolas	Filmes españoles (no adaptaciones)	Total
Cine / TV / Vídeo / DVD	49	385	434
Festivales	48	121	169
En ambos	13	48	61
Subtotal	84	458	542
Institutos Cervantes	11	25	36
TOTAL	95	483	578

Tabla 54: Cuadro resumen de las cantidades de películas y adaptaciones cinematográficas españolas exhibidas en Alemania (1975-2000).

5.4.2.2. Factores de selección

Hemos visto hasta ahora el contexto en el que se ha movido el cine español trasladado a Alemania, el escaso alcance en el conjunto de la cinematografía alemana, y el reducido porcentaje de adaptaciones que ha llegado a las pantallas alemanas. Evidentemente, son muchos los factores que pueden condicionar la elección de unas películas frente a otras de cara a su trasvase: formas de producción, autores, directores, géneros, etc. A continuación, se tratarán algunos de los que podrían haber contribuido a la selección de ese escaso número de películas.

Régimen de producción y productoras

De las 578 películas españolas trasladadas a Alemania en el período 1975-2000, 265 son de nacionalidad española exclusivamente y 313 son coproducciones, la gran mayoría de ellas con países europeos. En 54 casos, uno de los países coproductores fue Alemania. Teniendo en cuenta que el porcentaje que representan las coproducciones en la producción española de todo este período es de apenas un 25%, el porcentaje de coproducciones recibidas, un 54%, resulta bastante elevado. Qué duda cabe que el sistema de producción entre varios países, además de diversificar costes y riesgos, facilita el acceso a otros mercados. Sin embargo, algunas de estas coproducciones, proyectadas mayormente en medios comerciales, no son fácilmente reconocibles como españolas. Es el caso de los *spaghetti western* dirigidos por cineastas italianos, como *Por un puñado de dólares* (S. Leone, 1965) o *El balcón y la presa* (S. Sollima, 1967). Este tipo de películas son las responsables de

que se den unas cifras de recepción bastante elevadas en los años 1975 y 1980, en las que fueron ampliamente difundidas en las pantallas de cine alemanas. También son difíciles de reconocer como españolas las coproducciones con director extranjero y título internacional en inglés, como *Carla's Song* (*La canción de Carla*, K. Loach, 1996), *The Ninth Gate* (*La novena puerta*, R. Polanski, 1999) o *Uncovered* (*La tabla de Flandes*, J. McBride, 1994), especialmente si, como estas dos últimas, cuentan con estrellas internacionales como Johnny Depp o Kate Beckinsale.

Entre las adaptaciones, el porcentaje de recepción de coproducciones también es superior al que se da en la producción (25% frente a 17%), pero la cantidad de adaptaciones coproducidas trasladadas es, sin embargo, muy inferior a las trasladadas que son enteramente españolas. Parece que, a la hora de importar adaptaciones cinematográficas, se ha optado claramente por productos genuinamente españoles. En la figura 28 se ilustran gráficamente todas estas proporciones.

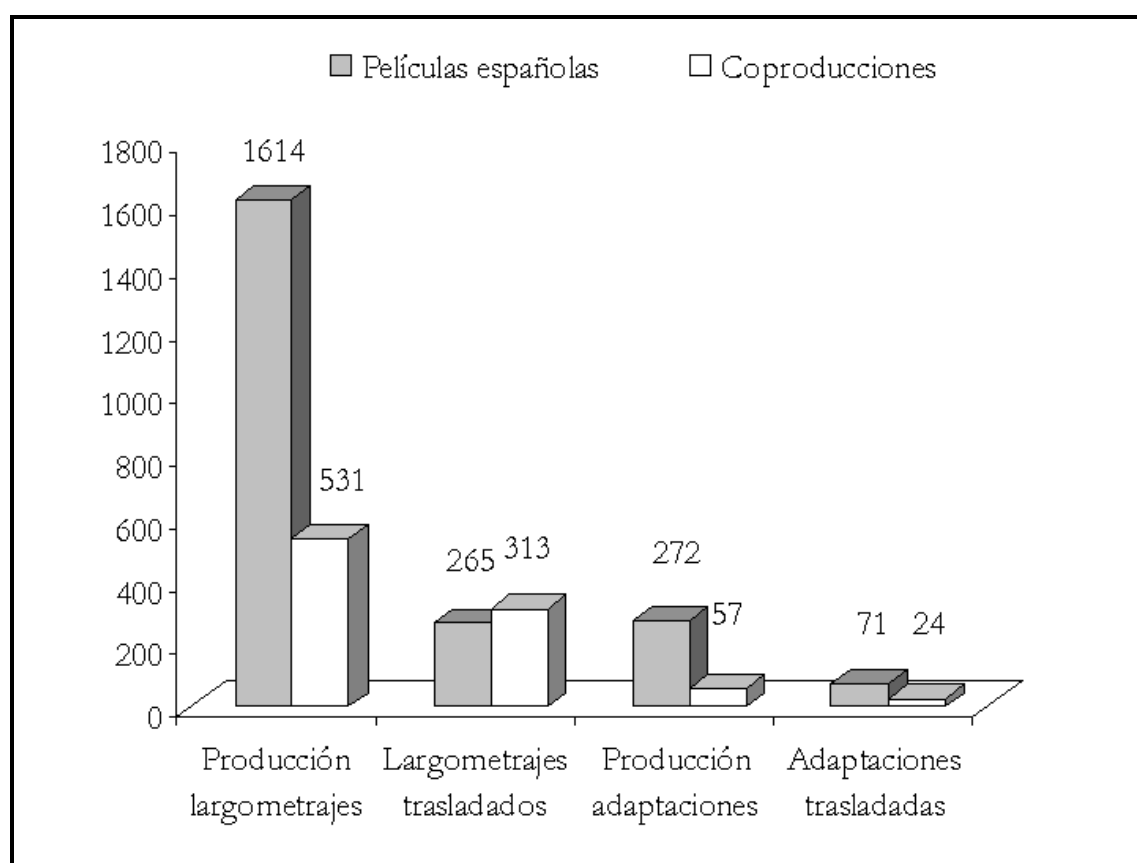


Figura 28: Cantidad de coproducciones en la producción española y entre las películas trasladadas a Alemania en el período 1975-2000.

Entre las productoras españolas que más veces han logrado vender sus productos en el mercado fílmico alemán se encuentran algunas de las más potentes en el panorama cinematográfico español:

Productora	Cantidad de películas
Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, S. L.	26
Tornasol Films, S.A.	19
Lola 2002, S. L. / Lolafilms, S. L.	16
Creativos Asociados de Radio y Televisión, S.A.	15
SOGETEL (Sociedad General de Televisión. S.A.)	14
X y Z desarrollos, S.A.	10

Tabla 55: Productoras con mayor presencia en el sistema fílmico alemán (1975-2000).

La atomización y concentración señalada al analizar el panorama de la producción cinematográfica en España se refleja también en las cifras de recepción (véase la tabla 56), pues son más de trescientas las productoras españolas presentes en el sistema fílmico alemán para un total, recordemos, de 578 filmes, y muy pocas de ellas (sólo seis) han logrado vender más de diez películas.

Cantidad de filmes	Productoras
Más de 20	1
entre 10 y 20	5
entre 5 y 10	28
entre 2 y 4	82
sólo 1	188

Tabla 56: Cantidad de filmes trasladados a Alemania por productora (1975-2000).

Géneros fílmicos

Como ya señalé al comentar los procesos de adaptación cinematográfica, la clasificación de películas por géneros puede llegar a ser muy compleja, pero se puede simplificar distinguiendo entre drama, comedia, *thriller* y acción o aventuras. Ya vimos que en la producción de adaptaciones se advierten las mismas tendencias que en el conjunto del cine español: predominio del drama, seguido de la comedia, y, con bastante diferencia, el *thriller* y los filmes de acción o aventuras.

Si se comparan las adaptaciones producidas con las adaptaciones trasladadas (véase la figura 29), se pueden advertir proporciones similares para el *thriller* (11% y 15%) y el género de aventuras o acción (4% y 3%), pero no para el drama (53% y 65%) y la comedia (28% y 16%). Mientras que para el primero se da un notable ascenso en la recepción, para la segunda se da un descenso de doce puntos. De sobra es sabido que el humor suele tener dificultades para funcionar fuera de sus fronteras originales, lo que podría explicar esta menor proporción de comedias entre las adaptaciones trasladadas.²³⁵

²³⁵ Las palabras de Eder corroboran esta afirmación: “Unter den wenigen spanischer Filmen, die deutsche Kinos erreichten, findet sich kaum eine Komödie (Almodóvar einmal abgerechnet)” (2004: 150).

Si, observando esta misma figura, se comparan los porcentajes que presentan los géneros filmicos de las adaptaciones trasladadas con los del total de películas españolas trasladadas a Alemania, se puede comprobar que, mientras que para la comedia ambos valores son parecidos (18% y 16%), el porcentaje de dramas es muy inferior en el caso de los largometrajes (46% frente a 65%), esta vez en favor de los filmes de acción o aventuras, que ascienden a un 16%. También este porcentaje es muy superior al que suele darse en la producción española, donde las películas de acción o aventuras no suelen alcanzar el 5%.

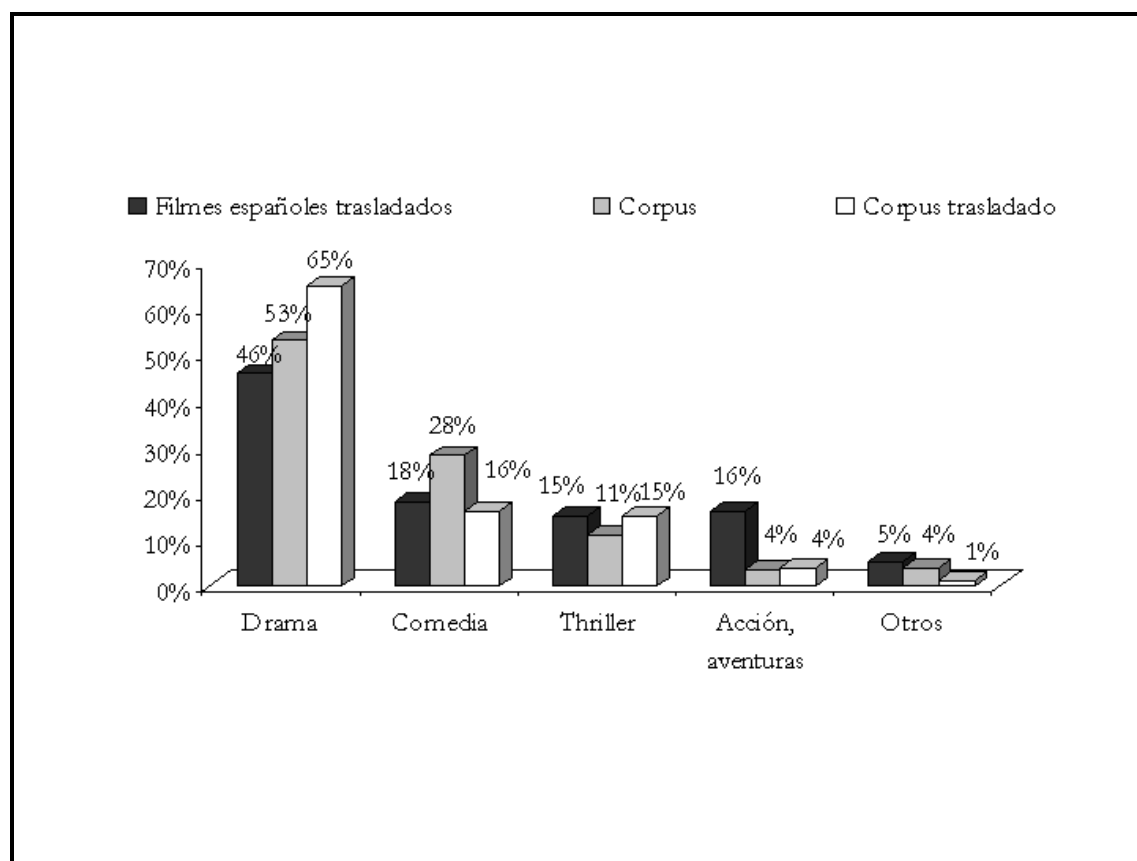


Figura 29: Representación porcentual de los distintos géneros filmicos.

Directores

Si se observan las cifras de directores relativas al total de filmes trasladados (tabla 57), se puede comprobar que la autoría del filme condiciona en gran parte su selección y, por lo tanto, su proyección internacional. Como refleja la tabla 58, hay unos pocos directores con un gran número de películas trasladadas, mientras que la mayoría de los cineastas están representados con sólo una o dos películas en el panorama filmico alemán.

Director	Cantidad de películas trasladadas
Carlos Saura	24
Pedro Almodóvar	12
Manuel Gutiérrez Aragón	11
J. J. Bigas Luna	11
Jesús Franco	9
Jaime de Armiñán	8
León Klimovsky	8
Fernando Colomo	7
Vicente Aranda	7

Tabla 57: Directores españoles con mayor presencia en el sistema filmico alemán (1975-2000).

Cantidad de filmes trasladados a Alemania	Directores
Más de 20	1
entre 10 y 20	3
entre 5 y 10	15
entre 2 y 4	83
sólo 1	234

Tabla 58: Cantidad de filmes trasladados a Alemania por director (1975-2000).

A la cabeza se sitúa Carlos Saura, con un total de 24 filmes trasladados en el período 1975-2000. No es de extrañar, pues Saura es probablemente el director español más conocido en Alemania, sobre todo gracias a su trilogía musical con Antonio Gades (*Bodas de sangre*, 1981; *Carmen* 1983; *El amor brujo*, 1986). Prácticamente todas sus películas, adaptaciones o no, han llegado al sistema alemán. Ya películas anteriores al período que nos ocupa, como *Los golfos* (*Die Straßensjungen*, 1962), *La caza* (*Die Jagd*, 1966) y *Ana y los lobos* (*Anna und die Wölfe*, 1973) habían sido trasladadas a las pantallas alemanas, pero el gran éxito le llegó con *Carmen*. Según Klaus Eder, “nie wieder hatte ein spanischer Film so großen Erfolg in Deutschland, auch nicht Pedro Almodóvar zu seinen besten Zeiten” (2004: 149). Uno de los redactores del semanario *Der Spiegel* lo contaba así:

„Carmen“ ist, ob in Münchens Film-Casino, im Hamburger Holi oder in Frankfurts Eldorado, täglich ausverkauft. Vor den Kinos stehen (und standen, selbst während der tropischen August-Tage) lange Schlangen. Rund 200 000 Besucher haben Carmen beim Sterben verzückt zugeschaut; manche von ihnen, auf Nietzsches Spuren, fünf- bis sechsmal (H. Karasek, “Carmen – Traum der absoluten Liebe”, *Der Spiegel*, 12.9.1983, p. 186).

Eder se explica el trepidante éxito de *Carmen* en las pantallas alemanas con el cambio en los gustos de los espectadores a principios de los ochenta. El público juvenil ya no esperaba del cine reflexión y recuerdos del pasado, sino que buscaba puro entretenimiento. El filme de Saura llegó en el momento oportuno, pero, como señala Eder, no fue comprendido en toda su complejidad:

Da kam ein Film wie *Carmen* gerade recht. Er paßte in die Zeit [...] Unverstanden blieb damit auch, daß sich Carlos Saura in seinen Tanz-Filmen von den Fesseln einer verschlüsselten Ästhetik befreite, und daß Filme wie *Bodas de sangre* (Bluthochzeit, 1981) und *Carmen* den Aspekt eines Aufatmens nach Jahren der Diktatur hatten. Beide Filme wurden in Deutschland ohne diesen politischen Zusammenhang gesehen. Man nahm sie für „typisch spanisch“ und erfreute sich an ihren touristisch-folkloristischen Aspekten (2004: 149-150).

A Saura le sigue, como cabía esperar, el gran representante de la cinematografía española en el extranjero, Pedro Almodóvar, con doce películas trasladadas. A continuación se sitúa, con once filmes, Manuel Gutiérrez Aragón, cuya amplia presencia en Alemania durante este período no se explica tanto por su éxito internacional, como porque en la edición de 1987 del festival Filmfest München se le dedicó una retrospectiva. Finalmente, Bigas Luna es, también con once filmes, el cuarto director más representado en el total de filmes españoles trasladados a Alemania en los años que nos ocupan.

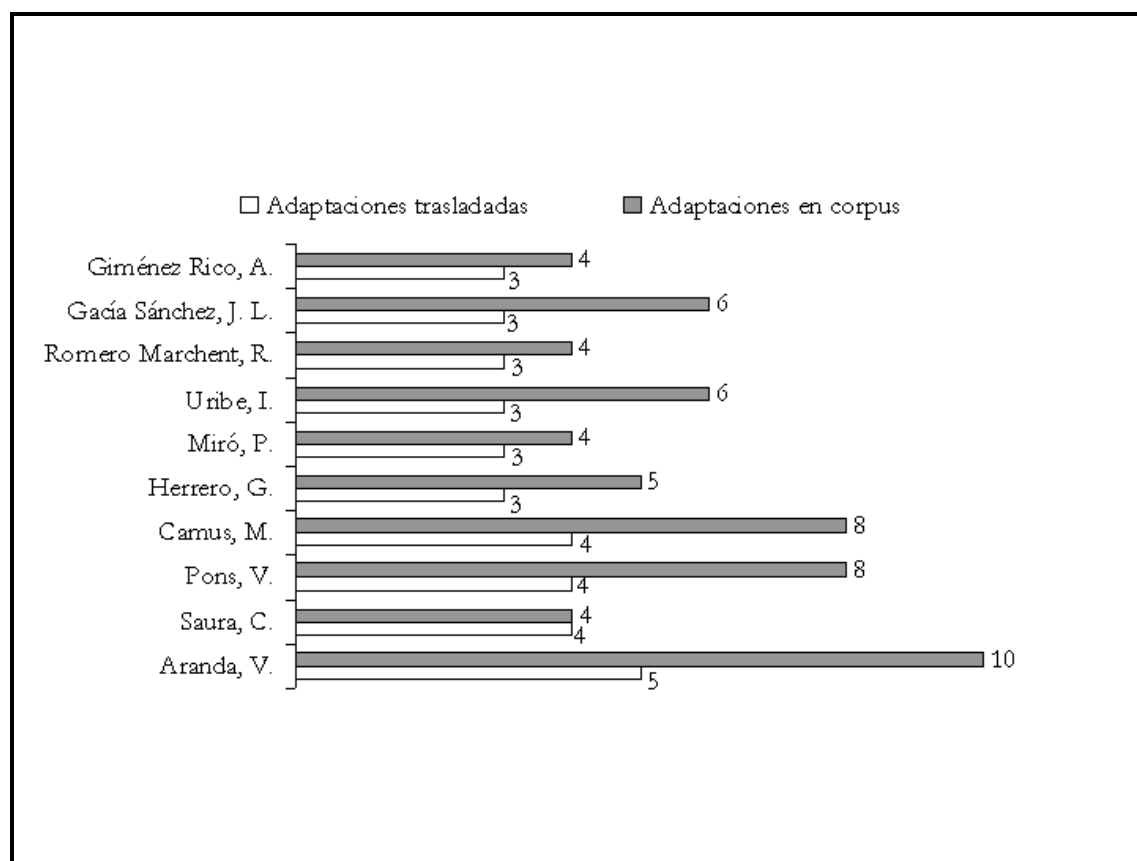


Figura 30: Directores con mayor cantidad de adaptaciones en el sistema filmico alemán (1975-2000).

Si atendemos ya exclusivamente a la cantidad de adaptaciones transferidas a Alemania, no parece que haya ninguna relación entre esta cantidad y la de adaptaciones realizadas (figura 30). Por ejemplo, Rafael Gil y Pedro Lazaga tienen ocho y seis películas

respectivamente en el corpus, pero ninguna de ellas ha sido trasladada a Alemania. Vicente Escrivá, por su parte, dirigió cinco adaptaciones de obras literarias españolas en el período que nos ocupa, pero tampoco éstas han llegado al sistema fílmico alemán. Vicente Aranda es, sin duda, el director con más adaptaciones en el corpus, pero sólo cinco de diez han sido trasladadas a Alemania. Mario Camus, con ocho adaptaciones en el corpus, tan sólo está representado con cuatro en el conjunto de las trasladadas. Rafael Romero Marchent y Pilar Miró presentan una proporción de cuatro-tres, una relación más proporcional que en los casos anteriormente señalados. Por último, Carlos Saura es el único director cuyas adaptaciones en el corpus, que ascienden a cuatro, han sido trasladadas en su totalidad.

Autores y géneros literarios

Me voy a centrar a continuación en dos posibles criterios de selección que sólo afectan a las adaptaciones cinematográficas: el género literario y el autor de la obra literaria. En la figura 31 se pueden ver los autores más adaptados y el número de adaptaciones trasladadas. No parece que haya ninguna relación cuantitativa evidente entre la cantidad de adaptaciones que se han realizado de sus obras y la cantidad de las que han sido trasladadas.

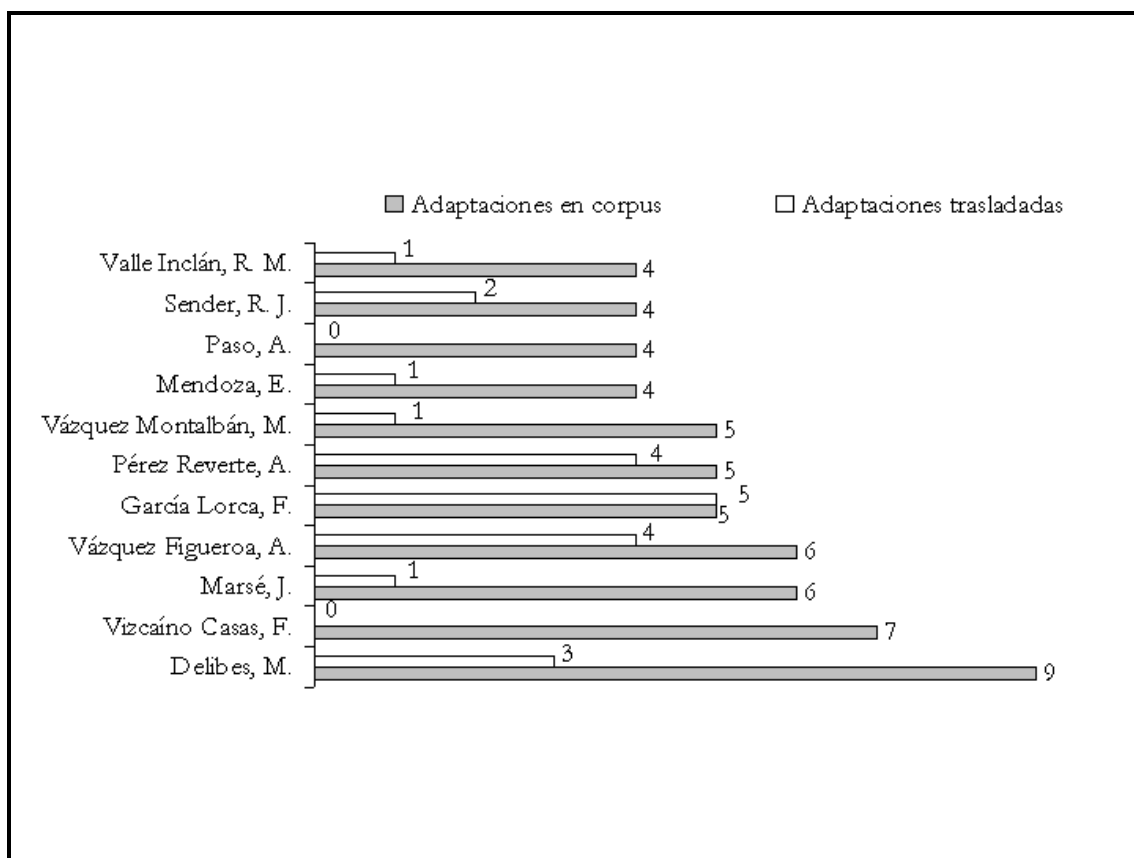


Figura 31: Autores españoles más adaptados y adaptaciones trasladadas Alemania (1975-2000).

Por ejemplo, Juan Marsé y Fernando Vizcaíno Casas tienen seis y siete adaptaciones en el corpus respectivamente, pero del primero sólo ha llegado a Alemania una película y del segundo ninguna. Miguel Delibes es, con nueve películas, el escritor más adaptado del corpus. Sin embargo, sólo tres de sus obras adaptadas han logrado llegar a las pantallas alemanas, y dos de ellas lo han hecho exclusivamente en Institutos Cervantes. Seguramente se deba a la escasa relevancia internacional de los directores que adaptaron sus novelas, como Antonio Mercero o Antonio Giménez Rico.

El autor más presente en el sistema fílmico alemán es Federico García Lorca, cuya obra dio lugar a cinco adaptaciones y todas ellas han sido trasladadas. Le siguen, con cuatro adaptaciones trasladadas, Arturo Pérez Reverte y Alberto Vázquez Figuroa. Aunque la autoría del filme parece tener mucho más peso en la selección de películas que han de ser exhibidas en Alemania que la autoría de la obra literaria, sí que se puede advertir que los autores con mayor representación en el sistema fílmico alemán son autores reconocidos o con cierta popularidad, cuyas obras han sido en gran parte traducidas al alemán. Pero de estas cuestiones me ocuparé con más detenimiento en la tercera parte del análisis, la dedicada a las normas preliminares y de recepción de los procesos de traducción literaria.

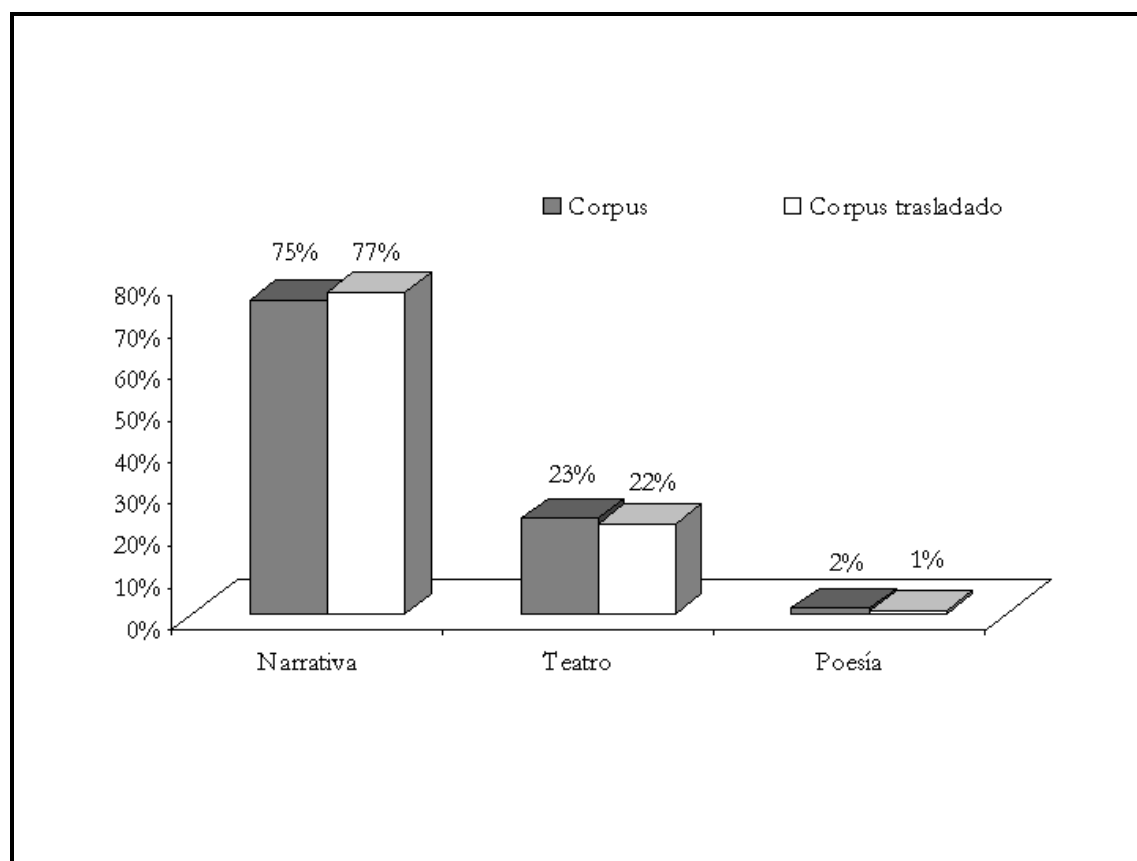


Figura 32: Representación porcentual de los distintos géneros literarios.

En cuanto a los géneros literarios, prácticamente se pueden encontrar las mismas proporciones en el corpus y entre las adaptaciones que han llegado a las pantallas alemanas.

En ambos casos, como se puede apreciar en la figura 32, se da un claro dominio del género narrativo. El género dramático está levemente menor representado entre las películas trasladadas. Seguramente se debe a que, en ocasiones, con la adaptación se ha intentado rentabilizar el éxito escénico en otro formato, lo cual evidentemente es difícilmente trasladable a otro contexto.

5.4.2.3. Recepción

Si éstos han sido los factores más importantes que han podido influir en la selección de las obras del corpus y del cine español en general para su trasvase al sistema fílmico alemán, veamos ahora cómo ha sido su recepción en dicho sistema. Para ello tendré en cuenta tres cuestiones: cuál ha sido la modalidad de traducción audiovisual escogida, para saber en qué versión han podido ver los espectadores alemanes los filmes que han sido trasladados, algunos datos relativos a su distribución y exhibición en el sistema de llegada, y cómo se ha pronunciado la crítica sobre estos filmes.

Formas de traducción audiovisual

Como ya he mencionado y explicado en el apartado dedicado a la traducción audiovisual en el sistema fílmico alemán, Alemania es un país preferentemente doblador. Sin embargo, dada la invisibilidad con la que transcurren los procesos de traducción audiovisual, resulta casi imposible encontrar información al respecto. Si difícil ha sido determinar qué películas españolas han llegado a los espectadores alemanes, prácticamente infructuosas han sido las indagaciones sobre las modalidades de traducción audiovisual seguidas en cada caso. Tampoco en el campo de la investigación se ha podido encontrar más que un artículo (“Bild und Wort. Zur Synchronisation spanischer Filme”, 1993), en el que su autora, Stefanie Karg, corrobora este vacío informativo: “Grundlegende systematische Arbeiten haben sich bisher fast ausschließlich mit englischsprachigen und französischen Filmen beschäftigt” (1993: 108). Así pues, salvo en los pocos casos en los que se ha podido acceder a información precisa sobre la modalidad de traducción audiovisual de los filmes españoles trasladados, hemos supuesto que se han seguido las pautas generales del sistema cinematográfico alemán: doblaje para cine, televisión y vídeo, subtítulo para festivales, y versión tanto doblada como subtitulada al alemán para DVD. En los Institutos Cervantes los filmes se han proyectado generalmente en versión original. Esto da como resultado un 63% de versiones dobladas, un 24% de versiones subtituladas y un 14% de exhibiciones en versión original. Cabe señalar que, en lo que respecta a las versiones subtituladas para festivales, constan 59 subtítulos al inglés, quince de ellos correspondientes a adaptaciones.

Si comparamos las adaptaciones con el resto de las películas españolas trasladadas (figura 33), veremos que entre estas últimas dominan con clara diferencia las versiones dobladas (68%), mientras que entre las adaptaciones hay un mayor porcentaje de versiones subtituladas y originales. Esto se debe a que, como ya señalé en la valoración cuantitativa,

las adaptaciones se han distribuido mayoritariamente en festivales y además han tenido una fuerte presencia en los Institutos Cervantes.

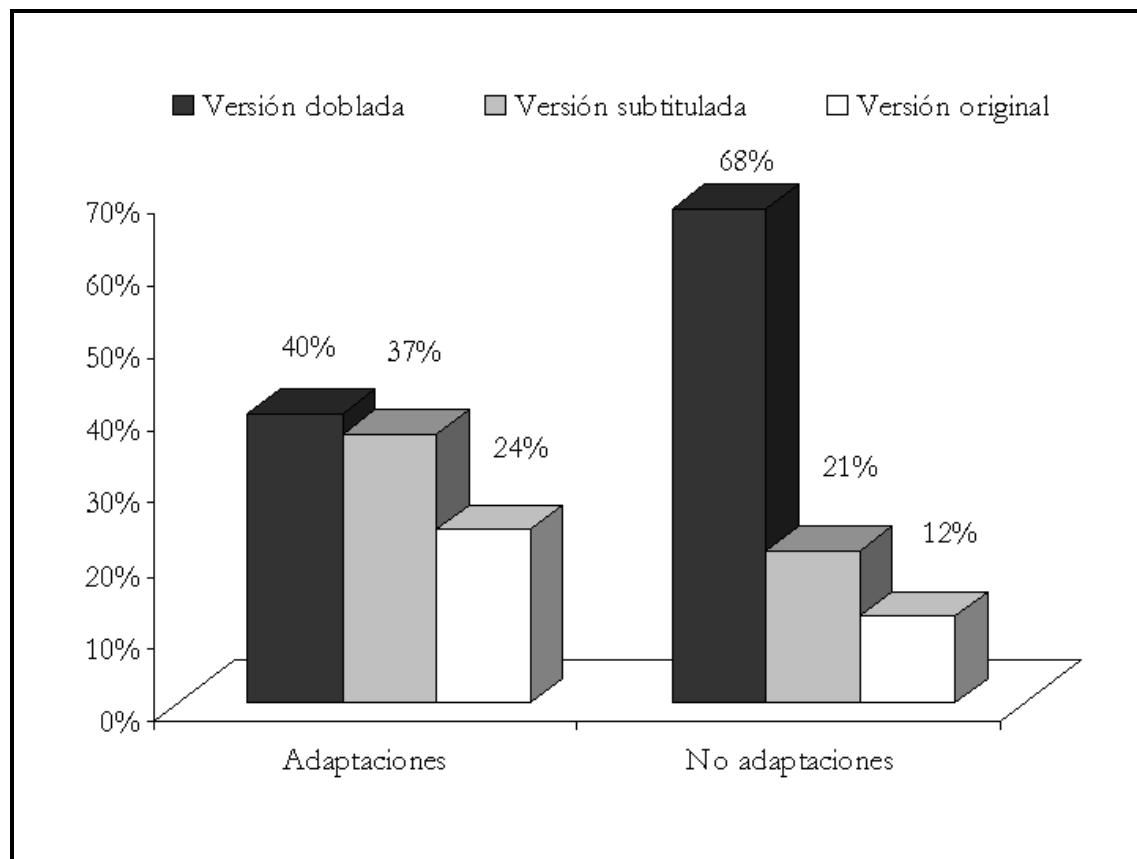


Figura 33: Representación porcentual de las distintas formas de traducción audiovisual del cine español trasladado a Alemania (1975-2000).

No hay mucha información sobre la percepción y valoración de los doblajes y subtítulos de los filmes españoles exhibidos en Alemania, lo cual ya es de por sí un dato relevante. Además de la escasez de artículos y trabajos al respecto, en las críticas analizadas –que abordaremos con detalle más adelante– apenas aparecen menciones sobre esta cuestión. Tan sólo en unas pocas reseñas encontramos comentarios sobre el doblaje o la subtitulación, y casi siempre es para juzgarlos negativamente (el subrayado es mío):

Der Spaß, den das munteres Treiben an manchen Stellen durchaus bereitet, wird allerdings durch die kalauernde Synchronisation vergällt (Sobre *Los alegres pícaros*, M. Monicelli, 1988, en Pst., “Vagabunden wie wir”, *film-dienst* 14/1989, p. 1600).

...mit seinen langen Einstellungen, den behutsamen Fahrten und den Schwarzblenden scheint er dem unabänderlichen Schwung jenes Pendels zu folgen, das in der leider lausigen Untertitelung zur Taschenuhr wurde (Sobre *El Sur*, V. Erice, 1983, en G. Schmidt, “El Sur – Der Süden’ von Victor Erice”, *Tip* 1/85).

Wir haben es mit der spanischen Fassung, deutsch untertitelt zu tun. Die Lieder sind nicht übersetzt, wiewohl sie übersetzt (Enrique Beck) vorliegen und man für den Lyriker Lorca

nicht genug sorgen kann (Sobre *Bodas de sangre*, C. Saura, 1981, en J. Ulrich, "Tödliche Bluthochzeit im spanischen Ballet-Saal. Der Film von Carlos Saura nach Lorca", *Rheinischer Merkur*, 21.7.1984).

...und die mässige Synchronisation trägt das ihre dazu bei, die etwas wirre Mischung aus Science-Fiction und Märchen-Motiven zu banalisieren (Sobre *Nexus 2.431*, J. M. Forqué, 1991, en dkr, "Nexus", *film-dienst* 07/1997, p. 37).

Die schrille deutsche Synchronisation grenzt das Ganze endgültig als eher dürftiges Stück dünne Kino-Musikunterhaltung ein (Sobre *Berlin Blues*, R. Franco, 1988, en R. J., "Berlin Blues", *Film auf Video* 05/1990, p. 337).

Angesichts solcher schwerer Mängel scheinen sich die deutschen Synchronisatoren auch keine besondere Mühe gegeben zu haben, sondern passen sich in der Qualität an (Sobre *Bermudas: la cueva de los tiburones*, T. Ricci, 1979, en P. Hasenberg, "Haie am Todesriff", *film-dienst* 25/1978, p. 13).

Tan sólo en una ocasión se alaba el trabajo de traducción audiovisual, pero se elogia la omisión, que no la acción:

Die Arbeit auf der Probebühne aber lassen Saura und Gades immer wieder unterbrechen durch alltägliche Szenen, wie sie sich an jedem Theater ereignen mögen: die Müdigkeit, ja die völlige Erschöpfung nach der anstrengenden Arbeit, die menschlichen Kontakte, die Gespräche (erfreulich übrigens, daß man auf eine hier nun wirklich äußerst störende Synchronisation verzichtet hat) (Sobre *Carmen*, C. Saura, 1983, en V. Baer, "Tanz um Leben und Tod – Carlos Sauras 'Carmen' mit Antonio Gades und Laura del Sol", *Der Tagesspiegel*, 5.8.1983).

En una de las reseñas se hace alusión a la traducción de manera hipotética, aludiendo a lo que los traductores se tendrán que enfrentar si alguna distribuidora se decide a llevar el filme a las pantallas alemanas:

Trinker gehen zu den Anonymen Alkoholikern. Sex-Süchtige gehen zu den... anonymen Erotomanen? Kopulationskranken? Sexoholikern? Verleih und Übersetzer werden sich einiges einfallen lassen müssen, wenn sie „Entre las piernas“ („Zwischen deinen Beinen“) in die deutschen Kinos bringen. (Sobre *Entre las piernas*, M. Gómez Pereira, 1999, en R. Geisenhanslüke, "Schwitzen, schnaufen", *Der Tagesspiegel*, 12.2.1999).

En otras tres se alude únicamente a la traducción del título:

Unter dem wenig einfühlsamen übersetzten Titel „Vierzig Jahre nach Granada“ kommt die 105-Minuten-Produktion heute als deutsche Erstaufführung ins ZDF-Programm (Sobre *A un dios desconocido*, J. Chávarri, 1977, en Mwr, "Ein Außenseiter. 'Vierzig Jahre nach Granada' – Spielfilm von J. Chavarrí", *Frankfurter Rundschau*, 17.7.1979).

Bei den vielen Ober- und Untertönen und dem Reichtum dieses Filmes ist es schade, daß der spanische Titel „Einem unbekanntem Gott“ dem harmlosen „40 Jahre nach Granada“ geopfert wurde (Sobre *A un dios desconocido*, J. Chávarri, 1977, en C. Menck, "Eine zarte Herzlichkeit", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.7.1979).

Bedauerlich, daß der spanische Filmtitel mit seinen konkreten Anspielungen auf tiefe Verstrickung der beiden Hauptfiguren durch einen englischen Titel für den deutschen Verleih verlorenght (Sobre *Tacones lejanos*, P. Almodóvar, 1991, en J. Nagel, "High Heels", *film-dienst* 05/1992, p. 30).

Quizás se podrían considerar representativas las palabras de Karg relativas a los dos filmes que analiza en su artículo: *Los santos inocentes* y *¡Ay, Carmela!*. Para la autora, las versiones alemanas de ambos filmes son en general satisfactorias, pero tanto en el subtítulo como el doblaje se pueden encontrar errores graves, que ella achaca a un desconocimiento de la cultura española que da como resultado una incorrecta interpretación y traducción del material lingüístico de partida (Karg 1993: 109). Karg considera que, en el caso de culturas menos cercanas a la alemana como es la española, la traducción-borrador o traducción preajustada debería incluir información cultural, histórica, etc. para evitar errores al ajustar el guión:

Bei Filmen in weniger geläufigen Sprachen wie Spanisch sieht das meistens anders aus. Enthält die Rohübersetzung nicht über die Textgrundlage für den deutschen Dialogtext hinaus auch Verweis auf landeskundliche, historische und sonstige Bezüge, was eigentlich nicht ihre Aufgabe ist, so gehen die wichtige Informationen verloren. Im Extremfall kann dies bei der Rezeption der importierten Filme zu einer Reihe von interkulturellen Mißverständnissen führen (1993: 116).

Volvemos, pues, a la conclusión de que los problemas en el doblaje se derivan en gran parte de la separación entre traductor y ajustador.

Distribución y exhibición

Desgraciadamente, ningún organismo relacionado con el mundo del cine dispone de (o pone a disposición) datos relativos a la cuota sobre volumen de negocios o la cantidad de espectadores de los filmes españoles exhibidos en salas de Alemania, con lo que resulta imposible valorar su éxito comercial de manera general, y mucho menos en el caso de cada adaptación en particular. Tampoco hay datos sobre las ventas de vídeo o los índices de audiencia de las películas exhibidas por televisión. Anette Scholz (2005), autora de una de las escasas monografías alemanas que tratan el cine español en general, constata igualmente esta falta de información:

Die Recherche nach Exportzahlen, Filmdaten und Namen von Regisseure, die ihre Filme von Spanien ins Ausland exportieren, stellte sich als äußerst schwierig heraus. Um den Überblick über die Politik und Strategien des spanischen Filmsektors zu vervollständigen, wäre es von besonderem Interesse zu wissen, welche Filme mit wie viel Kopien und in welche Länder exportiert werden. Doch weder das ICAA, das Außenministerium, die FAPAE, EGEDA, die Industrie- und Handelskammer, noch *Academia*, ICEX, die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle oder Media Sales führen über diese sehr wichtigen Daten, sodaß leider auf konkrete Angaben verzichtet werden muß (2005: 92).

Como ya he mencionado al caracterizar el mercado fílmico alemán y en el apartado dedicado a la valoración cuantitativa, la presencia de películas españolas en Alemania es bastante reducida. Durante el período 1975-2000, el cine español es en Alemania un producto periférico de escasa comercialidad, que frecuentemente se exhibe en salas pequeñas y alternativas (*Programmkinos*). A partir de 1994, SPIO ofrece una lista de los 40 estrenos más exitosos del año, pero entre los años 1994 y 2000 no ha habido ni un solo filme español que haya conseguido colarse entre esos favoritos. En la web del FFA se pueden consultar las listas *Top-100* de las películas más vistas en Alemania desde 1986. En

esos listados se pueden encontrar cinco películas españolas: *Mujeres al borde del ataque de nervios* (P. Almodóvar, 1988), que en 1989 alcanzó el puesto 65; *Átame* (P. Almodóvar, 1989), puesto 74 en 1990; *1492, la conquista del paraíso* (R. Scott, 1992), puesto 37 en 1992; *La novena puerta* (R. Polanski, 1999), puesto 88 en 1999 y *Todo sobre mi madre* (P. Almodóvar, 1999), puesto 96 en ese mismo año. Adviértase que de estas cinco películas tres son de Almodóvar y las otras dos son de directores extranjeros de renombre internacional. Nótese también que ninguna se ha situado entre las veinte primeras.

Varias publicaciones se han hecho eco de la escasa presencia del cine español en Alemania:

Abgesehen von diesen ‚Großen‘ [Almodóvar, Saura, Berlanga, Bardem, Aranda] sind außerhalb Spaniens nur wenige Filmemacher der iberischen Halbinsel bekannt. Im letzten Jahrzehnt überwandern zwar einige die spanischen Grenzen wie etwa Julio Medem oder Álex de la Iglesia, aber wer sich nicht wirklich für den Film Südeuropas interessiert und auf Filmfestivals und speziellen Filmwochen nicht akribisch danach sucht, wird in den Kinocentern Deutschlands nur auf ein paar wenige Repräsentanten treffen (Scholz 2005: 15).

Selbst für ein Publikum, das sich für die spanische Sprache und Kultur interessiert (und begeistert alle möglichen Volkshochschul-Kurse zum Thema Spanien belegt), gibt es wenig Möglichkeiten, regelmäßig neuere spanische Filme zu sehen (Eder 2004: 150).

La mayoría insiste en el evidente contraste entre la presencia y el éxito del cine español en los festivales y su ausencia en las pantallas alemanas. Karg (1993: 107), por ejemplo, destaca la participación regular del cine español en la Berlinale, donde también ha sido galardonado en varias ocasiones; un reconocimiento que en la mayoría de las veces no se ha extendido a las taquillas. Otras voces en esta misma línea:

Spanische Filme machen seit Jahren schon in schöner Regelmäßigkeit auf den verschiedenen Filmfestivals, vor allem in Cannes und Berlin, Schlagzeilen und gewinnen goldene oder silberne Palmen, Bären, Muscheln und was der Auszeichnungen mehr sind. 1983 ging gar einer der begehrten Oscars an eine spanische Produktion. Aber in den Kinosälen des deutschsprachigen Raumes begegnet man nur ganz selten einem spanischen Film (Eichenlaub 1991: 491).

Doch Kritik und Bären, Palmen, Löwen, Davids oder Oscars sind für die Verbreitung des spanischen Films nicht immer entscheidend. Daß Spanien 1983 mit José Luis Garcis besagtem *Volver a empezar* (Zurückkehren, um zu beginnen) einen ‘Oscar’ gewann, ist kein Geheimnis. Trotzdem war der Film [...] noch auf keiner deutschen Leinwand zu sehen... (Poppenberg 1986d: 8).

Trotz zahlreicher internationaler Auszeichnungen ist das spanische Kino der siebziger und achtziger Jahre bei uns nur lückenhaft rezipiert worden (Albersmeier 1992: 55).

Estas afirmaciones corroboran lo que ya se comentó en el apartado dedicado a los sistemas fílmicos alemán y español en el marco europeo, donde se señalaba el destacable éxito del cine español en la Berlinale. En efecto, fue en este festival donde las películas españolas, sus realizadores y actores han sido galardonados en más ocasiones en el período

1975-2000.²³⁶ En el resto de los festivales alemanes en los que ha participado alguna película española, sólo se han registrado dos premios más: el VFF TV Movie Award al filme *Eso* (F. Colomo, 1996) en la edición de 1996 del Filmfest München, y el premio a la mejor opera prima a *Krámpack* (C. Gay, 2000) en la edición de 2000 del Filmfest Hamburg.²³⁷

Para Scholz (2005: 59), la descompensación entre la presencia en festivales y en las pantallas comerciales tiene que ver con la política del ICAA, que apoya al cine español en su representación cultural, pero no en su explotación comercial en el extranjero. Las críticas de Delgado (véase [Berlinale 1988] T. Delgado) a las películas españolas que participaron en la Berlinale de 1988 también van en esa dirección. A la autora le sorprendieron los esfuerzos del Ministerio por promocionar el cine español a través de la campaña Cine Español para el Mundo (*Spanische Filme für die Welt*) debido el escaso interés de las películas que presentaron (*Jarrapellejos*, *Testigo Azul* y *El vent de l'illa*), en claro contraste con el atractivo que, en su opinión, sí tenían las películas no oficiales que participaron en eventos alternativos (*El Lute*, *El bosque animado* o *La vida alegre*):

...das spanische Kino hat sich technisch verbessert, aber die Konventionen sind weiterhin gewichtig und machen satt. Die Politik des Kulturministeriums enthält ihre Risiken. [...] Beim Zuhören von Kommentare in den Cafés und den Gängen bleibt der Eindruck, daß das Publikum sich mit Neugier einstellt, um die Filme aus Spanien zu sehen, aber enttäuscht entlassen wird. [...] Und man kann nicht weniger als sich fragen, welches Bild Spanien mit diesen, auf Filmfestspielen präsentierten Filmen von sich bietet. Das Aufarbeiten des Vergangenen; das Zurschaustellen der Ungerechtigkeiten und der Tragödien, wie sie in einem autoritären System vorkommen; die psychologische Problemlage eines Homosexuellen, der sich nicht selbst akzeptiert. Sowohl Spanien als auch die Welt wandeln sich schneller als das spanische Kino. Man sollte den Schritt beschleunigen ([Berlinale 1988] T. Delgado).

Para Poppenberg (1986e: 36), el cine español fracasa por su falta de continuidad, concepción y fantasía. Karg (1993: 108), por su parte, acusa al cine español de seguir siempre determinados patrones: o bien el modelo cultura-historia (como *La colmena*) o bien el modelo cultura-folclore (como *Carmen*). No es la única voz que hace alusión al carácter folclorístico del cine español y a su recurrencia al tema de la Guerra civil y la dictadura. Véanse a continuación algunas consideraciones en esta línea:

Sieht man von dem einzigen neben Buñuel bekanten Regisseur Spaniens, Carlos Saura, ab, so gilt das spanische Kino immer noch als Exotikum, das außer vielleicht zum Bürgerkrieg nicht viel zu sagen hat oder, wenn es sich zu anderen Themen äußert, hoffnungslos daneben geht (Poppenberg 1986e: 36).

²³⁶ Los premios obtenidos por el cine español en este festival se encuentran enumerados en la tabla 30, incluida en el citado apartado del capítulo 4.

²³⁷ Recordemos que los festivales alemanes que se han tenido en cuenta en este trabajo son: Internationale Filmfestspiele Berlin, Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg, Internationales Hofer Filmtage, Kinderfilmfestival LUCAS, Fimfest München, Filmfest Hamburg, Europäisches Filmfest Stuttgart-Ludwigsburg, Internationales Filmfest Braunschweig y Jornadas de cine español y latinoamericano de Hamburgo.

Die Schatten der Diktatur legten sich lähmend auf die meisten Kinowerke, welche die Auswahlgremien in aller Welt für festivalwürdig erachteten; daß neben diesen schwermütig politischen Dramen eine ziemlich schrill klamottige Komödienkultur blühte, wurde kaum registriert, weil sie außerhalb Spaniens praktisch unbekannt blieb ([San Sebastián 1993] P. Buchka).

Doch auf internationalen Festivals war Spanien immer präsent als geheimnisvolle Außenseiter-Kinematografie voller Geschichten von Schuld und fehlender Sühne – Unverständliches zwischen Bürgerkrieg und Mittelalter (Hamdorf 1995c: 9).

Se puede concluir, pues, que a pesar de la amplia presencia del cine español en festivales alemanes, el éxito ha sido relativamente escaso. Por un lado, la nómina de galardones es bastante reducida y la imagen dada es en parte valorada negativamente. Por otro lado, la participación en festivales no ha traído consigo la deseable compra por parte de las distribuidoras alemanas: de las 169 películas españolas que se han exhibido en festivales o eventos culturales en el período 1975-2000, tan sólo 61 han sido exhibidas posteriormente en otro medio de difusión, siendo la televisión el más frecuente de ellos. Y ni siquiera fue así en ese 36% de los casos, pues algunas películas no es que encontraran el camino al cine, la televisión o el vídeo a través del festival, sino que, por el contrario, se habían distribuido previamente en uno de estos medios comerciales y más adelante pasaron a formar parte de alguna sección de un festival. Así ocurrió con la retrospectiva a Manuel Gutiérrez Aragón de 1987 en el festival Filmfest München, en el que se proyectaron *El corazón del bosque* (1979) y *Demonios en el jardín* (1982), que ya se habían exhibido en 1980 en televisión y en 1984 en cine respectivamente. Las adaptaciones españolas no son una excepción. De las 48 películas del corpus que se han podido ver en festivales, sólo trece se han distribuido posteriormente a través de algún otro medio, y de éstas tan sólo seis han encontrado una distribuidora que las llevara a los cines.

En lo que respecta a las distribuidoras, no se puede decir que haya ninguna que a lo largo de estos años se haya especializado en el cine español. En total son unas 76 las distribuidoras alemanas que han distribuido las 146 películas españolas que se han estrenado en las salas de cine en el período 1975-2000. La mayoría de ellas han distribuido una sola película española, y tan sólo seis de ellas (véase la tabla 59) han distribuido cinco o más filmes españoles. Es destacable que todas ellas son distribuidoras de nacionalidad alemana y no *majors*.

Distribuidoras de cine	Cantidad de películas
Avis-Filmverleih GmbH	9
Jugendfilm Film Verleih GmbH	8
Apollo Film Verleih GmbH	6
Residenz Filmverleih GmbH	6
Concorde Filmverleih GmbH	5
Kinowelt GmbH	5

Tabla 59: Distribuidoras de cine alemanas que más filmes españoles han distribuido en el período 1975-2000.

El panorama entre las distribuidoras de vídeo es muy similar (véase la tabla 60): las que más filmes han distribuido son casi todas alemanas y tampoco se puede hablar de

especialización porque son muy pocas las que han distribuido varios filmes y muchas las que han llevado a los hogares alemanes una sola película española. En el caso de las ocho películas distribuidas en formato DVD, la atomización todavía es más extrema y ninguna distribidora repite.

Distribuidoras de vídeo	Cantidad de películas
Universum Film GmbH (Ufa)	12
VCL Communications GmbH	9
VMP VideoMedia Productions GmbH	8
VPS Film-Entertainment GmbH	8
Taurus Video	7
Warner Home Video	6

Tabla 60: Distribuidoras de vídeo alemanas que más filmes españoles han distribuido en el período 1975-2000.

La distribución en televisión aumentó considerable a partir de 1985, coincidiendo con la aparición de las cadenas privadas RTL plus, SAT.1 y Tele 5, que en realidad empezaron a funcionar en 1984, pero de las que el *Lexikon* no empieza a recoger datos hasta el año siguiente. En 1991 también hay un incremento considerable, en parte originado por los ocho estrenos españoles en el antiguo canal estatal de la RDA, el Deutsche Fernsehfunk (DFF), incorporado a la parrilla de la Alemania reunificada desde el 3 de octubre de 1990 y hasta su desaparición definitiva el 31 de diciembre del año siguiente. De los 334 filmes españoles estrenados en televisión, 153 se exhibieron en canales públicos: 103 en los canales de ámbito estatal (ARD, ZDF, 3 SAT y Arte) y 50 en los denominados *Dritte Fernsehprogramme* (MDR, ORB, BR, HR, etc.). Otros 181 se exhibieron en canales privados (RTL plus, ProSieben, Vox, etc.). Estos 181 se concentran en la última fase del período, puesto que canales como Super RTL, Kabel 1 o los canales de pago Premiere y DF1 nacieron ya en la década de los noventa. Hay además que tener en cuenta que los hábitos televisivos han ido cambiando desde 1975. Aun así, se pueden hacer extensivos a todo el período los horarios de programación que se muestran en la tabla 61:

	Cantidad de películas
06.00-10.00 (<i>Frühstücksfernsehen</i>)	6
10.00-12.00 (<i>Vormittagsprogramm</i>)	4
12.00-18.00 (<i>Nachmittagsprogramm</i>)	19
18.00-20.00 (<i>Vorabendprogramm</i>)	9
20.00-23.00 (<i>Hauptabendprogramm / Primetime</i>)	158
23.00-01.00 (<i>Nachtprogramm</i>)	104
01.00-06.00 (<i>Nachmitternachtsprogramm</i>)	15
¿...?	19

Tabla 61: Horarios de exhibición de estrenos españoles en la televisión alemana (1975-2000).

Por supuesto, la cantidad de exhibiciones fue muy superior a estos 334 filmes, pues la mayoría de las películas estrenadas se volvieron a pasar por televisión en los años siguientes

a su estreno; en los canales privados incluso varias veces en un mismo mes, pero en distinta franja horaria. Sin embargo, la cantidad de estrenos y su clasificación horaria proporcionan ya una idea de cómo fue la distribución de los filmes españoles en el medio televisivo: escasa en términos absolutos, pero preferente en horario de noche, que es cuando más cine se ve en este medio. A esto hay que añadir que muchas de las películas españolas estrenadas en televisión eran coproducciones hispano-italianas con director italiano, filmes que el espectador alemán difícilmente podía percibir como españoles, como por ejemplo: *Che c'entriamo noi con la rivoluzione* (S. Corbucci, 1973), *Una breve vacanza* (V. De Sica, 1975), *Dieci bianchi uccisi da un piccolo indiano* (G. Baldanello, 1977), *Io sono mia* (S. Scandurra, 1978), *Morte in Vaticano* (M. Aliprandi, 1982), *Trinà & Bambino... e adesso tocca a noi* (E. Barboni, 1997), etc.

Crítica

El objetivo de este apartado es proporcionar un panorama general de cómo se ha pronunciado la crítica alemana sobre el cine español y sus adaptaciones. No se trata de un estudio pormenorizado sobre la recepción individual de cada uno de los filmes —algo que correspondería a la siguiente fase del análisis—, sino de una visión de conjunto a partir de una cantidad representativa de críticas y reseñas. Además de críticas y reseñas también se tendrán en cuenta artículos alemanes sobre el cine español.

La crítica cinematográfica alemana se expresa a través de diversos medios: prensa general, radio, televisión e Internet.²³⁸ Por su carácter menos efímero y por la accesibilidad de los datos, me voy a centrar en la prensa escrita, donde cabe distinguir entre diarios, revistas especializadas, revistas de televisión, revistas de temática general, y un larguísimo etcétera. Para realizar una selección representativa de críticas, se ha llevado a cabo un vaciado sistemático de la principal revista especializada del sector, *film-dienst*. El panorama se ha completado con una selección de críticas de procedencia variada recogidas en el Deutsches Filminstitut, con sede en Fráncfort, donde pude encontrar agrupadas y ordenadas alfabéticamente por título del filme una gran cantidad de reseñas sobre el cine español procedentes tanto de prensa general como especializada.²³⁹

En total he consultado y analizado más de mil contribuciones: 214 artículos y 935 críticas y reseñas. En el caso de los artículos, se trata de textos dedicados al cine español en general, así como de entrevistas, contribuciones con información sobre festivales españoles, reseñas de libros sobre cine español, informaciones sobre los premios Goya y necrológicas sobre personas vinculadas al cine español. Entre las críticas y reseñas, procedentes de más de 32 publicaciones periódicas distintas, se han incluido además algunas noticias, así como artículos sobre festivales europeos u otros temas en los que de manera más o menos extensa se aborda también el cine español o alguna de sus obras. Las

²³⁸ Para un panorama general sobre la crítica cinematográfica en Alemania, véanse Grob y Prümm (1990), Schenk (1998) y Horvath (1999).

²³⁹ Aquí de subrayar mi agradecimiento a esta institución, y en especial a Sandra Klefenz, colaboradora del archivo de documentación, por facilitarme el acceso a dicho archivo y atender mis consultas. El sitio web de esta entidad es <<http://www.deutsches-filminstitut.de/>>.

referencias bibliográficas de estas contribuciones se pueden encontrar, al final de la tesis, en la Bibliografía de artículos, críticas y reseñas sobre el cine español.

Sobre la revista seleccionada para el vaciado cabe realizar algunas aclaraciones. Como ya he señalado, son muchos y muy variados los medios impresos en los que se pueden encontrar aportaciones críticas o pseudocríticas sobre cine. Sin embargo, en muchos de ellos la contribución no pasa de una mera puntuación arbitraria o de una reproducción total o parcial de lo que figura en el dossier de prensa que reparte la productora o la distribuidora, tratándose en ese caso más de publicidad que de crítica propiamente dicha. Los medios en los que se pueden encontrar críticas serias y razonadas son básicamente los suplementos culturales de algunos periódicos (el denominado *Feuilleton*) y las revistas especializadas, entre las que cabe distinguir dos grupos: las revistas para especialistas y las revistas para aficionados. Las primeras van dirigidas a un público especialista o cinéfilo, y ofrecen, además de una extensa crítica de los estrenos, informaciones sobre festivales, artículos de carácter histórico, reflexiones teóricas y discusiones sobre diversos aspectos del sector. Las revistas para aficionados, por el contrario, van dirigidas a un público general esencialmente juvenil interesado en el cine, al que se atrae con una maquetación atractiva y muchas fotografías. Junto a las críticas, que se suelen limitar a las grandes producciones comerciales, se ofrecen entrevistas, chismes e información sobre novedades del mundo del cine.

La revista *film-dienst* pertenece al primer grupo y es considerada unánimemente la principal revista especializada sobre cine de Alemania. Se publica quincenalmente, tiene una tirada de 6.500 ejemplares y 4.250 abonados, entre ellos, escuelas de cine, museos y bibliotecas.²⁴⁰ La propia revista define a sus lectores de la siguiente manera:

Den FILMDIENST lesen Menschen, die sich mit Film identifizieren: Cineasten, Filmfachleute, Journalisten aus der Medien- und Kulturindustrie. Zum Abonentenkreis zählen ebenso Fachhochschulen, Museen, Bibliotheken und Institutionen wie weite Kreise der Filmbranche. Die Leserschaft ist überdurchschnittlich gebildet, einkommensstark, kulturell aktiv und zählt mit ihren vielseitigen Interessen zu den Multiplikatoren. Enge Leser-Blatt-Bindung, häufige und intensive Nutzung sowie Archivierung sprechen für den FILMDIENST und seine Kontaktqualität.²⁴¹

Film-dienst fue fundada en 1947, por lo que es la más antigua de las revistas de cine que se publican actualmente. Desde 1979 aparece acompañada del suplemento *film im fernsehen*, donde se recogen reseñas breves sobre las películas que se exhiben en televisión. En julio de 1982, aparecieron en la revista las primeras reseñas detalladas sobre películas estrenadas en vídeo, que entre 1983 y 1990 se incluyeron en un suplemento denominado *film auf video*. Lo más destacable de *film-dienst* es su ánimo de exhaustividad: la revista se propone explícitamente evaluar todos los estrenos en Alemania, tanto en cine, como en televisión, vídeo y, desde su aparición, también en DVD. Fruto de esta profusión programática es el ya mencionado *Lexikon des internationalen Films*, que toma de la revista las críticas que contiene y que se ha erigido en obra de consulta básica del sector cinematográfico y fuente de consulta cardinal de este trabajo.

²⁴⁰ Según datos de enero de 2008 en su página web, véase <<http://www.film-dienst.kim-info.de/>>.

²⁴¹ Véase la citada página web de *film-dienst*.

Sin embargo, como ya mencioné en el apartado dedicado a las normas combinatorias, al realizar el vaciado de *film-dienst* y sus suplementos *film im fernsehen* y *film auf video*, se han podido constatar diversas incoherencias entre el contenido de la revista y el de la base de datos del *Lexikon*, lo cual, a su vez, ha permitido completar las informaciones disponibles. Las principales discrepancias son:

- Distinto año de recepción: en quince ocasiones, la película aparece en un año de la revista distinto del que se le asigna en la base de datos. En estos casos, he optado por lo que figura en la revista.
- Estrenos de televisión y vídeo adicionales: al consultar la revista, se han podido encontrar 77 estrenos adicionales para películas españolas que ya constaban como estrenadas, pero en otro medio de exhibición. Se ha añadido, por tanto, la recepción adicional.
- Nuevos estrenos: un total de 27 películas que no figuran en el *Lexikon* se han incorporado a los estrenos de películas españolas en Alemania gracias al vaciado de *film-dienst*. Quince en televisión, seis en cine y seis en vídeo.

Aunque el vaciado de la revista ha permitido completar los datos sobre recepción de cine español en Alemania, no se puede garantizar una exhaustividad absoluta. Por un lado, se han constatado 32 casos de películas españolas exhibidas en Alemania en el período 1975-2000 que disponen de una distribuidora de vídeo, pero ni en la revista se recogen estas películas, ni en la base de datos aparece ninguna fecha de exhibición en vídeo, con lo que estos supuestos estrenos de vídeo no se han podido añadir a los datos de recepción de cine español en Alemania. Por otro lado, se han podido agregar unos cuantos estrenos de televisión, 71 adicionales y 15 totalmente nuevos, pero cabe sospechar que podrían ser muchos más. En primer lugar, porque el vaciado se ha realizado observando la nacionalidad de los filmes y a veces este dato estaba incompleto o era erróneo. En segundo lugar, porque las exhibiciones en televisión durante el período 1975-2000 de películas con año de producción anterior a 1975 se han desechado como estrenos por no poder tener la seguridad de que dichos filmes no se exhibieran en este medio antes del citado período. A pesar de todo, la información que proporcionan el *Lexikon* y *film-dienst* es bastante completa y es evidente que no hay publicaciones más exhaustivas que éstas.

La otra característica destacable de *film-dienst* es su carácter confesional: la revista está editada por el Katholisches Institut für Medieninformation, en colaboración con la Katholische Filmkommission für Deutschland. Si bien en los años cincuenta y sesenta la actividad cuasicensora de los editores estaba orientada a dirigir el gusto de los lectores y, sobre todo, a prevenirles de determinados productos moralmente sospechosos (desde el punto de vista de la moral católica, se entiende), posteriormente la revista ha ido perdiendo en sesgo censor y ganando en imparcialidad crítica. Cierta matiz confesional se puede seguir apreciando a veces en los pequeños resúmenes que aparecen al final de cada crítica, separados tipográficamente y que el pie de imprenta define como “Stellungnahme der Katholischen Filmkommission für Deutschland”. La misma evolución ha seguido su competidora en el mercado, la revista mensual *epd Film*, editada en este caso por el Evangelischer Pressedienst y el Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, es decir, por instituciones protestantes. El concepto editorial de *epd Film* es muy similar al de *film-dienst*, pero en este caso no hay ánimo de exhaustividad, sino que la revista se concentra en los estrenos de cine.

Puede resultar extraño, o como mínimo digno de aclaración, que dos revistas con trasfondo confesional se hayan convertido en las publicaciones líderes del sector de la crítica cinematográfica. Esta circunstancia se explica básicamente por la calidad de las fundadas y documentadas críticas y por la capacidad que han mostrado ambas comisiones editoriales para ir evolucionando con el tiempo hacia una cada vez mayor independencia. Asimismo se ha de tener en cuenta la tradición que tiene en Alemania la presencia de ambas iglesias cristianas en los sectores culturales y sociales, entendida por la sociedad alemana en general no como instrumento de control, sino como representación que garantiza la pluralidad democrática. Así se entiende también, por ejemplo, la presencia de delegados católicos y protestantes en la comisión que decide la concesión de ayudas en el FFA (Instituto de fomento de la cinematografía), así como en las comisiones de trabajo de la FSK (Asociación de autocontrol voluntario de la industria cinematográfica). Así pues, el trasfondo confesional no le resta valía a *film-dienst*, que por su antigüedad, su rigor crítico y, sobre todo, por su suficiente exhaustividad, constituye la revista más adecuada para realizar un vaciado de críticas del cine español en un espacio de tiempo además tan amplio como el que nos ocupa.

El conjunto de críticas y reseñas extraídas de *film-dienst*, sus suplementos y la versión en CD-ROM del *Lexikon des internationalen Films* asciende a 672. En ocho ocasiones a lo largo del período 1975-2000, el cine español ha sido portada de esta publicación: *Mamá cumple cien años* (C. Saura, 1979), *Bodas de Sangre* (C. Saura, 1981), *Dulces horas* (C. Saura, 1981), *Carmen* (C. Saura, 1983), *El Sur* (V. Erice, 1983), *Flamenco* (C. Saura, 1995), *Tierra y libertad* (K. Loach, 1995), y *Todo sobre mi madre* (P. Almodóvar, 1999). Nótese que cinco de las ocho películas son de Carlos Saura. Además, en cuatro ocasiones, una película española se ha incluido entre los *Kinotips* o *Videofilmtips* de la revista: *Tierra y libertad* (K. Loach, 1995), *Guantanamera* (I. Gutiérrez Alea y J. C. Tabío, 1995), *Carne trémula* (P. Almodóvar, 1997) y *Entre el cielo y la tierra* (M. Hänsel, 1992). Adviértase, en este caso, que tres de las películas son coproducciones extranjeras con director(es) extranjero(s) y cuya naturaleza española puede haber pasado fácilmente desapercibida.

Las contribuciones de *film-dienst* y sus suplementos incluyen a veces una recomendación (*diskussionswert* o *sebenswert*) o una reprobación explícita (*Wir raten ab*). Los filmes recomendados son 28, mientras que en 24 casos se desaconseja al lector ver la película en cuestión. Se trata en su mayoría de filmes con evidentes contenidos sexuales o grandes dosis de violencia, la mayoría de serie B, como *Sexo caníbal* (J. Franco, 1981), *Orgía de ninfómanas* (J. Franco, 1981), *Apocalipsis caníbal* (B. Mattei, 1980), *Desnuda ante el espejo* (H. Frank, 1978) u *Orinoco, paraíso del sexo* (E. Mulargia), pero también de directores más prestigiosos, como Bigas Luna (*Angustia*, 1987; *Las edades de Lulú*, 1990) y Pedro Almodóvar (*La ley del deseo*, 1987). Entre los títulos recomendados se encuentran, por supuesto, los de Saura, como *El amor brujo* (1986), *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) o *Taxi* (1996), pero también filmes como *Cosas que nunca te dije* (I. Coixet, 1996), *La camarera del Titanic* (Bigas Luna, 1997), *La ardilla roja* (J. Medem, 1993) o *Vacas* (J. Medem 1992).

Observando el conjunto de las críticas y reseñas (no sólo las de *film-dienst* y sus suplementos, sino todas las consultadas), se podría decir que la crítica alemana se ha pronunciado de manera muy dispar: se pueden encontrar críticas muy elogiosas, pero también demoledoras. Para el cine español en general, pesan más las valoraciones negativas, mientras que en el caso de las adaptaciones, priman los elogios por encima de las sanciones.

Lo que más llama la atención de las críticas y reseñas es que en muy pocas se alude a las cuestiones técnicas, como el trabajo de cámara, la fotografía, el sonido, etc. Una excepción son, por ejemplo, los halagos que recibe la labor realizada por Teo Escamilla en *Bodas de sangre* (C. Saura, 1981):

Die Zartheit und zugleich auch wieder die Gewalt der Gefühle vermag die Kamera (Teo Escamilla) durchaus zu vermitteln, wenn sie die Figuren umkreist, wenn sie über den Tanzenden, Liebenden, Kämpfenden schwebt (V. Baer, *Der Tagesspiegel*, 19.7.1984).

Die Kamera (Teo Escamilla wie bei „Carmen“), oft am Boden gleitend, scheint die Motionen nicht nur zu begleiten, sondern erst zu erschaffen (P. W. Jansen, *Die Zeit*, 20.7.1984).

Prácticamente todas las críticas y reseñas incluyen un resumen más o menos extenso del contenido y se centran en la historia, en si el guión está bien construido y es coherente, en si los personajes son creíbles o en si el filme es entretenido o interesante. En ocasiones esto se complementa con comentarios sobre la interpretación de los actores o el trabajo de dirección. Algunas veces, por ejemplo, la destacada labor de los actores contrasta fuertemente con la negativa valoración del filme, como se puede apreciar en las siguientes contribuciones:

Die Leichtigkeit und den Charme, die darüber hinwegtrösten könnten, vermisst man leider auch trotz Carmen Mauras Talent [...] Nur teilweise witzige Beziehungskomödie voller Rollenklischees; in der Hauptrolle ausgezeichnet gespielt (Sobre *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, Ana Belén, 1991, en H. Dütsch, *film-dienst* 18/1992, p. 26).

Bianca (Assumpta Serna) spielt die eiskalte aber aufregende Ehefrau überzeugend. [...] Auch wenn einem an der Handlung des Krimis aus Barcelona so einiges spanisch vorkam und Regisseur Rovira Beleta eine viel zu lange Anlaufphase einbaute, ließ die kühle Spanierin Assumpta Serna einen nicht aus ihrem Bann. Kompliment (Sobre *Crónica sentimental en rojo*, F. Rovira Beleta, 1986, en F. Horlbeck, „Kompliment für die kühle Spanierin“, *Neue Presse*, 14.9.1989).

Zur Entdeckung des kunterbunten Kinostücks wird aber die Hauptdarstellerin Francesca Neri: Sie zeigt nämlich auch schauspielerisches Talent. Es ist zu hoffen, daß sie demnächst auch mal in angezogenen Rollen glänzen darf (Sobre *Las edades de Lulú*, Bigas Luna, 1990, en A. Baer, „Aus Spanien ‘Lulu...’ – Nächtlicher Taumel“, *Rheinische Post*, 14.6.1991).

Al margen de las películas de serie B, que son censuradas sin ambages, filmes de mayor calidad, que en España tuvieron relativo éxito, son también objeto de críticas negativas. En la primera de las contribuciones que reseñamos a continuación, llama la atención cómo los defectos del filme (formalmente correcto, pero carente de fantasía) se hacen extensivos a todo el cine español:

Dazu kommt, daß seine Regieleistung exemplarisch das Grundübel des gesamten spanischen Kinos mit Ausnahme Buñuels spiegelt: der Ehrgeiz übersteigt das Talent. Armiñan inszeniert, den Regeln des traditionellen Erzählkinos gemäß, fehlerfrei, aber phantasielos. Alle Bilder sind gleichmäßig bunt, gleichmäßig ausgeleuchtet - und gleichmäßig langweilig; die Montage fügt sie, dem Lehrbuch gehorchend, zusammen; die Schauspieler simulieren tapfer die Gefühle, die ihnen das Drehbuch vorschreibt (Sobre *El amor del capitán Brando*, J. de Armiñán, 1974, en V. B. Burg, „Die Liebe des Capitán Brando“, *film-dienst* 05/1984, p. 174-175).

Eine mit etwas absurd-schwarzem Humor untermischte Komödie; sie reflektiert nur oberflächlich die Zeitereignisse in Spanien von 1931 zwischen sterbender Monarchie und aufkommender zweiter Republik und stellt die Wandlung gesellschaftlicher und moralischer Lebensformen durch politischen Umbruch nicht deutlich genug heraus. Statt dessen werden eher Klischees und Typen spanischer Filmunterhaltung unterm Franco-Regime parodiert (Sobre *Belle Époque*, F. Trueba, 1992, en G. Bastian, "Belle Époque", *film-dienst* 23/1992, p. 32).

Von dem Schrei in der Wüste, für den Cela seinen Roman hält, von der Rebellion gegen das Leben, der Trauer, daß auch die Verzweiflung am Leben, an Spanien höchstens eine dumme Angewohnheit ist, blieb in dem Film „Der Bienenkorb“ unter der Regie Mario Camús' so gut wie nichts übrig. Der verfilmte Bienenkorb gleicht einer quietschfidelten, überfüllten Pension Schöllner, in der es toll, dreist und pfiffig die Väter und Großväter trieben. Celas bitteren Realismus ersetzen schüchtern-dralle Tatsachen. [...] Dibildos und Camús schufen freie Variationen zu einem vorgegebenen Thema, vertrauten mehr ihren dürftigen Einfällen als der einfallsreichen Vorlage. [...] Die Bilder sind nicht viel überzeugender, sie verlassen sich auf das ergänzende, unanschauliche Wort. [...] Camilo José Cela wirkt in diesem Film selber mit, der in diesem Jahr in Berlin, aus welchem Grund auch immer, einen Goldenen Bären erhielt (Sobre *La colmena*, M. Camus, 1982, en E. Straub, "Ein Panoptikum vitaler Gespenster. Camús' Spielfilm: 'Der Bienenkorb'", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.7.1983).

Por supuesto, también hay críticas muy elogiosas, y no sólo para los filmes de Saura o Buñuel, sino también para otros ya clásicos del cine español, como *El sur* (V. Erice, 1983) o *Los santos inocentes* (M. Camus, 1984), entre otros:

Sehr behutsam und liebevoll schildert der Film seine Hauptfiguren, verbreitet eine melancholische bis meditative Stimmung, kommt dabei mit sparsamsten filmischen Mitteln aus. Bei aller Stilisierung im Filmischen ist „El Sur“ aber auch ein sehr gefühlvoller, starker Film mit eindrucksvollen Figuren, deren Tragik nicht aufhebbar ist, deren Geschichte aber zu viererlei Gedanken über ganz elementare menschliche Beziehungen anregt. Eine kleine Geschichte nur, aber eine Geschichte voller erzählerischer Kraft, hervorragend gespielt und mit viel Gespür fürs Detail inszeniert (Sobre *El Sur*, V. Erice, 1983, en J. S., "El Sur - Der Süden", *film-dienst* 02/1985, p. 59-60).

Es gibt entwaffnende Filme: sie wirken, und man weiß kaum wie, warum; ihre Geschichte ist einfach - aber das Geheimnis ihrer Wirkung lässt sich nicht beschreiben. [...] Ein ungeheuer intensiver Film, episch stärker und bewegender als jedes ungestüme Action-Kino: wie, warum? Weil Victor Erice seinen Zuschauer mitfühlen, -denken, mitempfinden läßt (Sobre *El Sur*, V. Erice, 1983, en R. Skasa-Weiss, "Eindringen eindringlich geschildert", *Stuttgarter Zeitung*, 5.1.1985).

Die Geschichte [...] überzeugt vor allem dank einer sicheren Regie, ungewöhnlich starken Bildern und außerordentlichen schauspielerischen Leistungen. Mimik und Gestik des bis zum Spürhund erniedrigten Bauern Paco (Alfredo Landa) sind ebenso wenig zu vergessen wie die stumme, unschuldige Auflehnung des armen Narren Azarias (Francisco Rabal) (Sobre *Los santos inocentes*, M. Camus, 1984, en F. Ulrich, "Cannes: Weltpanorama des Films. Das 37. Filmfestival von Cannes", *film-dienst* 12/1984, p. 423-426).

Y también algunos directores jóvenes que empezaban a despuntar en la última fase del período 1975-2000 fueron aclamados por la crítica alemana, como Julio Medem, Alejandro Amenábar, Icíar Bollaín, Benito Zambrano, Daniel Calparsoro, Isabel Coixet o La cuadrilla:

In diesem Spannungsfeld zwischen Alltäglichem und Mysteriösem, zwischen Poesie und schwarzem Humor entsteht ein dem Surrealismus wie dem Psycho-Drama gleichermaßen verpflichtetes Vexierspiel - getragen von einer Hauptdarstellerin, die von einer geheimnisvoll-erotischen Ausstrahlung umgeben ist, wie man sie aufregender schon lange nicht mehr im Kino sah. Neben Emma Suarez ist Julio Medem die große Entdeckung, der dem Zuschauer in einer Zeit glatter Bilder und uninteressanter Geschichten endlich wieder etwas zum „Sehen“ und „Mitdenken“ schenkt. „Das rote Eichhörnchen“ ist ein kleines Meisterwerk, das Lust macht auf Julio Medems ebenfalls hochgelobten Debütfilm „Vacas“ und seine weiteren Arbeiten (Sobre *La ardilla roja*, J. Medem, 1993, en R. R. Hamacher, „Das rote Eichhörnchen“, *film-dienst* 07/1995, p. 20).

Eine brillant inszenierte schwarze Komödie, die an beste spanische Filmtraditionen anknüpft und den Schelmenroman auf eine absurde Spitze treibt. Ein überzeugender Erstlingsfilm, dessen Rhythmus von doppelbödiger Beschaulichkeit geprägt ist (Sobre *Justino, un asesino de la tercera edad*, La Cuadrilla, 1994, en W. M. Hamdorf, „Justino – Der Mordbube“, *film-dienst* 10/1998, p. 26).

En el caso concreto de las adaptaciones, tan sólo 27 son identificadas como tal en las reseñas y críticas. En los casos en los que se incluye alguna mención a la base literaria del guión, la mayoría de las veces simplemente se indica el autor de la obra y –no siempre– el título de la misma. Hay ocasiones, en las que se alude al origen literario del filme, pero se cometen imprecisiones, como en una de las reseñas relativas a *La novena puerta* (R. Polanski, 1999), en la que del autor de la novela, Arturo Pérez Reverte, se dice que es colombiano (véase J. Schulz-Ojala, „Der Teufel, möglicherweise“, *Der Tagespiegel*, 16.12.1999).

En unos pocos casos, sin embargo, las críticas no sólo hacen referencia a la base argumental de la película, sino que se construyen alrededor de la comparación entre obra literaria y filme. Así ocurre con *Las edades de Lulú* (Bigas Luna, 1990), en cuyas críticas se hace continua alusión al éxito de la novela de Almudena Grandes y al premio Sonrisa Vertical que le fue concedido. También desempeña un papel fundamental en las críticas relativas a *La colmena* (M. Camus, 1982) la novela homónima de Camilo José Cela en la que se basa. En todas las reseñas se la menciona y se establecen comparaciones entre filme y obra literaria. Pero, además, en muchas de ellas se dan informaciones adicionales sobre el escritor, la publicación de la novela, su estructura, etc. Especialmente en las reseñas de 1989, cuando, tras habersele concedido a Cela el premio Nobel de literatura, el canal ZDF volvió a emitir el filme. Y no sólo se habla de la novela, sino que incluso se aportan datos sobre la traducción de la misma (el subrayado es mío):

Da Camilo José Cela gerade mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde, nahm das ZDF dieses Meisterwerk jetzt kurzfristig ins Programm. Das 1951 veröffentlichte Buch (deutsche Ausgabe im Piper-Verlag) ist ein facettenreiches Porträt der Menschen in Madrid... (tsp, „Düstere Heiterkeit. Mario Camus' 'Der Bienenkorb', *Süddeutsche Zeitung*, 30.10.1989).

Die Werke des soeben zum Nobelpreisträger gekürten Camilo-José Cela sind in der Bundesrepublik kaum bekannt. Um so verdienstvoller, daß das ZDF sich rasch entschlossen hat, einen Film nach der Vorlage eines Romans von Cela ins Programm zu nehmen. Es wiederholt „Der Bienenkorb“ von Mario Camus (K. W., „Madrid nach dem Bürgerkrieg. Cela-Verfilmung 'Der Bienenkorb' und andere Spielfilme“, *Frankfurter Rundschau*, 30.10.1989).

Der Roman war 1964 bei Walter in Olten auf Deutsch erschienen und ist leider vergriffen (J. Ulrich, "Trostlosigkeit – mit kleinem Lächeln. Neuer Film: 'Der Bienenkorb' von dem Spanier Mario Camús", *Rheinischer Merkur*, 22.7.1983).

Sin embargo, el caso de *La colmena* es bastante excepcional. Tan sólo en dos reseñas más se hace referencia a la traducción de la novela, dándose únicamente el nombre de la editorial, pero no el del traductor (el subrayado es mío):

Als Vorlage für den Film diente übrigens der gleichnamige Bestseller von Carmen Rico-Godoy (in Deutschland bei Eichborn erschienen), die gar keinen Hehl daraus machte, daß das, was sie da beschrieben hatte, zu weiten Teilen dem eigenen Leben entlehnt war (Sobre *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, Ana Belén, 1991, en B. Möller, "Reden Sie doch mal mit Ihrem Mann darüber", *Rheinischer Merkur*, 28.8.1992).

Das Buch (bei uns vom Galgenberg-Verlag herausgegeben) wurde zum Bestseller in Spanien, Italien und Frankreich; die Filmversion konnte da nicht lange auf sich warten lassen (Sobre *Las edades de Lulú*, Bigas Luna, 1990, en A. Baer, "Aus Spanien 'Lulu...' – Nächtlicher Taumel", *Rheinische Post*, 14.6.1991).

Otro caso singular es el de la adaptación *El último viaje de Robert Rylands* (G. Querejeta, 1996), inspirado en la novela *Todas las almas* de Javier Marías. Sobre esta pareja de obras podemos encontrar un artículo publicado en el diario *Frankfurter Rundschau* en el que se dan detalles sobre la polémica desatada entre el autor y la familia Querejeta (véase el apartado 1.1.1.2.). En este artículo, en el que también se alude al gran éxito que estaba teniendo Marías entre los lectores alemanes, se da el título alemán de la obra y se pone en entredicho el proceder del autor:

Nachdem Marias Anfang der neunziger Jahre die Rechte an *Allerseelen* an die Produktionsgesellschaft von Elias Querejeta verkauft hatte, Bering der Schriftsteller den Fehler, sich im Oktober 1996 den fertigen Film anzuschauen. Anders als die meisten Kinokritiker und ein Großer Teil des Publikums war Marias unzufrieden. Er war wütend. Marias behielt seine Wut nicht für sich, sondern schrieb sie sich vom Herzen. Die große Tageszeitung *El País* räumte ihm im November 1996 fast eine ganze Seite Platz ein für seine Replik: "Misshelligkeiten eines Autors: Der Romancier geht ins Kino". Ein denkwürdiger Artikel, in dem Marias ausführlich seinen Kreuzweg vom ersten Treffen mit Vater und Tochter Querejeta bis zum Heraustreten aus dem Kinosaal beschreibt (M. Dahms, "Das Kino ist kein Roman. Javier Marias mag die Verfilmung von 'Allerseelen' nicht", *Frankfurter Rundschau*, 2.4.1998).

Aunque gran cantidad de críticas son anónimas, hay varios autores que se ocupan del cine español de una manera más o menos regular, tanto en críticas como en artículos. Entre los que más se han acercado al cine español destacan Wolfgang Martin Hamdorf, Rolf-Ruediger Hamacher, Hans Messias, Horst Peter Koll, Richard Emele y Leo Schönecker. El primero de ellos, que es el que más veces se ha ocupado del cine español, demuestra tener un buen conocimiento de la cinematografía y la cultura españolas. Así, por ejemplo, en la crítica de *Justino, un asesino de la tercera edad* (La Cuadrilla, 1994) hace interesantes y documentadas referencias al cine español de los años cincuenta y sesenta²⁴², y en la crítica

²⁴² Véase W. M. Hamdorf, "Justino – Der Mordbube", *film-dienst* 10/1998, p. 26.

de *Flamenco* (C. Saura, 1995) analiza con acierto el renacer del cante jondo, el porqué de su rechazo anterior y las figuras más emblemáticas del arte flamenco del momento²⁴³. Sin embargo, falla al reseñar *Flores de otro mundo* (I. Bollain, 1999), no sólo con el título y el nombre de la directora, sino también con el contenido:

Die soziale Realität Spanien wird vom spanischen Film fast ignoriert. Eine Ausnahme war "Caravana de mujeres" von Isciar Bollain. Die junge Filmemacherin nähert sich drei Lateinamerikanerinnen, die illegal in Madrid leben und in ein abgelegenes Dorf hineinheiraten (W. M. Hamdorf, "Film als Resistance. 47. Internationales Festival in San Sebastián", *film-dienst* 21/1999, pp. 42-43).

Más grave es el desconocimiento de la realidad española de otros autores, como el que firma la crítica de *Goma-2* (J. A. de la Loma, 1984), en la que se habla de ETA como de cierta organización de liberación española aparentemente separatista (el subrayado es mío):

Verlängert wird diese öde, schlecht gefilmte und zeitweise nur aus brutalen Schlägereien bestehende Geschichte durch wirre Andeutungen über irgendeine anscheinend separatistische spanische Befreiungsorganisation sowie kriminelle Vergangenheit des "Helden"... (HPK, "Die Killer-Maschine", *film-dienst* 17/1984, p. 641).

Los primeros artículos del período analizado que se dedican al cine español en general son de 1977 y 1978 (véanse Schönecker 1977; Eichenlaub 1978; Dietrich 1978; Albersmeier 1978b; Taberner 1978a, 1978b) y se centran en el crecimiento del panorama cinematográfico español y el cambio generacional que vivió en los primeros años tras la muerte de Franco. Se mencionan nombres como Jaime Camino, José Luis García Sánchez, Jaime Chávarri, Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Borau o Gonzalo Herralde, se alude a su amplia presencia y éxito en festivales como los de Cannes, Berlín y San Sebastián, y se subrayan los motivos temáticos a los que ya aludíamos en el apartado anterior: Guerra civil, franquismo, la familia como reflejo de la sociedad actual y la política del momento.

Tras ese primer acercamiento al cine español, motivado seguramente por los premios que estaban cosechando algunas películas españolas en los festivales europeos y la curiosidad que despierta la creación artística de un país recién salido de una dictadura, se produce un vacío informativo en *film-dienst*. Sigue habiendo reseñas de películas y se informa periódicamente sobre el Festival de cine de San Sebastián (véanse las aportaciones correspondientes en la Bibliografía de artículos, críticas y reseñas sobre el cine español), pero habrá que esperar a 1992 para encontrar en la revista el siguiente artículo en profundidad sobre el cine español. El texto de Nagel (1992) se centra en la crisis del cine español en lo que respecta a dificultades para producir, tratando tanto el sistema de subvenciones, como la participación de las televisiones. Se destacan la falta de inversores y el escaso interés de la producción española en el extranjero. También se abordan los temas y estilos del cine español, dividiéndose la producción en dos grupos: "Melodramen und Vergangenheitsbewältigung" y "Leichtgewichtige Komödien". Entre los primeros filmes, Nagel comenta *La noche más larga* (J. L. García Sánchez, 1991), *¡Ay, Carmela!* (C. Saura, 1990), *Las largas vacaciones del 36* (J. Camino, 1976), *Beltenebros* (P. Miró, 1991) y *Vacas* (J. Medem, 1992), y dice de ellos:

²⁴³ Véase W. M. Hamdorf, "Flamenco", *film-dienst* 19/1998, pp. 24-25.

16 Jahre nach Franco, zwischen klamottigen oder historischen Stoffen und spektakulären, am Rande des guten Geschmacks operierenden Befreiungsschlägen eines Pedro Almodóvar oder Bigas Luna pendelnd, sucht man in Spanien immer noch Anschluß an die international anerkannte Tradition und Reputation von Buñuel und Saura (Nagel 1992: 15).

En el segundo grupo incluye filmes como *Aquí huele a muerto* (A. Sáenz de Heredia, 1990), *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991), *Boom boom* (R. Vergés, 1990), *El rey pasmado* (I. Uribe, 1991) y *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992). De estas películas dice:

Zu den populärsten und beim einheimischen Publikum erfolgreichsten spanischen Filmen zählen freilich die Boulevardkomödien, die nie auf Festivals oder ausländische Leinwände gelangen. [...] Diese Art von leichtgewichtigen, handwerklich soliden, gut besetzten Produktionen wird dem spanischen Film in den schwierigen Zeiten der Finanzierung zum Überleben verhelfen (Nagel 1992: 16).

Ya en 1995, la nueva política del ICAA y su campaña de promoción Cine Español para el Mundo son el centro de atención del artículo de Hamdorf (1995c). De nuevo se aborda el sistema de subvenciones y la política cinematográfica en general, así como el cambio generacional y las nuevas temáticas que trajo consigo. A este respecto, llama la atención que Hamdorf describa la opera prima de Calparsoro, *Salto al vacío* (1995), por oposición al modelo anterior, que es el que considera propio de la cinematografía española y que califica de folclorístico y victimista:

...der erste Spielfilm des 26jährigen, erinnert in nichts mehr an die bekannten Muster der spanischen Kinematographie. Die Geschichte [...] hat nichts Folkloristisches, nichts Anheimelndes mehr. [...] Das Familiär-Vertraute, das Generationsübergreifende, die Konstante in den meisten spanischen Filmen, die der Garant zur Bindung des heimischen Publikums ist, bleibt hier außen vor (Hamdorf 1995c: 9).

La cuestión de la ruptura con los modelos previos ocupa a Hamdorf también en su artículo de 1997: directores jóvenes, nuevos temas, mayor presencia de mujeres, etc.

Die aktuelle Situation des spanischen Films ist stark vom Generations- und Paradigmenwechsel geprägt. [...] So entpuppen sich viele der "Neuentdeckungen" als kommerzielles Strohfeuer ihrer Produzenten. Hausgemachte Genre-Imitationen mit einem Schuss "sex and crime" werden als innovativer junger Film verkauft. Dennoch zeichnet sich der junge spanische Film durch Vielfalt an Genres und Themen aus. Er fasziniert dort, wo er mit den traditionellen Vorgaben bricht (Hamdorf 1997a: 46-47).

Dos años más tarde, el mismo autor muestra su fascinación por la convivencia de generaciones, por la juventud del cine español y por su éxito en las salas españolas:

Das Nebeneinander der Generationen im spanischen Film ist faszinierend. [...] Seitdem es direkte Filmförderung nur noch für Erstlingsfilme gibt, ist Jugend ein Markenzeichen im Film. In keinem anderen Land Europas erfreut sich der Kinobesuch solcher Beliebtheit wie in Spanien, und der spanische Film befindet sich kräftig im Aufwind. [...] Mit einer neuen Präsidentin, der 29jährigen Schauspielerin Aitana Sánchez-Gijón, wollte die Akademie darüber hinaus das neue Image des spanischen Films symbolisieren, denn ein Großteil der neuen Filmemacher und -macherinnen sind um die 30 und jünger. [...] "Costumbrismo" und "esperpento", also bis ins Grotteske überzeichneter lokaler Humor, sind offensichtlich immer noch das beste Lockmittel für volle spanische Kinosäle (Hamdorf 1999c: 46).

Y ya en el año 2000, lo que más destaca Hamdorf es la gran variedad de estilos y tendencias:

Der spanische Film zeichnet sich im Moment durch eine Vielfalt der Tendenzen und Stile aus: eine Filmlandschaft, die zwischen den Klischees der Hispanität, schwarzem und stellenweise pubertär-provinzialem Humor oszilliert, geprägt von der Suche nach dem schrillen Ton letzter Tabus, aber auch der Suche nach einem neuen Realismus zwischen persönlicher Vergangenheitsbewältigung und der Aufarbeitung kollektiver Traumata (Hamdorf 2000a: 47).

Este crítico distingue cuatro vías de creación: la del humor, con películas como *Airbag* (J. Bajo Ulloa, 1997), *Torrente* (S. Segura, 1998) o *Muertos de risa* (A. de la Iglesia, 1999), que siguen la estela de realizadores como Luis García Berlanga, José Luis García Sánchez o Pedro Almodóvar; la de los filmes a la americana, como los de Alejandro Amenábar o Mateo Gil; la del realismo social de Icíar Bollaín, Fernando León Aranoa, Miguel Albaladejo o Benito Zambrano, y la de los filmes que se integran entre las expresiones artísticas que quieren contribuir a la asunción y superación del pasado (*Vergangenheitsbewältigung*), como *Sé quién eres* (P. Ferreira, 2000), *Yoyes* (H. Taberna, 2000), *El Mar* (A. Villaronga, 2000) o *La lengua de las mariposas* (J. L. Cuerda, 1999).

El especial *Spanische Filme* de la revista *Tranvía* (véase Poppenberg 1986) recoge contribuciones sobre el neorrealismo en España, el cine catalán y vasco, una entrevista con Saura, un retrato de la obra de Almodóvar hasta el momento, etc. La editora del volumen, lo introduce con una panorámica sobre el nuevo cine español (véase Poppenberg 1986d), que comienza con un repaso histórico y una explicación del sistema de subvenciones, sigue con los problemas de censura y las nuevas cinematografía regionales, y termina con el papel del cine español en el extranjero y sus nombres más recientes, entre los que incluye a Ventura Pons, Fernando Colomo, Pedro Almodóvar, Jaime Chávarri, Antoni Ribas, Jorge Grau o José Antonio Zorrilla. Como conclusión, destaca su heterogeneidad:

Der spanische Film präsentiert in den letzten Jahre – trotz der ökonomischen Schwierigkeiten – generell ein weit gefächertes Spektrum: ästhetisch, formal und thematisch (Poppenberg 1986e: 8).

En el especial *Der spanische Film* de la revista *Hispanorama* (véase Wild 1992), Saura, Buñuel y Almodóvar son los protagonistas. Destaca la contribución de Albersmeier, que hace un repaso general al cine español desde 1975, y la del propio editor, Gerhard Wild, que se remonta, sin embargo, a sus inicios. Albersmeier (1992) trata la cinematografía español postfranquista en tres grupos: asunción y superación del pasado (C. Saura, B. Martín Patino, J. Camino, J. De Armiñán, V. Erice, J. Chávarri), búsqueda del yo (P. Miró, M. Gutiérrez Aragón) y redefinición de hispanidad (P. Almodóvar, Bigas Luna, Zulueta). Wild (1992a), por su parte, la divide en: cine que se ocupa de la realidad actual, cine que trata el régimen franquista y cine literario. Ambos destacan la variedad de enfoques y lamentan la escasa distribución de cine español en Alemania, a la vez que confían en que este particular mejore:

Es bleibt zu hoffen, daß Filme von Armiñán, Camus, Erice und Aragón – im Zuge des kommerziellen Interesses an Saura und Almodóvar – in Zukunft einem breiteren Publikum auch im Kino vorgestellt werden, statt, wie bisher, vor allem in den Nachtstudios der deutschen Fernsehprogramme (Wild 1992: 66).

Los capítulos sobre cine del volumen *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur* (véanse Eichenlaub 1991 y Walter 2004) ofrecen en ambos casos una fundada y documentada panorámica del cine español hasta ese momento. Eichenlaub vuelve a insistir en el desconocimiento generalizado de esta cinematografía:

Auch über die spanische Filmsituation, ihre geschichtlichen Hintergründe, weiß man wenig. Im besten Fall fällt der Name von Luis Buñuel, doch wird sein Werk eher dem französischen (die ersten Filme) oder aber dem mexikanischen Film zugerechnet. Dabei hat sich, vor allem in den siebziger und zu Beginn der achtziger Jahre, eine Generation von jüngeren Filmschaffenden gebildet, die – vor allem seit dem Ende der Diktatur Francos – eine ganze Reihe von interessanten Werken vorgestellt haben (Eichenlaub 1991: 491).

De los setenta destaca filmes de diversos directores, como Manuel Gutiérrez Aragón (*Habla mudita*, 1973; *Camada negra*, 1977; *Sonámbulos*, 1978; *El corazón del bosque*, 1979), Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973), Ricardo Franco (*Pascual Duarte*, 1976), José Luis García Sánchez (*Las truchas*, 1978) o Emilio Martínez Lázaro (*Las palabras de Max*, 1978). En los ochenta, por el contrario, se centra exclusivamente en la figura de Pedro Almodóvar.

Walter actualiza en 2004 el panorama sobre el cine español y, aunque dedica buena parte de su contribución a la omnipresente figura del director manchego, también menciona a los representantes aún en activo de la generación anterior (Vicente Aranda, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Mario Camus, Carlos Saura...) y se ocupa de la obra de los directores más jóvenes, como Alejandro Amenábar, Julio Medem y Fernando León de Aranoa. También Walter realiza una división temática del cine español y distingue entre: filmes que se ocupan de la Guerra civil (*¡Ay, Carmela!*, C. Saura, 1990; *La vaquilla*, L. García Berlanga, 1985; *Libertarias*, V. Aranda, 1996; *La lengua de las mariposas*, J. L. Cuerda, 1999), filmes que se ocupan de la posguerra y el franquismo (*La noche más larga*, J. L. García Sánchez, 1991; *Los años oscuros*, A. Lazkano, 1993; *Los años bárbaros*, F. Colomo, 1998; *Tu nombre envenena mis sueños*, P. Miró, 1996), cine centrado en la situación política y social de la actualidad (*Bwana*, I. Uribe, 1996; *Flores de otro mundo*, I. Bollaín, 1999) y, por último, cine orientado a la crítica de los medios (*Muertos de risa*, A. de la Iglesia, 1999; *Eso*, F. Colomo, 1997; *Mamá es boba*, S. Lorenzo, 1998).

La revisión de Ferrando-Meliá y Krumm (1987) va de 1896 a 1986, noventa años de cine español que los autores dividen en: cine mudo, cine sonoro, cine republicano, cine del levantamiento, cine oficial del franquismo, cine de oposición, cine tras Franco, cine de los ochenta y política cinematográfica de la democracia. En los tres últimos apartados es en los que se ocupan del cine del período que aquí interesa, y de él destacan las películas del destape, los filmes que se ocupan de revisar el pasado más cercano (*Las largas vacaciones del 36*, J. Camino, 1975; *El puente*, J. A. Bardem, 1976; *La escopeta nacional*, L. García Berlanga, 1977; *Los días del pasado*, M. Camus, 1978), el cine que trata cuestiones de género (*Mi hija Hildegart*, F. Fernán Gómez, 1977; *Un hombre llamado Flor de Otoño*, P. Olea, 1977; *Ocaña, retrato intermitente*, V. Pons, 1978; *A un dios desconocido*, J. Chávarri, 1977), el cine de las autonomías (*La ciutat cremada*, A. Ribas, 1976; *La muerte de Mikel*, I. Uribe, 1983) y el cine documental (*La vieja memoria*, J. Camino, 1978; *Caudillo*, B. Martín Patino, 1977). De los ochenta destacan la trilogía lorquiana de Saura, así como los filmes marcados por los coletazos de la censura, *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1981) y *El caso Almería* (P. Costa, 1984), y las exitosas películas de Mario Camus *La colmena* (1982) y *Los santos inocentes* (1984).

El artículo finaliza, una vez más, con un lamento por la escasa proyección internacional del cine español:

Trotz der angeführten vielversprechenden Veränderungen ist dem spanischen Film weder im In- noch im Ausland der große Durchbruch gelungen. In Spanien steht er bezüglich der Zuschauerzahlen zwar an zweiter Stelle hinter den US-Filmen (allerdings weit abgeschlagen), im Ausland aber haben ihm die zahlreichen Prämierungen der vergangenen Jahre nicht zum Ausbruch aus seinem Schattendasein verholfen (Ferrando-Meliá y Krumm 1987: 108).

De entre los artículos que se centran en temas particulares o películas concretas, destacan aquellos que se ocupan de dos aspectos: la Guerra civil y el franquismo, por un lado, y la violencia y la sexualidad en el cine, por otro. El artículo de Hohenberger (véase [¡Átame!] E. Hohenberger) sobre la violencia contra las mujeres en el cine fue motivado por la polémica que causó la clasificación que *¡Átame!* (P. Almodóvar, 1989) recibió en Estados Unidos. Sexo y violencia son de hecho dos aspectos repetidas veces sancionados en muchísimas críticas. Esto se debe, en parte, a la profusión de filmes de marcado carácter erótico o cuasi pornográfico que fueron llegando a las pantallas alemanas, especialmente a partir de 1980, como *La isla de las vírgenes ardientes* (M. Iglesias Bonns, 1978), *Eugenie, historia de una perversión* (J. Franco, 1980) o *Las alumnas de Madame Olga* (J. L. Gil, 1981). En otros casos, en los que el carácter erótico del filme no es tan evidente, cabe preguntarse si la crítica se debe al trasfondo confesional de la publicación o a criterios estéticos. En la crítica a *Opera prima* (F. Trueba, 1980), por ejemplo, el autor se lamenta de la excesiva presencia de violencia y sexo en el cine como un fenómeno muy generalizado, aunque no sólo exclusivo del cine español: “Heute beherrschen, wie fast überall, auch in Spanien Kino Gewalt und Pornografie die Leinwand” (R. R. Hamacher, “Erste Werke”, *film-dienst* 08/1982, p. 16).

En cuanto a la Guerra civil y el franquismo, no son sólo temas recurrentes en la cinematografía española, como ya se comentó en el apartado anterior, sino también entre los críticos, que los abordan una y otra vez en sus contribuciones. Ya hemos visto que todos los autores que realizan una panorámica sobre el cine español y que lo dividen por temas reservan un grupo a los filmes que tratan el pasado más reciente en alguna de sus facetas. Pero, además, son varias las contribuciones, principalmente de Hamdorf, que se ocupan del cine y la Guerra civil en profundidad: Poppenberg (1986b), Monterde (1986), Hamdorf (1989, 1993a, 1995a, 1996 y 1999d). Por otra parte, casi cualquier crítica sirve de excusa para referirse a la situación política y los cambios que se estaban produciendo en la sociedad española en contraste con la etapa anterior, o a las huellas del franquismo que todavía podían apreciarse. También se habla a menudo de la tendencia a la codificación fílmica durante la dictadura, que hacía difícil la comprensión de los filmes en el extranjero para quien no conocía la situación político-social, y cómo esa tendencia se fue repitiendo o modificando, según los casos, durante la transición y en los años siguientes. Así, muchas películas se leen en clave de parábola sobre la situación política, a veces incluso queriendo ver un simbolismo político-social cuestionable, si no inexistente, como se puede apreciar en la crítica de Nagel sobre *Alas de mariposa* (J. Bajo Ulloa, 1991):

Die zutiefst schwarze Komödie wird zur symbolträchtigen Familientragödie, denn die Kleine tötet ihr verhasstes Brüderchen und treibt die ohnmächtige Mutter schließlich in den Wahnsinn. Die Zeit der Kindheit als Metapher für 15 Jahr nach Franco? Damit hätte sich der Regisseur wohl zuviel zugemutet ([San Sebastián 1991] J. Nagel).

También los festivales constituyeron una buena excusa para informar sobre la evolución de la cinematografía española y relacionarla con los cambios políticos y sociales, como en este fragmento de un artículo sobre el Festival internacional de cine de San Sebastián:

Diese jüngste Entwicklung in Spanien spiegelt sich in vielen Filmen des Landes wieder, die diesen nicht wenig schmerzlichen, aber im Vergleich zu den Nachbarländern Portugal und Italien bereits heilsamen Prozeß aufgezeichnet haben. Vor dem geradezu sensationellen Hintergrund einer nationalen Entwicklung gewinnt auch die Beobachtung der sich stetig gestaltenden kulturellen Lebensbedingungen mehr Maßstäbe und Einflüsse als zuvor. Auch was der Film betrifft, so war die Selbstäußerung und Selbstdarstellung Spaniens ein teils unvollkommenes, fast verheimlichtes, von ängstlicher Vorsicht und Verboten reguliertes Unternehmen, im wesentlichen nur eine konventionelle, dem Regime-Prestige dienende Veranstaltung, deren Filmpräsentation sich in die beiden allgemein angepassten Festivals von San Sebastian und Valladolid teilen durfte (Schönecker 1977: 1-2).

Los artículos de *film-dienst* y *Tramía* que regularmente iban informando sobre la presencia del cine español en el Festival de cine de Berlín y en otros festivales europeos también fueron trazando una imagen del cine español a lo largo del período 1975-2000. Una imagen que fue cambiando con los años y que da cuenta de la evolución que ha ido experimentando la cinematografía española desde aquellos éxitos de los primeros años de la democracia hasta el fuerte cambio generacional de los últimos noventa. Se deja entrever cierta decepción en algunas de estas las contribuciones, como si sus autores hubieran esperado más del cine español:

Man atmet auf, verläßt das Kino entweder verärgert (weil man bis zum Schluß geblieben ist) oder indifferent gegenüber der allzu gradlinigen, allzu konventionellen Erzählweise ([Berlinale 1986] G. Kistenmacher).

Iberisches auf der Berlinale: eigentlich nichts Neues unter der Sonne ([Berlinale 1987] D. Baranek).

Die poetischen Bilder von Saura, die aufklärerischen von Josefina Molina, ein mystischer Mönch des 16. Jahrhunderts und der Neon-Mann: Alle sind die Gegenwart des spanischen Kinos. Mit einem Bein in der Tradition und mit dem anderen in der Technologie der Zukunft fällt es ihm schwer, eine neue Ära zu verkünden ([Berlinale 1989] T. Delgado).

Insgesamt gab es also wenig Erfreuliches aus dem spanischen Filmbereich zu vermelden ([Berlinale 1994] J. R. García Ober 1994).

Bedauerlich, daß die jüngeren Filmemacher, so auch León de Aranoa, erst gar nicht versuchen, den eigenen technischen Ausdruck zu finden. Die Ignoranz der Technik läßt sie einen der sichtbarsten Aspekte filmischen Erzählens vergessen: die Dramaturgie des Lichts und das Spiel der Quadrierung, alles, was Film ausmacht ([Berlinale 1997] C. López Rubio).

Amenábars Ernsthaftigkeit konventionellem Genrekönnen gegenüber unterscheidet sich auf wohlthuende Weise von dem Feuerwerk kindlicher Freude am schlechten Geschmack, das derzeit über Spaniens Leinwände tobt. Fast scheint es, als wäre dem lande Bardems, Sauras, Erices und Armendáriz' die Wirklichkeit abhanden gekommen. Hier spiegelt der junge spanische Film nur den allgemeinen extremen Realitätsverlust des postsozialistischen Spanien wider. Infantilität und heiterer Totschlag ist angesagt ([Berlinale 1998] C. López Rubio y W. M. Hamdorf).

La crítica alemana se ha interesado también por diversos festivales españoles, como la Mostra de València, el Festival de cine iberoamericano de Huelva, el Seminci de Valladolid y el Festival internacional de cine San Sebastián. Este último es el que ha tratado con mayor regularidad –sobre todo en la última fase del período analizado–, pero también con más saña, cuestionándose a menudo si la categoría A estaba justificada:

Wenn ein Festival wenig an Qualität zu bieten hat, sucht es sein Heil meist in der Quantität. [...] Wie immer holte das Festival wieder einige Hollywood-Altstars als Aufputz. [...] Sie gaben dem Festival etwas von jenem Glanz, den ansonsten nur die Kulisse des Seebades San Sebastián mit seiner wunderschönen Muschelbucht einbrachte ([San Sebastián 1990] R. Emele).

Ein Filmfestival wie San Sebastián hat schon durch die Terminierung nicht gerade die besten Karten. Zwischen Venedig und Tokio liegend, das sich zum „Cannes“ Asiens entwickelt, fällt es der Festivalleitung schwer, Filme zu bekommen, die dem A-Status entsprechen. Top-Titel fehlten in diesem Jahr und das Festival-Budget von 5 Mio. wurde auf 4,23 Dollar gekürzt. Festival-Direktor Rudi Barnet, im zweiten Jahr im Amt, will „große Namen“ als unabhängige Qualitätsproduktionen fördern, aber das ist im Jubiläumsjahr nicht ganz gelungen. [...] Vor allem der Wettbewerb enttäuschte. Es dominierten konventionelle Geschichten und Dramaturgien. Oft mangelte es selbst daran ([San Sebastián 1992] M. Köhler).

Wie jedes Jahr kam auch die – immer wieder ergebnislose – Diskussion auf, ob San Sebastián unbedingt den „A“-Status benötige oder ob die Konzeption eines „Festival of Festivals“ nicht sinnvoller wäre. Denn bei vielen der 16 Wettbewerbsfilmen dominierte nur guter Wille statt Professionalität, letztlich überzeugten doch die „alten Hasen“ unter den Regisseuren. [...] Außer dem mediokren Niveau gab es keine einheitliche Tendenz, das Wettbewerbsprogramm erinnerte an einen Gemischtwarenladen, bei dem es weniger um Qualität als um gefüllte, möglichst bunt dekorierte Regale geht ([San Sebastián 1994] M. Köhler 1994).

Sobre todo en los últimos años se le reprocha a la dirección del festival su predilección por programar filmes españoles y su descaro al premiarlos:

Vierzehn Wettbewerbsfilme im prunkvollen Theater Victoria Eugenia, und am Ende eine unbeantwortete Frage: Wie schlecht muß ein spanischer Film eigentlich sein, um in San Sebastián einen Preis zu gewinnen? Drei Versuche, drei Treffer –„Heimspiele“ eben. [...] Attraktive Filme hatte San Sebastián zu bieten, und auch über mangelndes Publikumsinteresse brauchte man nicht zu klagen. Der Dramaturgie eines international renommierten Festivals allerdings täte es gut, mehr Gewicht auf ein künstlerisch hochwertiges Wettbewerbsprogramm zu legen - trotz der zeitlichen Nähe zum großen Konkurrenten Venedig. Interessante Retrospektiven und „Neben“-Sektionen sind sicherlich verdienstvoll, auf Dauer aber nicht genug ([San Sebastián 1993] S. Lux).

Die Spanier machen in der Regel keinen Hehl aus ihrem Nationalstolz und zeichnen schon fast traditionsgemäß mit Vorliebe einheimische Filme aus ([San Sebastián 1994] M. Köhler 1994).

Das Festival blieb seiner Tradition treu, Spanien und Lateinamerika besonders zu berücksichtigen. Allein im Wettbewerb liefen fünf spanische Filme (davon zwei Co-Produktionen), in der Offenen Sektion „Zabaltegi“ zehn (incl. Co-Produktionen). Diese ungewöhnlich starke Präsenz des Gastgeberlandes legte es natürlich nahe, sie auch mit

einem der Hauptpreise zu bedenken. Erstaunen rief da allerdings hervor, daß gerade „Bwana“ das Rennen machte ([San Sebastián 1996] P. Maier-Schoen).

Los directores protagonistas absolutos en la crítica alemana del período 1975-2000 son sin duda Luis Buñuel, Carlos Saura y Pedro Almodóvar, en ese orden cronológico y de importancia. El primero es considerado el genio indiscutible del cine español y a él y a su obra se dedican multitud de artículos a lo largo de todo el período, incluido un dossier especial en febrero de 2000 con ocho contribuciones de distintos autores.²⁴⁴ Saura le toma pronto el relevo:

Carlos Saura, außer dem Exilspanier Luis Bunuel derzeit der einzige spanische Filmautor und -regisseur von Rang... (Sobre *La prima Angélica*, C. Saura, 1974, en -er, “Cousine Angélica”, *film-dienst* 02/1975, p. 12).

Y ya desde principios de los ochenta se convierte en el referente fundamental cuando se habla del cine español. Por ejemplo, muchos otros directores y películas se presentan en comparación con él o su filmografía. Es el caso, por ejemplo, de *Furtivos* (J. L. Borau, 1975) o de *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973):

Ähnlich wie Carlos Saura („Die Jagd“, 1966; fd 15 925) benutzt Borau in seinem 1975 beim Festival von San Sebastian ausgezeichneten Film eine sich zur Menschenhatz entwickelnden Hirsch-Jagd, um auf die politischen und sozialen Probleme des damals noch diktatorisch regierten Spanien aufmerksam zu machen (rrh, “Wilderer”, *film-dienst* 25/1977, p. 18).

Ähnlich wie die beiden kürzlich im Fernsehen gezeigten Filme von Saura („Züchte Raben“, fd 20 049) und Camino („Die langen Ferien von 36“, fd 20 038) zeigt auch Victor Ericas Debütfilm spanische „Geschichte“ durch die Augen von Kindern gesehen (rrh, “Der Geist des Bienenstocks”, *film-dienst* 01/1977, p. 4-5).

Otro signo indiscutible de su valoración en Alemania lo constituyen las retrospectivas que le dedicaron ARD y ZDF en 1981 y 1990 respectivamente, así como la proyección en 1983 de un documental televisivo sobre su persona y su obra²⁴⁵. Aun así, la crítica también condena que ni siquiera su obra fuera recibida con la rapidez y la exhaustividad que se podría esperar de un director tan valorado y apreciado:

Auch Carlos Sauras Film „Bluthochzeit“ erreicht unsere Kinos – wie kürzlich erst sein Film „Elisa, mein Leben“ – mit nicht geringer Verspätung. Erst der Publikumserfolg seiner „Carmen“-Inszenierung im vergangenen Jahr mochte den Nachholbedarf sichtbar, die unverständliche und unverantwortliche Marktstrategie der deutschen Verleihfirmen wieder einmal greifbar werden lassen. Das deutsche Kino jedenfalls ist an Carlos Saura bisher ziemlich achtlos vorübergegangen, obgleich er zu den wesentlichen Stimmen eines neuen

²⁴⁴ Véanse, además de las monografías ya citadas en el apartado 4.1., los artículos de Schönecker (1975), Haslberger (1980), Gerhold (1983), Schuch (1982), Bonitzer (1986), Zwick (1991), Stauder (1992), Roloff (1992), Scheele (1992), Miljanovic y Hark (1994), Braun (2000), Wach (2000a, 2000b), Hasenberg (2000), Löser (2000), Hamdorf (2000b, 2000c), Mörche (2000), Knape (2002), Hamdorf y López Rubio (2002).

²⁴⁵ Véase “Carlos Saura – Ein Cineast”, *film im fernsehen* 09/1983, p. V. Sobre Carlos Saura, véanse, además de las monografías ya citadas en el apartado 4.1., los artículos de Poppenberg (1986b, 1986c), Bosse (1992), Gompper (1992), Schlünder (1992), Ruppe (1999a), Köhler (2000) y Schuch (1982).

Spanien gehört (Sobre *Bodas de sangre*, C. Saura, 1981, en V. Bauer, "Die Braut trägt Trauer – Carlos Sauras Film 'Bluthochzeit' mit Antonio Gades", *Der Tagesspiegel*, 19.7.1984).

Efectivamente fue *Carmen* (1983) el detonante de una recepción sin igual en lo que al cine español se refiere. *Carmen* llegó a las pantallas alemanas en 1983 y tuvo un éxito arrollador.²⁴⁶ Ante tal triunfo, las distribuidoras alemanas se apresuraron a adquirir otros filmes del director, como se explica en las siguientes reseñas sobre *Bodas de sangre* (1981), en las que se aprovecha para criticar el mercado alemán de distribución cinematográfica y su desinterés por el cine español:

Es ist seltsam, daß Saura, der Gesellschaftskritiker unter den spanischen Filmregisseuren, bei uns erst populär wurde, als er sich von seinem bevorzugten Stil entfernte. Seit „Carmen“ ist Saura „in“ und hat die Chance, nun auch die früheren Filme ins Kino zu bringen. Auch die „Bluthochzeit“ ist schon drei Jahre alt und entstand vor „Carmen“ (H. R. Blum, "Tanz um Liebe und Tod. Carlos Sauras 'Bluthochzeit' nach Federico García Lorca", *Rheinische Post*, 21.7.1984).

Zwei Jahre vor „Carmen“ produziert, bei den Filmfestspielen in Venedig 1981 missachtet, kommt „Bodas de sangre“ (Original mit Untertiteln) mit gutem Grund erst in unsere Kinos. Ohne die Kenntnis von „Carmen“ wären die Erfolgschancen ungleich geringer. (D. Bittrich, "Die Braut flieht mit dem Liebhaber. Carlos Sauras archaischer Tanzfilm 'Bluthochzeit'", *Rheinischer Merkur*, 10.8.1984).

Unser Filmverleih ist eine träge Branche. Als, 1981, dieser geradezu atemberaubende, karge, aber konsequent leidenschaftliche Tanzfilm von Carlos Saura bei den Festspielen von Venedig erschien, zeigte der Filmkommerz den kalten Fuß. „Bluthochzeit“ schien unverkäuflich. Erst mit seiner „Carmen“, zwei Jahre später, hatte der spanische Regisseur seinen Welterfolg. „Carmen“ wurde schnell und überall zu einem Kultfilm. Jetzt, mutiger geworden, schiebt der Verleih die frühe Vollendung nach. Man geht auf Nummer sicher. (F. Luft, "Schmerzliche Erregung des spanischen Herzens. Ein Drama wird im Tanz umgesetzt: Carlos Sauras filmisches Meisterwerk 'Bluthochzeit' nach Lorca.", *Die Welt*, 27.7.1984).

Sauras „Bluthochzeit“ steht hierzulande im Schatten seines drei Jahre später entstandenen Films „Carmen“ (und es war sicher nur der überraschende Erfolg dieses Films, der uns jetzt die schon 1981 in Cannes und anschließend in Frankreich und England aufgeführte „Bluthochzeit“ beschert hat) (U. von Thüna, *epd Film* 09/1984, p. 28).

También al reseñar otros filmes de Saura se vuelve a insistir en su desigual recepción de en los cine alemanes. Y no sólo eso, sino que además se sancionan negativamente algunas de sus obras, como podemos en las siguientes reseñas:

Nach dem internationalen Superhit „Carmen“ (fd 24 114) war es um den Spanier Carlos Saura wieder stiller geworden. „Los Zancos“ (1984), „Liebeszauber“ (1985) und „El Dorado“ (1988) – obwohl offizieller Wettbewerbsbeitrag in Cannes – zeichneten sich mehr durch Mittelmäßigkeit und künstlerischen Stillstand aus. Und auf der Berlinale sorgte der erhoffte Neubeginn, „La noche oscura“, vor zwei Jahren für weitere Ratlosigkeit unter der Fan-Gemeinde. Den Weg zum deutschen Kinopublikum schaffte nur ein Film, der Abschluß der musikalischen Trilogie. Die drei anderen Arbeiten werden wie die frühen und

²⁴⁶ Véase a este respecto lo comentado en el apartado de los factores de selección dedicado a los directores.

mittleren Filme über das Fernsehen zu uns kommen (Sobre *¡Ay, Carmela!*, C. Saura, 1990, en J. Nagel, "Ay, Carmela!", *film-dienst* 04/1991, p. 28).

Daß Preise nicht unbedingt für Qualität bürgen, ist nicht neu und wurde in Berlin durch einen „Goldenen Bären“ für „Los, Tempo!“ (Deprisa, deprisa) von Carlos Saura bestätigt - die große Enttäuschung des Festivals. Hier wurde unter Hintanstellung der Leistung der renommierte Regisseur prämiert. [...] Saura spart sich jede Motivation und Begründung; vordergründig und oberflächlich begnügt er sich mit einigen Schwenks und den katastrophalen Zustand der Umwelt durch rücksichtslose Verschmutzung (Sobre *Deprisa, deprisa*, C. Saura, 1980, en E. Uhländer, "Noch eine Krise in Berlin? Die Internationalen Filmfestspiele Berlin 1981 – Filmfest oder Trauerspiel?", *film-dienst* 05/1981, p. 3-5).

Weil Saura so viel will, häufig auch zugleich, entsteht bisweilen ein verwirrender Eindruck. Die sich überlagernden Absichten verdecken einander eher, als daß sie einander erstärkten. Eine Folge davon: es gebricht zwischendrin an Spannung. [...] Carlos Saura versucht, die Abenteuergeschichte auf ein moralisches und philosophisches Gleichnis hin durchlässig zu machen. Bisweilen verwirrend, erreicht der Film jedoch nicht die angestrebte Parabel. Was bleibt, ist ein farbenprächtiges Epos mit uneingelöstem Anspruch (Sobre *El Dorado*, C. Saura, 1998, en T. Koebner, "El Dorado – Gier nach Gold", *film-dienst* 18/1994, p. 28).

Bei Steven Spielberg rasen die Dinosaurier über die Leinwand, im europäischen Kino stehen sie hinter der Kamera. Sie haben ihr Handwerk verlernt, wie Carlos Saura, dessen Frauenmelodram „Dispara!“ („Schiess!“) wie eine schlechte Kopie seiner düsteren politischen Märchen aus den siebziger Jahren aussieht (Sobre *¡Dispara!*, C. Saura, 1993, en A. Kilb, "Blauer Dunst", *Die Zeit*, 17.9.1993).

Dieser Film ist in jeder Hinsicht desaströs, die absurde Konstruktion der Rache einer Frau an ihren Vergewaltigern, vermengt mit einer romantischen Liebesgeschichte und ein wenig Zirkusflair, unpräzise erzählt, katastrophal geschnitten, voll logischer Fehler und dümmlicher Ideologie (Sobre *¡Dispara!*, C. Saura, 1993, en V. Lueken, "Ein Gefühl vertaner Zeit", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.9.1993).

Si Carlos Saura fue el referente fundamental durante los ochenta, a partir de los noventa es Pedro Almodóvar el que empieza a acaparar la atención de la crítica alemana.²⁴⁷ Desde luego, no siempre para bien, pues la mayoría de sus obras fue tratada con mucha dureza. Se puede apreciar cierta evolución, pero en realidad prácticamente todos sus filmes son valorados negativamente: *kitsch*, *schrill*, *albern* o *überdreht* son algunos de los adjetivos que se le dedican. Para explicarse su éxito en España, la crítica alemana acude a la represión que supuso la dictadura, pero es incapaz de entender la provocación y el revulsivo que constituyeron sus películas en la España de los ochenta, olvidando el verdadero contexto social y cultural en el que se produjeron:

Der Versuch, 20 Jahre Popkultur mit all ihren Facetten und Befreiungsversprechen gleichsam im Zeitraffer nachzuholen, ist sicherlich nicht ohne Signifikanz für die jahrzehntelange Wirksamkeit einer rigiden Zensur des Franco-Regimes. Daß der Film in Spanien für Furore gesorgt hat, ist somit verständlich. Doch läßt man diese historische

²⁴⁷ Véanse, además de las monografías ya citadas en el apartado 4.1., los artículos de Müller y Roth (1986), Karg (1992), Link-Heer (1992), Hamdorf (1998c, 1999d), Schmidt von Stutterheim (2001), Benavente y Vacas (2002), Climent Espino (2007) y Schulze (2007).

Kontingenz einmal beiseite, nimmt sich dieser kraftstrotzende Rundumschlag rührend „ungleichzeitig“, wenn nicht schlicht albern aus (Sobre *Laberinto de pasiones*, P. Almodóvar, 1982, en R. Lüke, „Labyrinth der Leidenschaften“, *film-dienst* 24/1990, p. 24).

Curiosamente, el “humor español” de Almodóvar es la otra explicación que se encuentra a su gran éxito de público:

Heute ist Pedro Almodóvar mit bislang 13 Kinofilmen zum Inbegriff des Spanischen schlechthin geworden, bekannter als Luis Buñuel, bekannter als Carlos Saura. [...] Almodóvars Filme begeistern ein Massen- und Szenepublikum gleichermaßen, und das ist ein in der Tat eigenartiges Phänomen, das vielleicht in einem sehr spanischen Humor begründet ist: der Lust, über sich und die eigenen Unzulänglichkeiten zu lachen. [...] Vielleicht liegt der Erfolg Pedro Almodóvars in seiner ganz besonderen Mischung aus trivialem und Tragischen, aus seinem sehr eigenwilligen Stil und dem Massengeschmack (Hamdorf 1999a: 50-52).

En algunas ocasiones, es comparado con Saura y con Buñuel, pero para distanciarlo de ellos:

Seinen „natürlichen Surrealismus“, versetzt mit einer kräftigen Portion schwarzen Humors, sieht er in der Tradition von Luis Buñuel. Um aber dessen Klasse und inszenatorische Prägnanz zu erreichen, muß Almodóvar noch einige Klimmzüge machen (Sobre *Tacones lejanos*, P. Almodóvar, 1991, en J. Nagel, „High Heels“, *film-dienst* 05/1992, p. 30).

Weit weg von Carlos Saura oder Luis Buñuel entspring Almodóvars Sinn für fast vertrauliche Selbstreflexion und -ironie persönlich-existentialen Erfahrungen mit zeittypischen Schwierigkeiten der Kommunikation... (Sobre *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, P. Almodóvar, 1988, en L. Schönecker, „Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs“, *film-dienst* 03/1989, p. 170-171).

Daß Provokation auch mit Radikalität des Denkens zu tun hat, und daß diese auch der Inszenierung ihren Stempel aufdrückt, das könnte Almodóvar von seinem großen spanischen Regiekollegen Buñuel lernen. Das hieße aber, sich auf die Dinge wirklich einzulassen und die Spielchen um der Spielchen willen aufzugeben (Sobre *Kika*, P. Almodóvar, 1993, en H. Messias, „Kika“, *film-dienst* 06/1994, p. 27).

Y la crítica también muestra su desconcierto por el éxito que estaba cosechando internacionalmente:

Eine Folge von Erfolg ist das Nachreichen von früheren Werken. So stammt dieser Film des völlig zu Unrecht kultisch umhuldeten Spaniers Pedro Almodóvar aus dem Jahre 1984; und wieder ist es ein zwiespältiger Versuch von Gesellschaftssatire (Sobre *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, P. Almodóvar, 1984, en G. Bastian, „Womit hab' ich das verdient?“, *film-dienst* 07/1991, p. 25).

Der vom amerikanischen Branchenblatt „Variety“ als „Wunderkind“ apostrophierte Almodóvar hat den Schritt gewagt vom sarkastischen, schwarzen, mit Macho-Gehabe durchtränkten Humor zum abgrundtiefen Melodram. Dieser neuer Klang in einem bislang eher lauten, vordergründig wirkenden Werk kommt einer Wende gleich (Sobre *Tacones lejanos*, P. Almodóvar, 1991, en J. Nagel, „High Heels“, *film-dienst* 05/1992, p. 30).

Tan sólo *Carne trémula* (1997) y *Todo sobre mi madre* (1999) salen bien paradas. Esta última incluso es clasificada como *sebenswert*, pero todo lo que se alaba es el no parecerse en nada a sus anteriores filmes:

Nach all den schrillen, bonbonfarbenen Filmen scheint Almodóvar nunmehr die Schattenseiten dessen vorführen zu wollen, was er bislang zwar mit ernsthafter und liebevoller Zuwendung, aber immer auch mit Humor gezeigt hat. Die Arrangements der Bilder wirken weniger komponiert, die Farben sind gedeckter, die Szenerie ist mitunter geradezu naturalistisch gestaltet, selbst die extremen Charaktere wirken kaum noch exotisch. Auch seinen Schauspielerinnen scheint Almodóvar größtmögliche Zurückhaltung verordnet zu haben, was nicht heißt, daß sie nicht brillant agieren. [...] Im Vergleich zu seinen früheren Werken ist der Film leiser und unspektakulär inszeniert; selbst der Humor wurde den ernsthaften Episoden und Lebensziele geopfert (*Sobre Todo sobre mi madre*, P. Almodóvar, 1999, en O. Rahayel, "Alles über meine Mutter", *film-dienst* 22/1999, p. 16).

Er ist kein spanischer Fassbinder, kein kühler Chronist der spanischen Gesellschaft nach Francos Tod, vielmehr ein verspielter Magier der fiebrigen Überhöhung: Der Alltag als schrille Eskalation greller Bonbonfarben oder als blutiges Melodram, in dem er die Illusionen, Wünsche und Sehnsüchte, die Klischees spanischer Sentimentalität in unterschiedlichen Genrelementen manifestiert. [...] Kinounterhaltung geprägt von augenzwinkernder grotesker Tragikomik. (*Sobre Carne trémula*, P. Almodóvar, 1997, en W. M. Hamdorf, "Live Flesh – Mit Haut und Haar", *film-dienst* 09/1998, p. 15).

El manchego tuvo que esperar a 1999 para ser realmente reconocido entre la crítica alemana, que vio en *Todo sobre mi madre* su consagración definitiva y un verdadero heredero de Buñuel:

Der spanische Regisseur hat mit diesem Film abermals gezeigt, daß er der wahre künstlerische Erbe Buñuels ist. Absurd, grotesk, voll von schwarzem Humor und doch ein echtes Melodram voller Empfindungen, mit denen man sich identifizieren kann und soll – so ist „Alles über meine Mutter“. Anders als Buñuel sucht Almodóvar keine Parabel, sondern den Alltag, er ist ein Naturalist des Absurden. Das gilt zwar auch für die Erzählweise Buñuels, aber nicht für dessen Weltbild. Almodóvar jedoch ist ein Naturalist auch in seinen Stoffen (W. Wiegand, "Alles über meine Mutter. Pedro Almodóvars Melodram ist der erste Höhepunkt der Filmfestspiele Cannes", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.5.1999, p. 51).

Otro síntoma de esa nueva actitud hacia Almodóvar fue el artículo monográfico que Hamdorf le dedicó en 1999:

Mit der sozialen Realität Spaniens haben seine Filme wenig zu tun; Almodóvar schreibt seine Drehbücher selbst, Geschichten in einer Märchenwelt der Subkultur oder Tragödien und Leidenschaften in einem Mittelstand der Medienmacher. Seine Filme spielen virtuos und ernsthaft mit den Klischees der Leidenschaften – eine Gratwanderung zwischen Tragik, Kitsch und Komik. [...] Und doch sind seine Filme in ihrer fiebrigen Überhöhung subkultureller Milieus, in ihren grellen Bonbonfarben und ihren melodramatischen Exzessen Zeitdokument einer ganz besonderen Alltagskultur und eines kulturellen Überschwangs (Hamdorf 1999a: 52).

A pesar de que en Alemania la crítica no le fue favorable a Almodóvar durante bastante tiempo, filmes de otros directores estrenados tras el éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) se presentaron estableciendo comparaciones con el estilo Almodóvar o haciendo referencia a sus películas, a veces para bien y a veces para mal, pero en cualquier caso tomándolo como referente:

Der Titel war ebenso komisch wie unvergesslich: „Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs“. Der brachte die Kinogänger schon zum Lachen, bevor überhaupt der Vorhang aufging. Der Film, den 1987 kein Cineast verpassen durfte, stammt von dem Spanier Pedro Almodóvar. Aber er wäre nichts gewesen ohne die umwerfende Hauptdarstellerin: Carmen Maura. Und daß die auch nach sechs gemeinsamen gedrehten Filmen keineswegs auf den sich stets omnipotent gerierenden Almodóvar angewiesen ist, beweist sie in der sehr hübschen Ehekomödie „Perfekte Frauen haben's schwer“, die jetzt auch in die deutschen Kinos kommt (Sobre *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, Ana Belén, 1991, en B. Möller, „Reden Sie doch mal mit Ihrem Mann darüber“, *Rheinischer Merkur*, 28.8.1992).

Dieser Film hat, wie man sieht, mit dem in der Werbung zum Vergleich herbeizitierten Kino Almodovars – zum Glück – nichts zu tun (Sobre *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, Ana Belén, 1991, en mwe, „Carmen Maura als Vorbild“, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 22./23.8.1992).

So ist auch die Inszenierung von Bigas Luna, nach dem Roman von Almudena Grandes, weit entfernt von Pedro Almodovars frivoler Eleganz im Umgang mit der Erotik und kaum viel mehr als ein gelackter Softporno (Sobre *Las edades de Lulú*, Bigas Luna, 1990, en Win, „Lulu, der Vamp als Opfer“, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 15./16.6.1991).

Die Schlüsselszene, in der „Entre las piernas“ in eine spanientypische Mischung aus Raymond Chandler und Pedro Almodovar hinübergleitet, zeigt... [...] Wer es bis dahin ausgehalten hat, wird allmählich alle Puzzle-Stücke ihren Platz finden sehen und erleben, wie Frauen und Männer nicht mehr am Rande eines Nervenzusammenbruchs stehen, sondern weit jenseits davon (Sobre *Entre las piernas*, M. Gómez Pereira, 1999, en hgr, „Entre las piernas – Spanien, Wettbewerb“, *Die Welt*, 12.2.1999).

Pereira hat den Filmen seines Landsmannes Pedro Almodóvar nicht nur die großartigen Hauptdarsteller entliehen, sondern leider auch deren überkandidelte Konstruktionen. Bei beiden Regisseure steckt die teuflische Pointe eher im Detail (Sobre *Entre las piernas*, M. Gómez Pereira, 1999, en M. Kohler „Karneval und Küchenrealismus. Filme von Gómez Pereira und Vincent im Wettbewerb“, *Frankfurter Rundschau*, 13.2.1999).

Tras este repaso general, queda claro que la crítica alemana no ha hecho concesiones con el cine español. Lo ha tratado ampliamente, pero también con dureza. Resulta asimismo evidente que ha creado sus favoritos, Buñuel y Saura a la cabeza, alrededor de los cuales ha situado y juzgado la obra de los demás. Y así, como el listón se puso tan alto, salvo excepciones, casi todo decepciona un poco y parece no estar a la altura de aquel pasado brillante que encarnaron estos cineastas y, a su sombra, los de la generación del Nuevo cine español. En las estrellas que parecen despuntar al final del período se confía sólo a medias, a la espera de que confirmen su valía definitivamente. Por otra parte, las continuas lamentaciones sobre la deficiente recepción de cine español en Alemania hacen pensar que el interés está ahí, a la espera de que lleguen más filmes, más directores, y que la variedad de la cinematografía española pueda realmente hacerse patente en el sistema fílmico alemán.

5.4.3. Resumen y conclusiones sobre las normas preliminares y las normas de recepción generales

A partir de la contextualización realizada y del análisis de la presencia del cine español y sus adaptaciones cinematográficas en el sistema filmico alemán, se pueden distinguir determinadas tendencias en la selección de las películas españolas por parte del sistema filmico alemán y su recepción en el mismo. Estas regularidades, que no siempre coinciden en el caso de las adaptaciones y del cine español en general, se pueden sintetizar en lo siguiente:

- Exhibición preferente en televisión en el caso del cine español en general (con una leve mayor presencia en canales de televisión privados, especialmente en la última fase del período), pero exhibición preferente en festivales en el caso de las adaptaciones cinematográficas.
- Consecuentemente, predominio del doblaje como forma de traducción audiovisual, con una mayor proporción de versiones subtituladas y originales entre las adaptaciones debido a esa mayor presencia en festivales e Institutos Cervantes.
- A pesar de ello y de los éxitos cosechados en la Berlinale, escasa repercusión entre las distribuidoras, por lo que, salvo contadas excepciones, no se puede decir que los festivales hayan servido de plataforma para acceder a otros medios.
- Preferencia por adaptaciones de nacionalidad exclusivamente española, pero preferencia por coproducciones en lo que respecta al cine español en general.
- Fuerte atomización entre las productoras que han conseguido trasladar sus productos al sistema filmico alemán, así como entre las distribuidoras que los han comercializado. Las que más se han interesado por el cine español son empresas de nacionalidad alemana, pero no hay ninguna de la que se pueda decir que se haya especializado en la cinematografía procedente de España.
- Proporciones similares a la producción en lo que respecta a los géneros fílmicos, aunque con una mayor proporción de dramas entre las adaptaciones trasladadas, y una mayor proporción de películas de acción o aventuras entre el cine español trasladado.
- Relevancia del director en la selección, pues se han trasladado preferentemente las películas de directores que gozan de renombre internacional, como Carlos Saura o Pedro Almodóvar, frente a la escasa importancia de los actores, pues el sistema cinematográfico español no tiene un *star-system* reconocido internacionalmente. Se conoce a Penélope Cruz y a Antonio Banderas, pero más bien por sus éxitos internacionales, al igual que a Carmen Maura por sus actuaciones en el marco del cine francés. De las adaptaciones también se han escogido las de los directores con mayor éxito, como el propio Carlos Saura, Vicente Aranda o Mario Camus.
- En cuanto al origen literario de las adaptaciones, predominio de películas basadas en obras narrativas y menor proporción de adaptaciones procedentes de obras de teatro. Respecto a los autores, mayor presencia de nombres conocidos en el sistema alemán, como Federico García Lorca.
- Preferencia por filmes de temática histórica, cultural o folclorística.

En cuanto a la función del cine español y sus adaptaciones en el marco de la cinematografía alemana, su presencia fue cuantitativamente tan reducida que no parece que pudiera ejercer ninguna influencia de peso sobre el sistema de llegada. Las adaptaciones cinematográficas españolas supusieron apenas un 15% del total de filmes españoles trasladados, que a su vez constituían un porcentaje mínimo en el conjunto del cine exhibido en Alemania (recordemos que la cuota de mercado media durante el período 1975-2000 ascendía a sólo un 0,8%). Bien es verdad, sin embargo, que los filmes españoles de mayor éxito fueron precisamente aquellos que destacaban por romper con los esquemas del cine narrativo al uso (véase la trilogía lorquiana de Saura) o por su originalidad estética (véanse los filmes de Almodóvar), lo que apunta a una función innovadora, por lo menos por parte de unas cuantas películas, que acabaron erigiéndose como representativas de una cinematografía que ofrecía mucho más, pero de la que apenas se conocía una pequeña parte. También es cierto que estos mismos filmes se correspondían con una imagen de lo considerado típicamente hispano (ya fuera por la vía del folclore o de la historia) que los hacía más asimilables como productos exóticos.

En lo que se refiere a la posición de las adaptaciones cinematográficas en el sistema filmico alemán, resulta difícil ubicarlas en bloque, dada la distribución tan dispar que tuvieron unos y otros filmes, y la imposibilidad de obtener datos sistemáticos sobre su éxito comercial. Sabemos que en las listas de filmes más vistos apenas figuraban películas españolas. Críticas, reseñas y artículos hicieron hincapié en la insignificante presencia del cine español en Alemania y su escasa comercialidad. Ha quedado constancia de que ni siquiera la participación, e incluso el éxito, de los filmes españoles en los festivales europeos consiguió despertar el interés de las distribuidoras alemanas. Todo ello invita a pensar en una posición muy marginal dentro del sistema, a excepción de esos nombres tantas veces repetidos, Buñuel, Saura y Almodóvar, los únicos que han conseguido un reconocimiento privilegiado en un sistema filmico en el que prima el cine de autor y que mira más a Estados Unidos que a Europa. La crítica, además, no ha jugado especialmente a favor del cine español: en general, predominaron las valoraciones negativas, aunque las adaptaciones en particular salieran algo mejor paradas. Entre las que recibieron críticas excepcionales y, por lo tanto, han podido pasar al grupo privilegiado de los filmes que se citan en las obras que tratan el cine español, cabe destacar títulos como *¡Ay, Carmela!* (C. Saura, 1990), *Bodas de sangre* (C. Saura, 1981), *La colmena* (M. Camus, 1982), *Los santos inocentes* (M. Camus, 1984) o *El Sur* (V. Erice, 1983).

La reducida presencia en Alemania del cine español y sus adaptaciones, y esa insistente restricción a determinadas figuras –Saura, Lorca, Buñuel o Almodóvar– y a determinados temas (superación del pasado y folclore) son un reflejo más de un desconocimiento generalizado de la cultura española, o cuanto menos de un conocimiento muy parcial y estereotipado, que, en aras de una explotación masiva, induce a buscar en los productos importados una constatación del prejuicio. Una tendencia que no es exclusiva del sistema alemán, sino que puede hacerse extensible a toda Europa, de manera que la mayor parte de las producciones españolas no logra traspasar sus fronteras originales, y las escasas obras que atraen la atención del público extranjero suelen coincidir con “una imagen preestablecida de lo español o lo hispanico” (véase Pohl y Türschmann 2007: 17).

El interés de los últimos años del período 1975-2000 por el cine de Alejandro Amenábar, Julio Medem o Fernando León de Aranoa, que se ha intensificado después, se

inserta en otra tendencia, también reinante en todo el panorama europeo, que ha abierto las puertas de los mercados no nacionales a dos tipos de filmes: los que siguen los parámetros del cine hegemónico (básicamente estadounidense) y los claramente clasificables dentro de la categoría cine de autor, “que sabe sacar provecho de su carácter minoritario y de las sinergias culturales en cuyo marco se hace posible” (Monterde 2007: 37). Atrás quedan las producciones que, consideradas demasiado localistas, no aportan el color local esperado, los filmes de modesto presupuesto que no pueden hacer frente a una mercantilización internacional, y el grueso de una filmografía de la que unos pocos interesados podrán ver algo más en eventos culturales minoritarios.

5.5. NORMAS PRELIMINARES Y DE RECEPCIÓN DE LOS PROCESOS DE TRADUCCIÓN LITERARIA

Tras haber analizado las normas preliminares y de recepción de los procesos de traducción audiovisual a través de los datos de selección, distribución, exhibición y crítica del cine español y sus adaptaciones, corresponde ahora ocuparse de las obras literarias que las inspiraron. Habrá que comenzar con una descripción del sistema literario alemán, que es el sistema receptor al que llegan mediante traducción literaria algunas de estas obras. Este apartado incluye, por lo tanto, un epígrafe sobre la traducción literaria en Alemania.

A continuación, se pasará al análisis de la recepción de la literatura española en este sistema, que comenzará con una brevísima introducción histórica sobre los trasvases anteriores a 1975. A continuación, se valorará la presencia de la literatura española en Alemania en el período que nos ocupa, distinguiendo entre las obras literarias españolas en general y las obras adaptadas por el cine español entre 1975 y 2000. En ambos casos se hará una valoración cuantitativa y se tendrán en cuenta factores de selección, aunque la presentación no será tan diferenciada como en los apartados del análisis anteriores a éste.

Las cuestiones tratadas en la descripción del sistema y el análisis de los factores de selección habrán de permitir determinar si ha habido una política de selección, o lo que es lo mismo, constatar o no la existencia de normas preliminares. Para determinar si hay normas de recepción, se examinarán las formas traducción literaria, así como los datos disponibles relativos a la distribución y crítica de la obras literarias que nos ocupan. Con esto, se podrá valorar la función y posición de dichas obras en el sistema literario alemán.

Recordemos que por sistema literario se entiende el conjunto de actividades consideradas literarias y las relaciones que pueden darse entre ellas (véase Even Zohar 1990: 28). Esas actividades y relaciones, concretadas en el ámbito alemán, son las que se analizarán a continuación. Cabe por lo tanto recordar también que por sistema alemán se entiende aquí el relativo a la República Federal de Alemania, y no el conjunto de territorios en los que se habla alemán, por lo que se ha excluido del estudio la recepción en Austria y la Suiza de habla alemana. Asimismo tampoco se contempla la recepción en la República Democrática Alemana, pero sí se tienen en cuenta los Estados que la componían una vez integrados en la Alemania reunificada a partir de 1989. No hay que olvidar los problemas que implica la equiparación del concepto de sistema con el de nación, o el de sistema literario con el de literatura nacional, habida cuenta de que tal concepto ha de ser necesariamente abierto, flexible y dinámico. Sin embargo, se ha de tener presente la

necesidad de contar con un término que resulte económico lingüísticamente y la posibilidad de ampliar o restringir el concepto de sistema al objeto de estudio, haciéndolo coincidir, si es necesario, con una realidad concreta como la que aquí se describe.

5.5.1. Descripción del sistema literario alemán

A continuación veremos cómo se caracterizan, en el caso del sistema literario alemán, los elementos constitutivos del sistema literario (repertorio, producto, productor, consumidor, mercado e institución), ya descritos en el apartado 2.2. Empezaré con un balance histórico muy general, para adentrarme seguidamente en el período 1975-2000. Dejaremos de lado la descripción del repertorio y los escritores, de la que se ocupan sobradamente múltiples manuales e historias de la literatura, para centrarnos en las condiciones políticas, económicas y sociales en las que se desarrollaron las relaciones de intercambio literario que más adelante se van a analizar: la recepción de la literatura española en Alemania en el período 1975-2000, y más concretamente de la literatura que ha inspirado la creación de las adaptaciones cinematográficas españolas producidas en esos años.

5.5.1.1. Perspectiva histórica²⁴⁸

La tradición editorial alemana se remonta al origen mismo del invento gracias al cual nació. Aunque los chinos ya habían inventado siglos antes el primer sistema de imprenta de tipos móviles (a base de piezas de porcelana o madera en las que se tallaban los caracteres), durante la alta Edad Media, en Europa se seguían utilizando las xilografías para imprimir trabajos de pocas hojas (panfletos, etiquetas, etc.). Los libros seguían siendo difundidos mediante copias manuscritas realizadas durante años por monjes y frailes dedicados exclusivamente al rezo y a la copia de ejemplares por encargo del propio clero o de reyes y nobles. Alrededor de 1448, un herrero alemán de Maguncia llamado Johannes Gutenberg se propuso hallar la manera de hacer varias copias de la Biblia en menos de la mitad del tiempo que un monje copista tardaba en elaborar una. Para ello formó una sociedad con Johann Fust y Peter Schöffer y se embarcó en una empresa que le llevaría a la ruina, pero que cambiaría para siempre el futuro de la Humanidad: la imprenta de caracteres móviles fundidos.

Gutenberg puso en marcha su invento en 1449 e imprimió varias obras, como un fragmento del *Juicio Final* de Sibyllenbuch o la *Gramática latina* de Aelius Donatus. Pero su obra más célebre, considerada el primer libro impreso, se terminó en 1455 y se conoce con el nombre de *Biblia de Gutenberg* o *Biblia de 42 líneas*, pues ése era precisamente el número de líneas que contenía por columna. En 1457 se terminó de imprimir el *Salterio de Maguncia*, la primera obra en la que se indica el año, el lugar de impresión y la marca de sus impresores,

²⁴⁸ Para más información sobre la historia de la industria editorial alemana desde sus inicios, véanse Wittmann (1999) y Lehmstedt (2000).

precisamente Fust y Schöffer. En esa primera etapa en la que la nueva técnica de impresión, conocida como tipografía, aún no se había especializado, el impresor era dueño y manipulador de la prensa, fundidor de tipos, librero, fabricante de papel, encuadernador y editor. Era a la vez artesano, artista, emprendedor y erudito.

En poco tiempo, los primeros impresores seguidores de Gutenberg se fueron dispersando por el resto de Alemania y, más tarde, por Europa, llevando la imprenta a todos los rincones. En 1470 había 17 imprentas, pero, tan sólo veinte años después, el número ascendía ya a 204, y en 1500 eran 252: Estrasburgo (1458), Bamberg (1561), Colonia (1466), Roma (1467), Augsburgo (1468), Basilea (1468), Venecia (1469), Núremberg (1470), París (1470), Segovia (1472), Valencia (1473), Londres (1576), Viena (1482), etc.

Con el invento de Gutenberg y los perfeccionamientos que se fueron sucediendo en los siglos posteriores, el libro dejó de ser un objeto único, escrito o reproducido de acuerdo con la demanda, para pasar a ser elaborado de manera industrial, con un capital para su realización y un mercado para su difusión, el mercado editorial. La nueva forma de elaboración contribuyó a disminuir enormemente el precio de los libros, lo que facilitó su divulgación. De esta manera, se intensificaron las comunicaciones entre los diferentes países, creció el intercambio de ideas y el saber comenzó a ser patrimonio de mucha más gente. Innovaciones posteriores redujeron todavía más los costes y dieron lugar al nacimiento de los primeros periódicos y revistas a finales del siglo XVII.

Así pues, fue en Alemania donde nació la industria en la que se asentó la difusión y el intercambio de literatura. Alemania tuvo, por lo tanto, un papel primordial en los inicios, y lo ha seguido teniendo con el paso de los años, llegando a consolidarse como el primer gran mercado editorial de Europa y uno de los más importantes del mundo. Tras la Segunda guerra mundial, la escasez de papel restringió la producción editorial, que inicialmente se vio sometida a la concesión de licencias por parte de los gobiernos militares de ocupación. La editorial de Ernst Rowohlt, que había nacido en 1908 en el centro editorial de Leipzig, obtuvo licencia en Hamburgo y retomó su actividad lanzando en 1946 las *Rowohlt-Rotations-Romane*, novelas en pequeño formato periódico, que, a partir de 1950, se convirtieron en los famosos libros de bolsillo rororo. También en esa época reiniciaron su actividad Gottfried Bermann Fischer y Peter Suhrkamp, que se asentaron en Fráncfort del Meno y fundaron las editoriales Fischer Taschenbuch Verlag y Suhrkamp respectivamente. La primera de ellas lanzaba en 1952 la primera serie de libros de bolsillo al estilo americano. Suhrkamp iniciaba en 1951 su colección Bibliothek Suhrkamp, en la que se han ido incluyendo hasta nuestros días los clásicos más importantes del siglo XX.

El desarrollo económico de la industria editorial llevó en un primer momento a la expansión, y más adelante hacia la concentración. A finales de los sesenta, comenzaron a surgir grandes grupos mediáticos, como el gigante Bertelsmann, que desde 1968 controla editoriales nacionales e internacionales, clubes de lectura, imprentas y distribuidoras de libros, productoras de música y cine, etc. Como contrapartida, fueron apareciendo pequeñas editoriales, con catálogos muy cuidados y dirigidos a un público específico. En 1975, unas 120 editoriales alternativas de este tipo constituyeron la asociación Arbeitsgemeinschaft alternativer Verlage und Autoren.

Los diferentes actores de la industria editorial, que hasta la división de Alemania se agrupaban en el Börsenverein der deutschen Buchhändler zu Leipzig²⁴⁹, pasaron en 1948 a asociarse en la Arbeitsgemeinschaft Deutscher Verleger- und Buchhändlerverbände, que en 1955 cambiaría su denominación por la que tiene actualmente: Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Gremio del sector editorial alemán).²⁵⁰ Con sede en Fráncfort del Meno, es la única federación de empresarios del mundo que agrupa bajo un mismo techo a los tres subsectores del mercado editorial, representando a alrededor de 6.500 editores, librerías e intermediarios.

En 1949, tuvo lugar la primera Feria del libro de Fráncfort, que, con los años, se ha acabado imponiendo como el encuentro más importante del continente –y prácticamente de todo el mundo– para los profesionales del mundo editorial, pues es el principal foro de compraventa de licencias editoriales. En su primera edición, abrió con 205 expositores, y actualmente, con 7.448²⁵¹, atrae no sólo a profesionales de todos los puntos del planeta, sino también al público general interesado en los libros.

5.5.1.2. Aspectos políticos y legales²⁵²

Como ya señalé al describir el sistema cinematográfico alemán, el artículo 30 de la Constitución reconoce implícitamente la competencia exclusiva de los Estados federados en materia de cultura con el objeto de contribuir al desarrollo y la conservación de los distintos panoramas culturales regionales y, por lo tanto, a la diversidad cultural de la República. La literatura, como parte esencial de la cultura de cada Estado federado, es, por ello, objeto de la política cultural regional, que es coordinada por la Ständige Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland, de manera abreviada: Kultusministerkonferenz.²⁵³

Los Estados federados establecen diversas medidas de fomento para promover la literatura en el ámbito regional y contribuir a su desarrollo. Al margen de lo que se lleva a cabo en cada Estado federado particularmente, los *Länder* cuentan con una entidad común, la Kulturstiftung der Länder, fundada en 1987 y entre cuyas actividades se encuentra el fomento de la literatura.²⁵⁴ Por ejemplo, uno de sus proyectos consiste en la edición de las colecciones Bibliothek der Deutschen Literatur y Deutsche Zeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts. Además, la Kulturstiftung der Länder contribuye con recursos de los Estados

²⁴⁹ Fundada en 1825 en Leipzig –entonces centro absoluto de la industria editorial alemana–, la federación continuó su actividad con ese nombre en la República Democrática Alemana.

²⁵⁰ Se pueden encontrar otros equivalentes en castellano para denominar esta organización, como Gremio profesional de librerías alemanas, Unión de librerías alemanas o Cámara de librerías alemanas. De esta entidad nos ocuparemos más detenidamente en el apartado Otros actores del mercado del libro en Alemania.

²⁵¹ Cifra relativa al año 2007, en el que acudieron a la Feria 283.293 personas (véase <<http://www.buchmesse.de/de/>>).

²⁵² Para más información sobre las cuestiones legales y fiscales relativas al ámbito editorial, véase Heinold (1987, 1988, 1995).

²⁵³ Véase <<http://www.kmk.org/>>.

²⁵⁴ Véase <<http://www.kulturstiftung.de/>>.

federados a la financiación de entidades relacionadas con la literatura, como el Deutscher Übersetzerfonds o la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, de los que hablaré con detalle más adelante.

A pesar de recaer en los Estados federados las competencias en materia de cultura, también el Estado actúa en el ámbito nacional para desarrollar y mejorar las condiciones legales, sociales y económicas del arte y la cultura. Especialmente desde 1998, cuando se creó el cargo de Bundesbeauftragter für Kultur und Medien (BKM, Secretario de Estado de la Comisión federal para la cultura y los medios audiovisuales). Desde esta Comisión se coordinan las ayudas a entidades y proyectos culturales de interés nacional. Esto abarca áreas como la música, el teatro o la literatura. Desde 2002, la gestión de las ayudas culturales es llevada a cabo por la Kulturstiftung des Bundes, cuya labor, en lo que respecta a la literatura, se orienta en dos direcciones: la conservación del patrimonio literario y el fomento de la creación.²⁵⁵ Con estos objetivos, la Kulturstiftung des Bundes apoya entidades y organizaciones dedicadas a la investigación y al cuidado del tesoro literario alemán, como bibliotecas, archivos literarios, museos literarios y academias literarias. A través de la Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Literaturmuseen, se financian las actividades de entidades como la Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, la Goethe-Geburtshaus, el Deutsches Literaturarchiv in Marbach am Neckar o la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung en Darmstadt. La promoción de la creación literaria actual se vehicula a través de las ayudas concedidas al Deutscher Literaturfonds, el Verband Deutscher Schriftsteller, la Freier Deutscher Autorenverband, el P.E.N.-Zentrum y el Deutscher Übersetzerfonds. A través del proyecto Writers in Exile también se apoya la creación de autores que viven exiliados en Alemania.

Pero donde mayor repercusión tienen las acciones del Estado en materia de cultura no es tanto en la financiación de instituciones y proyectos, sino en la configuración de un marco legislativo que favorezca la creación cultural y garantice un panorama libre y plural en este ámbito. En este sentido, el BKM ha desempeñado un papel fundamental en la reforma de parte de la legislación que afecta a la literatura, como la Urheberrechtsgesetz, la Buchpreisbindungsgesetz o la Künstlersozialversicherungsgesetz.

Como ya se pudo ver en la descripción del sistema cinematográfico alemán, el Estado ostenta, de acuerdo con el artículo 73.1.9 de la Constitución, la competencia legislativa exclusiva en lo que respecta a los derechos de la propiedad intelectual. Estos quedan regulados por diferentes leyes: la Urheberrechtsgesetz (UrhG)²⁵⁶, la Urheberwahrnehmungsgesetz (WahrnG)²⁵⁷ y la Verlagsgesetz (VerlG)²⁵⁸.

La primera Urheberrechtsgesetz o Ley de la propiedad intelectual data de 1965. Las últimas modificaciones entraron en vigor el 1 de enero de 2008. Otras modificaciones

²⁵⁵ Véase <<http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/>>.

²⁵⁶ Su nombre completo es Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte. El texto íntegro de la ley se puede encontrar en <<http://bundesrecht.juris.de/urhg/index.html>>.

²⁵⁷ Su nombre completo es Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und Verwandten Schutzrechten. El texto íntegro de la ley se puede encontrar en la siguiente dirección: <<http://bundesrecht.juris.de/urhwahrng/index.html>>.

²⁵⁸ Su nombre completo es Gesetz über das Verlagsrecht. El texto íntegro de la Ley se puede encontrar en <<http://bundesrecht.juris.de/verlrg/index.html>>.

anteriores que resultan de especial interés son las que se realizaron en 2003 para incorporar la Directiva Europea 29/2001/CE, orientada a la armonización de los derechos de autor y derechos afines en la sociedad de la información en el marco de la Unión Europea. Por su parte, la Gesetz zur Stärkung der vertraglichen Stellung von Urhebern und ausübenden Künstlern²⁵⁹ de 22 de marzo de 2002 modificó la UrhG y la VerlG en lo que concierne a la regulación de las relaciones contractuales entre editoriales y autores. De esto se ocupa fundamentalmente la Verlagsgesetz, cuya primera versión data de 1901. Con la modificación introducida en 2002, se garantiza por primera vez una remuneración “proporcionada” (en alemán *angemessen*) para autores y creadores (véase el artículo 32 de la UrhG), de la que volveré a ocuparme en el apartado dedicado a la traducción en el sistema literario alemán. Este punto, enmarcado en un conflicto de intereses entre editoriales y escritores, es uno de los más controvertidos, así como los relacionados con el pago de derechos de autor por alquiler y préstamo (artículo 27) y la cuantía y gestión de derechos por copia privada (artículo 53). Los derechos derivados de la propiedad intelectual que no se vehiculan directamente a través de las editoriales son administrados por las entidades de gestión de derechos de autor, como GEMA o VG Wort, cuyo quehacer queda estipulado en la mencionada Urheberwahrnehmungsgesetz.

La Künstlersozialversicherungsgesetz (KSVG)²⁶⁰ de 27 de julio de 1981 introdujo a partir de 1983 un sistema de seguro médico y social para artistas único en Europa. Con esta normativa, se creó una mutua especial, la Künstlersozialkasse (KSK), a la que deben afiliarse artistas y publicistas autónomos. La particularidad de este sistema es que los afiliados pagan sólo la mitad de la cuota, mientras que la otra mitad se financia a través de un subsidio estatal y del denominado *Künstlersozialabgabe*, un impuesto que deben abonar las empresas que hacen uso de las prestaciones artísticas, como editoriales, agencias de prensa, galerías, emisoras de televisión, teatros, etc. El Estado entiende este sistema, del que se benefician tanto escritores como traductores literarios, como una forma eficaz de promoción artística y como tal lo defiende²⁶¹ frente a las críticas de otros colectivos, como los artesanos, que, excluidos de la categoría de artistas, pero igualmente desfavorecidos por los inconvenientes que trae consigo el trabajo por cuenta propia, ven en él un trato injusto. La Bundesverband der Selbstständige (Asociación nacional de autónomos)²⁶² apoya esta crítica y defiende la abolición de este régimen o la inclusión en el mismo de todos los trabajadores autónomos.

²⁵⁹ Texto íntegro en <<http://217.160.60.235/BGBL/bgb11f/BGB1102021s1155.pdf>>.

²⁶⁰ El nombre completo de esta ley, que fue modificada por última vez en 2007, es Gesetz über die Sozialversicherung der selbständigen Künstler und Publizisten. El texto íntegro se puede encontrar en: <<http://gesetze.bmas.de/Gesetze/ksvginhalt.htm>>.

²⁶¹ Sobre esta cuestión puede encontrarse más información en las siguientes direcciones:

<http://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragterfuerKulturundMedien/Kulturpolitik/Rahmenbedingungen/rahmenbedingungen.html__nnn=true#doc354202bodyText5> y

<http://www.bmas.de/coremedia/generator/27044/2008__07__25__kuenstlersozialversicherungsreform.html>.

²⁶² Véase <<http://www.bds-dgv.de/pdf/Kuenstlersozialabgabe.pdf>>.

Otro de los aspectos legislativos que afecta al sector de la literatura y sus actores es el concerniente a la *Buchpreisbindungsgesetz* (*BuchPrG*)²⁶³. El sistema de precio fijo de los libros cuenta con una larga tradición en Alemania, pues existe desde 1887. Hasta septiembre de 2002, estaba regulado por la *Gesetz gegen Wettbewerbsbeschränkungen*, que en su artículo 15 establecía una excepción a la prohibición de acuerdos de precios para todos los productos editoriales (libros, diarios y revistas). Consistía, por lo tanto, en una regulación de excepcionalidad y no en una prescripción. Desde octubre de 2002, sin embargo, el precio fijo es una obligación para todas las empresas alemanas que editan libros en virtud de la *Buchpreisbindungsgesetz*, que fue modificada posteriormente en julio de 2006. Este sistema obliga a las editoriales a fijar un precio, que ha de ser respetado –salvo excepciones claramente especificadas– por intermediarios y librerías a lo largo y ancho de todo el territorio alemán. De esta manera, los lectores pueden adquirir los libros al mismo precio cualquiera que sea el lugar donde los compren, se favorece la edición de un gran número de títulos, se alarga la vida de los libros en el mercado y se permite la especialización de las librerías y la existencia de librerías de fondo. Al afianzar mediante ley la práctica del precio fijo, el Estado protege el libro como bien cultural frente a la liberalización indiscriminada, a pesar de las críticas y las presiones de algunos sectores.

Otra cuestión relacionada con el precio de los libros es el impuesto sobre el consumo que se le aplica. Con el fin de apoyar la creación artística e intelectual, los Estados pueden aplicar un tipo reducido de IVA a determinados bienes y servicios. Este es el caso de Alemania, que grava los libros con un 7% (frente al 19% general) de valor añadido por su naturaleza de bien cultural.

Para terminar con las principales disposiciones normativas que afectan a la literatura, cabe referirse a la libertad de opinión y de las artes. Como ya se ha señalado, el artículo 5.1 de la Constitución alemana establece que no podrá aplicarse censura alguna, ni a la hora de crear ni a la hora de acceder a la información.²⁶⁴ Además, el apartado 3 de ese mismo artículo afirma que “*Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei*”. Las únicas restricciones a estas libertades se establecen en el apartado 2 del mismo precepto, en el que se remite a la protección de los menores y los derechos personales. No existe, por lo tanto, una censura previa a la creación, pero sí una censura posterior que afecta a la distribución de determinadas obras con el objetivo de proteger otros derechos fundamentales.

Hasta mediados de 2002, las disposiciones sobre la protección de los menores se encontraban en diferentes normas: *Gesetz zum Schutze der Jugend in der Öffentlichkeit* (*JÖSchG*), *Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften* (*GjSM*), *Jugendschutzbestimmungen in Rundfunkstaatsvertrag* (*RStV*) und

²⁶³ Su nombre completo es *Gesetz über die Preisbindung für Bücher*. El texto íntegro se puede encontrar en <<http://bundesrecht.juris.de/buchprg/index.html>>. Para más detalles sobre el sistema de precio fijo aplicado a los libros en Alemania, véanse Everling, Rürup & Füssel (1997), Preuß Neudorf (1999) o Goldschmitt (2000).

²⁶⁴ *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland* (1949), artículo 5, apartado 1: “Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt”. Texto completo disponible en <<http://www.bundestag.de/parlament/funktion/gesetze/grundgesetz/index.html>>.

Mediendienstaatsvertrag (MDStV), de las cuales nos interesa la segunda, que es la que afecta especialmente a la literatura. En julio de 2002, pocas semanas después de la masacre de Erfurt, en la que un ex alumno de una escuela mató a tiros a doce profesores, dos alumnas, una secretaria y un policía, estas disposiciones convergieron en una nueva Ley de protección del menor, la Jugendschutzgesetz (JuSchG)²⁶⁵, que ponía el acento en el control de los medios audiovisuales. Tanto en la GjSM como en la JuSchG, se estipula la inclusión en una lista de aquellos libros que supongan un peligro para los menores.²⁶⁶ Esta lista es llevada a cabo por un organismo dedicado a inspeccionar los productos sospechosos y denominado Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (antes Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften). Este organismo cuenta con miembros procedentes de los ámbitos del arte, la literatura, las editoriales, los medios de comunicación, las asociaciones juveniles, la escuela y diferentes iglesias. Los productos incluidos en este listado no pueden ser vendidos a los menores. Sin embargo, esta prohibición dificulta también el acceso a algunos productos por parte de los adultos, cuando no lo imposibilita por completo. Además, determinadas prohibiciones pueden resultar cuanto menos cuestionables. De hecho, la Deutsche Literaturkonferenz –de la que me ocuparé en detalle más adelante– se creó en 1986 precisamente para frenar los ataques censores que, en aquella época, con la excusa de la protección a los menores, estaban afectando especialmente a la literatura erótica y a la tachada de blasfema. Uno de los objetivos principales de esta organización sigue siendo la “Wahrung der Literaturfreiheit”, es decir, la defensa de la libertad en el marco de la literatura.

5.5.1.3. Aspectos económicos y sociales

Si los textos son los productos más evidentes de un sistema literario, los productores por antonomasia son, sin lugar a dudas, los escritores o autores, ya sean novelistas, dramaturgos, poetas, articulistas, ensayistas, etc. Sin embargo, un autor no puede ejercer como tal productor sin una editorial que publique su obra; sin editorial no puede interactuar en el mercado, no puede llegar a los lectores. Es evidente que también cabe la posibilidad de la autoedición, y, en el terreno de lo oral, de las lecturas públicas o radiofónicas, pero estas formas de difusión reducida no se pueden considerar entre los mecanismos industriales. También existen otras formas de difusión alternativas, como las revistas literarias, los fanzines, actualmente también los blogs, etc. La institución editorial se erige, sin embargo, en principal actor industrial para la producción dentro del sistema, por cuanto sin su intervención la producción como tal es posible pero prácticamente ineficaz. El mercado editorial comprende un total de cuatro segmentos: la producción u oferta, la distribución, el comercio y el consumo o demanda. En estos cuatro segmentos, los actores

²⁶⁵ El texto íntegro se puede consultar en <<http://bundesrecht.juris.de/juschg/>>.

²⁶⁶ La JuSchG concreta la capacidad de suponer un peligro para los menores con la siguiente descripción: “Dazu zählen vor allem unsittliche, verrohend wirkende, zu Gewalttätigkeit, Verbrechen oder Rassenhass anreizende Medien sowie Medien, in denen (1) Gewalthandlungen wie Mord- und Metzelszenen selbstzweckhaft und detailliert dargestellt werden oder (2) Selbstjustiz als einzig bewährtes Mittel zur Durchsetzung der vermeintlichen Gerechtigkeit nahe gelegt wird”.

principales son respectivamente las editoriales y sus representantes, los distribuidores editoriales y mayoristas, los puntos de venta –que, como veremos más adelante, son muy diversos– y los compradores o lectores.

Producción – Los productores

La principal peculiaridad de las editoriales como empresas productoras es que en realidad no producen el artículo que posteriormente venden, sino que lo seleccionan y reproducen. El componente intelectual que luego se va a multiplicar y distribuir, es decir, los textos como tales, son producidos por los autores, en algunos casos por iniciativa propia y en otros por encargo de la editorial. Así pues, las editoriales tienen la capacidad de escoger el producto, incluso de encomendarlo, pero la creación en sí misma no está en su mano. Se establece así una relación de necesidad mutua entre autores y editores que, sin embargo, no está exenta de conflictos, fundamentalmente relacionados con los derechos de la obra y el dinero que el autor espera percibir por ella. Michi Strausfeld resume en los siguientes puntos las cuestiones más problemáticas:

Diskutiert werden immer die gleichen Punkte: die Vorauszahlung, Tantiemen, Übersetzungs- und Nebenrechte, die Auflagenhöhe und der Ladenpreis, Titel, Buchgestaltung (insbesondere der Umschlag), Erscheinungstermin, Pressearbeit und Werbung, evtl. eine Lesereise Dauer des Vertrages – in Deutschland stimmt diese mit dem gesetzlichen Urheberrecht überein, d.h. der Schutz geht bis zu 70 Jahren nach dem Tode (1993: 4).

Todas estas cuestiones, y algunas cuantas más, se han de regular claramente mediante un contrato de edición. Pero hasta llegar al momento del contrato, el autor ha tenido que negociar con otros importantes componentes de la cadena editorial, como los agentes literarios. A cambio de un porcentaje de sus beneficios, los agentes literarios representan al autor, le buscan una editorial, lo apoyan, lo promocionan, lo dan a conocer y actúan como intermediarios con la editorial procurándole las mejores condiciones contractuales posibles. La labor de las agencias es especialmente relevante en el caso de los autores extranjeros.²⁶⁷ Para la búsqueda de títulos en otras lenguas, las editoriales grandes no sólo colaboran con las agencias, sino que recurren a los denominados *scouts*, que, repartidos por todo el mundo, buscan novedades que puedan interesar a las editoriales de su país.

En la editorial, la persona de contacto es el *Lektor*, una figura que no coincide exactamente ni con la del lector profesional ni con la del corrector en España, pero que comparte rasgos de ambas. El lector alemán se encarga de examinar manuscritos e informar sobre los mismos, proponer proyectos, buscar autores y, sobre todo, gestionar la relación con ellos. Es decir, los lectores son los que realizan la selección de obras que se van a publicar, de acuerdo, eso sí, con la línea editorial de la empresa para la que trabajen. En muchas ocasiones, las tareas de revisión y corrección recaen también en esta figura, que en las editoriales muy pequeñas incluso puede coincidir con el propio editor. El lector

²⁶⁷ Sobre el papel de las agencias literarias para los autores latinoamericanos en Alemania, véase Mertin (1993 y 2007).

profesional español, sin embargo, suele ser un trabajador por cuenta propia que realiza una lectura crítica de un texto escogido por la editorial y escribe un informe de lectura, que ayudará al editor a decidir si finalmente el libro se edita o no. Por lo tanto, no gestiona la relación entre autor y editorial, ni tampoco asume necesariamente otro tipo de tareas, aunque en muchas ocasiones los lectores profesionales son a la vez traductores y/o correctores y, por lo tanto, a menudo también desempeñan estas funciones.²⁶⁸

Como ya señalé en el apartado 4.3.3.3., Alemania, con una facturación de 9.400 millones de euros, es el primer gran mercado editorial europeo, seguido del Reino Unido, Francia, Italia y España, que, con 2.600 millones de euros, ocupa la quinta posición en volumen de facturación. Resulta difícil trazar una evolución en cifras de la cantidad de editoriales alemanas, su tamaño, su producción, su facturación, etc. a lo largo de los veinticinco años que nos ocupan porque las estadísticas que ofrece el anuario *Buch und Buchhandel in Zahlen* (véase Börsenverein des Deutschen Buchhandels 1952–2008) han ido cambiando de criterios clasificadores con el tiempo. Los datos, por tanto, no son comparables en términos absolutos, pero, observando algunos anuarios escogidos, podemos hacernos una idea general de la evolución experimentada por el sector.

El anuario de 1975 señala que en Alemania (incluido Berlín oeste) había entonces 2.267 editoriales, repartidas en 480 poblaciones. A pesar de esa diseminación, se apreciaban ya signos de concentración territorial, puesto que tres cuartos de la producción procedían de menos de veinte ciudades, principalmente situadas en los Estados federados de Baden-Wurtemberg, Renania del Norte-Westfalia y Baviera. La mayoría de las compañías pertenecían al grupo de medianas y pequeñas empresas: según datos relativos al año 1976, un 43,8% de las editoriales de libros y revistas científicas y especializadas tuvieron un volumen de negocios inferior a 250.000 DM, aproximadamente un 24% de empresas se situaron entre esa cifra y un millón de marcos, y sólo un 34% superó esa cantidad. El volumen de negocios total de las editoriales sujetas a tributación superó los seis mil millones de marcos.

En 1985, el anuario advertía de la variedad de tamaños de las empresas y de la dificultad de clasificación de las mismas, puesto que la separación tradicional entre editoriales, librerías e intermediarios había desaparecido ya y prácticamente todas las empresas generaban volumen de negocios en todos o varios de los ámbitos de la cadena editorial. Dado que al Börsenverein des deutschen Buchhandels o a sus asociaciones regionales pertenecen prácticamente todas las empresas del sector, su lista de asociados se puede considerar representativa de la estructura del mismo. Según el listado de 1985, la cantidad de editoriales ascendía a 2.076. Las pequeñas y medianas empresas seguían siendo mayoría en 1986, puesto que más de la mitad de las editoriales tenían un volumen de negocios inferior a 500.000 DM. Tanto por la cantidad de empresas como por los volúmenes de negocios generados, los Estados de Baden-Wurtemberg, Renania del Norte-Westfalia y Baviera seguían situándose a la cabeza.

En 1990, el panorama era bastante similar: 2.171 editoriales con volúmenes de negocios que no llegaban al medio millón de marcos en el 54% de los casos. En las estadísticas relativas a 1991 se puede apreciar que las ciudades de Múnich, Berlín, Fráncfort, Hamburgo

²⁶⁸ Sobre la figura del lector en Alemania, véanse Struss (1981) y Flad (1993).

y Stuttgart eran las que más editoriales acogían. Como ya señalé en el apartado 4.3.3.3., mientras que en España hay una bicapitalidad evidente entre Barcelona y Madrid, en Alemania la producción editorial está más repartida. El volumen de negocios total de todas las empresas sujetas a tributación ascendía a principios de los noventa a casi diez mil millones de marcos.

A mediados de la década, esa cifra superaba ya los quince mil millones, y en 1999 ascendía a casi veinticinco mil millones de marcos, el 79% de los cuales fue generado en los Estados federados de Baden-Wurtemberg, Renania del Norte-Westfalia y Baviera. Para el año 2000, el anuario indica la existencia de 2.664 editoriales, concentradas igualmente en las ciudades arriba señaladas, especialmente en Múnich, que con 253 empresas productoras acogía a una de cada diez editoriales del país. La mayoría de las editoriales seguía perteneciendo al grupo de medianas y pequeñas empresas, pues casi un 59% de las mismas no superó un volumen de negocios anual de 500.000 DM.

Desde mediados de los noventa, se aprecia una creciente concentración en la producción. Según datos relativos a 1994, las 234 editoriales más grandes suponían un 7,3% del total, pero acumulaban ya un 82,5% del volumen de negocios generado por el sector. En 1999, las 257 editoriales con un volumen de negocios superior a 10 millones de marcos suponían un 7% del total, pero generaron el 87% del volumen de negocios total. Esta tendencia se fue acentuando en los años siguientes, como señala Rodríguez Tornos (2007: 64-65) en su estudio sobre el mercado editorial alemán, y también Nadal y García, que hablan de una tendencia a la concentración “que tuvo su punto culminante en 1999 con la constitución de los grupos BertelsmannSpringer, Süddeutscher Verlag Hüthig y Droemer Weltbild” (2005: 22).

A la vista de estos datos, queda probada la gran estabilidad del sector de la producción editorial en Alemania, con diversos centros editoriales repartidos por todo el país –aunque con claro liderazgo de Múnich, Fráncfort, Hamburgo y Berlín– y un crecimiento sostenido en términos generales.

Producción – Los productos

Dentro del sector de la producción editorial, el Börsenverein des deutschen Buchhandels distingue entre distintos tipos de productos: libros, cuentos ilustrados, periódicos, revistas, libros de partituras, productos cartográficos y calendarios. Me centraré en los libros, pero en ocasiones también haré mención a otros productos por incluirse en las estadísticas. La tabla 62 muestra con datos numéricos la evolución de la producción editorial entre 1975 y 2000. Como señala el anuario *Buch und Buchhandel in Zahlen* de 2002 (Börsenverein 2002: 6-10), que ofrece una visión general de los datos reunidos a lo largo de los cincuenta años que en esa fecha cumplía la publicación, la estadística de producción de títulos presenta una tendencia ascendente, aunque con algunas interrupciones del crecimiento, coincidente con acontecimientos económicos y sociales de importancia, como la recesión de 1983-1984 y la reunificación en 1989-1990. Véase esta evolución representada gráficamente en la figura 34.

	1975	1980	1985	1990	1995	2000
Total*	43.649	67.176	57.623	61.015	74.174	82.936
Primeras ediciones	35.486 81,30%	54.572 81,24%	39.978 69,38%	44.779 73,39%	53.359 71,94%	63.021 75,99%
Bolsillo (1as ed.)	3.165 8,92%	4.758 8,72%	4.033 8,96%	5.380 12,01%	5.833 10,93%	6.087 9,66%
Traducciones	4.624 10,59%	6.739 10,03%	6.102 10,59%	8.321 13,64%	10.565 14,24%	7.631 9,20%

Tabla 62: Panorama general de la producción editorial alemana (1975-2000).

Fuente: *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

* Primeras ediciones (*Erstauflage*) y reediciones (*Neuauflage*), es decir, productos que reciben un nuevo ISBN y, por lo tanto, se consideran novedades, frente a las reimpressiones, que al no incorporar modificaciones que afecten al contenido o a la presentación no requieren un nuevo ISBN.

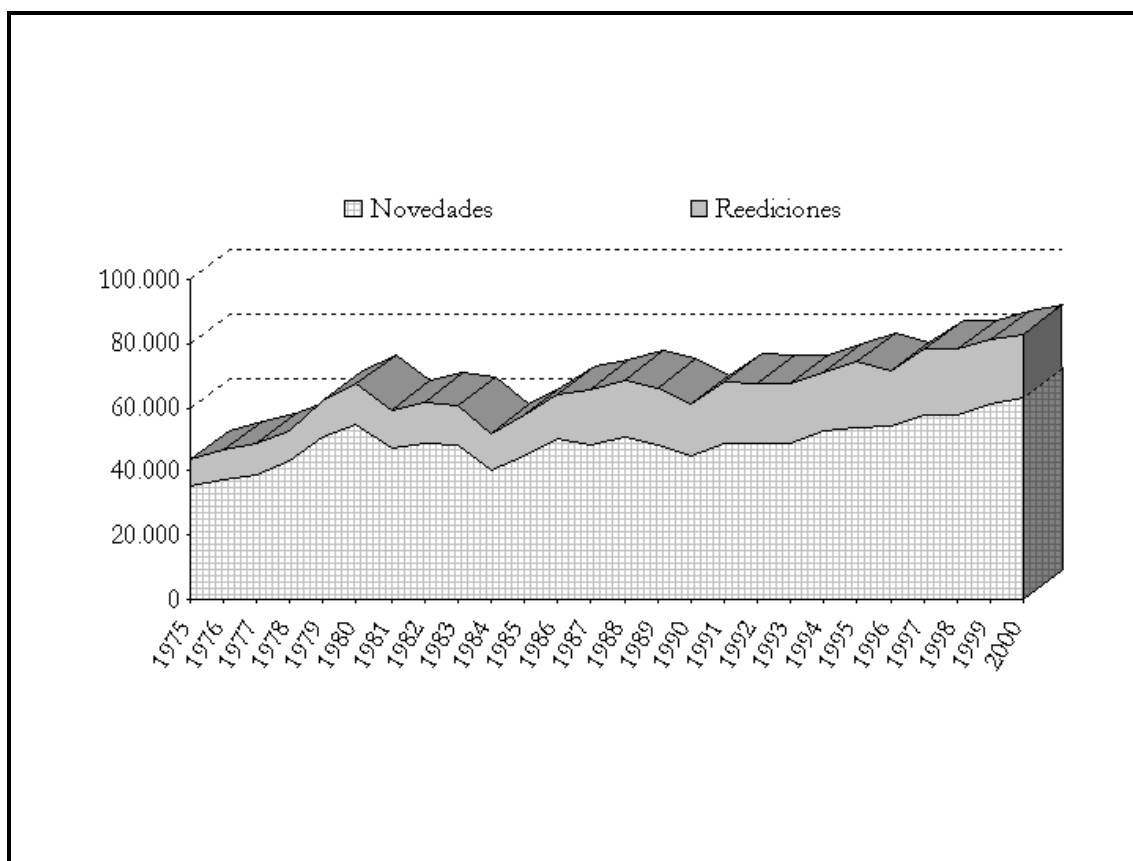


Figura 34: Evolución de la producción de títulos editoriales en Alemania (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

En esta figura se puede apreciar, además, la proporción de novedades o primeras ediciones con respecto a la producción total de títulos. Esta proporción ha ido reduciéndose, aunque no de forma marcada sí progresivamente, a lo largo del período, pasando de 81,30% de 1975, a 78,09% en 1985 y 71,94% en 1995. Esto está relacionado

con la amplia producción de títulos de fondo, que, según Nadal y García (2005: 70), en 2001-2002 ascendía a 900.000 títulos.

Rodríguez Tornos (2007: 21 y ss.) señala como interesantes datos como la cantidad de ejemplares producidos, la media de ejemplares por edición, el valor total de la producción y el valor medio por libro producido, pero dichos datos sólo están disponibles a partir de 1997, con lo que no ayudan a trazar una visión general a largo plazo. Sí se puede seguir la evolución de la producción de libros de bolsillo: ésta fue en aumento durante todo el período, pero su proporción en el marco de las novedades o primeras ediciones fue subiendo hasta alcanzar el 12,01% en 1990, para bajar a continuación casi progresivamente hasta el 9,66% de 2000. Así pues, la producción de bolsillo ha contribuido al incremento progresivo de títulos en general, pero su influencia en ese sentido ha sido comedida.

En cuanto a los tipos de producto, el grupo denominado *Belletristik* o *Schöne Literatur* representa a lo largo de todo período el porcentaje más elevado en la producción. Entre 1975 y 1985 suponía alrededor del 20% de la producción total, mientras que entre 1985 y 1995 rondaba el 15%. Para el año 2000, constan sólo las cantidades relativas a las primeras ediciones. En ese año, también las “bellas letras” siguieron a la cabeza, al constituir casi el 12% de las novedades. Los siguientes grupos, a gran distancia de la literatura, fueron los siguientes: ciencias económicas y sociales, derecho, medicina, atlas y libros infantiles y juveniles, que fueron alternando en importancia. Entre la producción de bolsillo, la literatura todavía alcanza porcentajes más elevados, rondando, con algunos altibajos, el 50% de los libros de bolsillo producidos, tanto en términos globales como en lo que respecta a las novedades. Al comparar las cantidades relativas a las novedades literarias de bolsillo con las novedades literarias en general, se puede apreciar que, así como en la segunda mitad de los setenta y primeros ochenta, alrededor del 22% de las novedades literarias se producían en bolsillo, este porcentaje fue creciendo en los años siguientes, para pasar a alrededor del 43% en los noventa, y descender un poco al final del período hasta llegar al 38,33% de 2000. Todo ello refleja claramente la importancia del formato de bolsillo en la producción editorial de literatura.

Para terminar con la producción, cabe valorar la presencia de traducciones entre los títulos editados. Éste es uno de los pocos datos que el Gremio del sector editorial alemán ha recogido de forma constante a lo largo de todo el período, pues, como bien señala el anuario *Buch und Buchhandel in Zahlen* de 2002 (Börsenverein 2002: 6), se trata de un dato estadístico de gran relevancia económica y también política. La tabla que muestra los porcentajes de las traducciones con respecto a la producción total de títulos entre 1951 y 2001 refleja una evolución creciente a largo plazo, que alcanzó su punto más alto en 1992 con un 15,5%. Así pues,

Die Statistik der Übersetzungen ins Deutsche seit der Nachkriegszeit bis heute spiegelt die zunehmende internationale Verflechtung von Gesellschaft und Wirtschaft in den letzten fünf Jahrzehnten wider. Und dies nicht erst seit der Globalisierungsdebatte in den letzten Jahren, sondern schon von Beginn an (Börsenverein 2002: 9-10).

En la figura 35 se puede ver la curva que dibuja la cuota de traducciones entre 1975 y 2000. Como se puede comprobar, la cantidad de libros traducidos que se edita en el mercado alemán es superior al 10% a lo largo de todo el período. La lengua más traducida fue, con un porcentaje de alrededor del 65% hasta mediados de los ochenta y de entre el

70% y el 75% hasta el final del período, el inglés, seguida de muy lejos por el francés, con cuotas del 10%-13%.

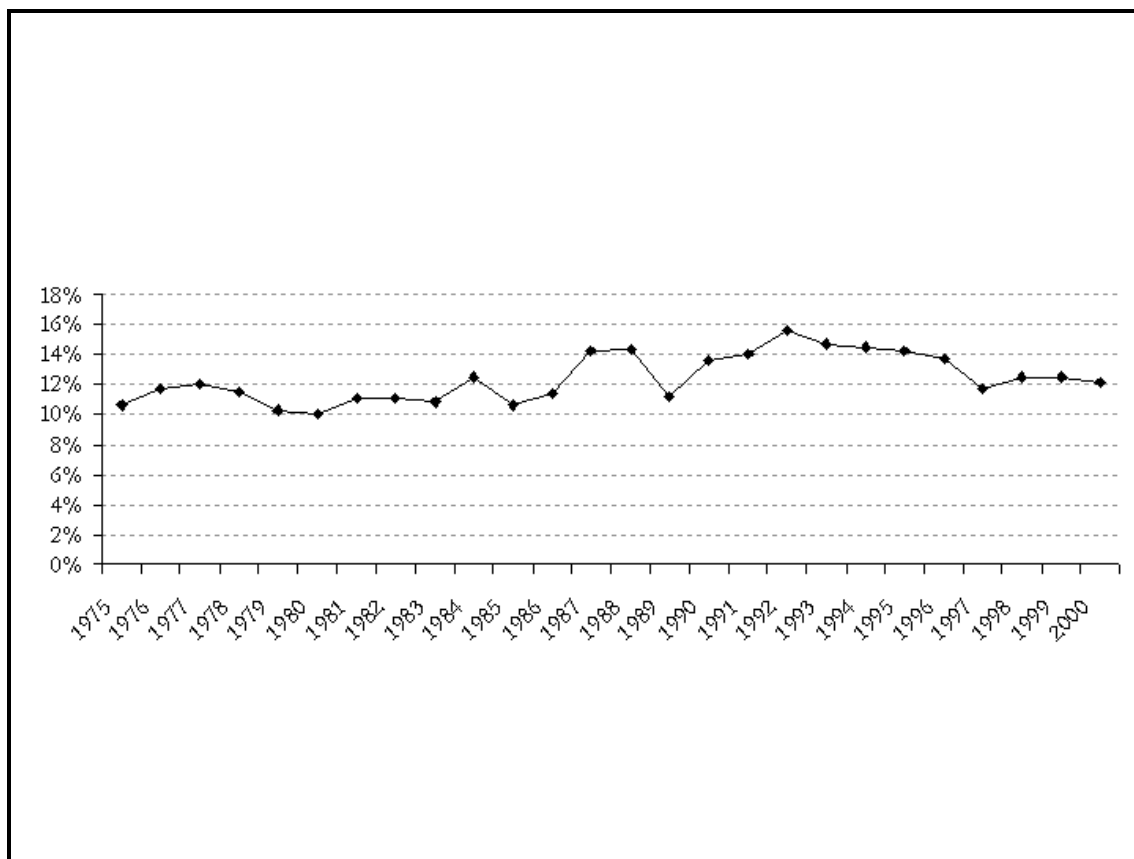


Figura 35: Evolución de la cuota de traducciones en la producción editorial alemana (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

Como se puede apreciar en la tabla 63, en los puestos tercero y cuarto de las lenguas más traducidas al alemán se fueron alternando el italiano y el ruso, que dio paso al holandés a mediados de los noventa. El español, que se situaba en los puestos siete y ocho hasta mitad de los ochenta, se estabilizó en el puesto quinto a partir de 1988, con un par de altibajos entre 1991 y 1993. Precisamente en 1991 se dio la cuota más elevada de todo el período: 2,99% de los libros traducidos editados en ese año estaban originalmente escritos en español. No es de extrañar si tenemos en cuenta que en 1991 España fue el país invitado en la Feria del libro de Fráncfort. Entre 1993 y 1996, se da una recesión en la cantidad de traducciones procedentes del español, que coincide con una disminución generalizada de la cantidad de traducciones editadas. Entre los títulos traducidos del español, dominan los productos literarios (*Belletristik*), con cuotas muy cambiantes, que van del 38,5% de 1978 al 69,6% de 1991, de nuevo un año clave en la recepción de literatura española en Alemania. En la figura 36 se puede ver la evolución de esta recepción de manera gráfica.

	1975	1980	1985	1990	1995	2000
1	Inglés	Inglés	Inglés	Inglés	Inglés	Inglés
2	Francés	Francés	Francés	Francés	Francés	Francés
3	Ruso	Italiano	Italiano	Italiano	Italiano	Italiano
4	Italiano	Ruso	Ruso	Ruso	Holandés	Holandés
5	Sueco	Latín	Español	Español	Español	Español
6	Holandés	Sueco	Holandés	Holandés	Ruso	Ruso
7	Español	Holandés	Sueco	Sueco	Sueco	Sueco
8	Latín	Español	Latín	Latín	Latín	Húngaro
9	Checo	Danés	Danés	Checo	Polaco	Latín
10	Polaco	Checo	Griego (clás.)	Danés	Danés	Noruego

Tabla 63: Principales lenguas de origen de las traducciones al alemán (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

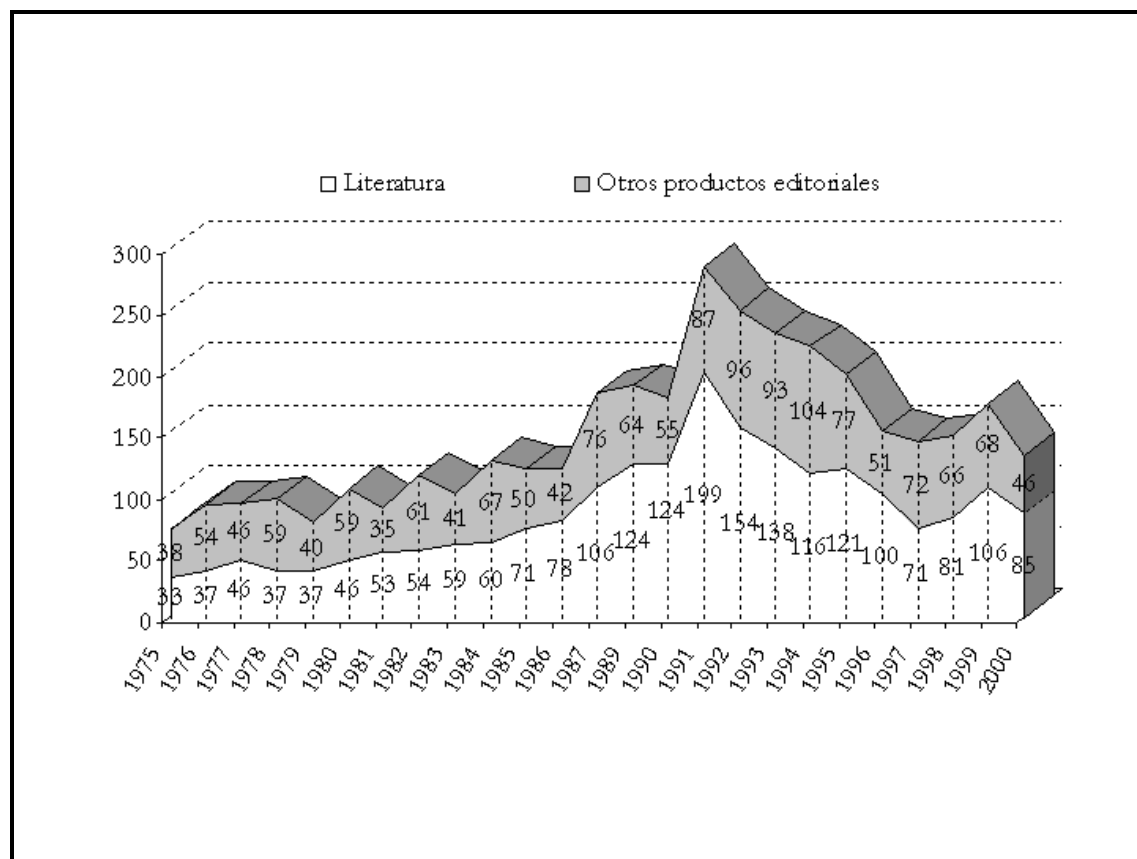


Figura 36: Evolución de la cantidad de traducciones del español en el sistema editorial alemán (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

Las traducciones del alemán al español y las otras lenguas oficiales del Estado español son comparativamente muy superiores. Esta información se mide a partir de los datos sobre la venta de licencias para la publicación en otras lenguas, disponibles a partir de 1977.

La demanda de licencias de libros alemanes ha ido creciendo progresivamente desde entonces, pasando de 1.796 en ese año a 3.158 en 1990 y 4.759 en el año 2000, lo que supone un aumento interanual medio de aproximadamente un 4%. De acuerdo con los cambios geopolíticos de las últimas décadas, las lenguas que más licencias han demandado no son los tradicionales inglés y francés, sino el español, el polaco, el checo y el chino, que desde 1998 se sitúa a la cabeza. Así se explica en el anuario de 2002:

So ist die Öffnung des Ostens für die Weltwirtschaft seit Anfang der 90er Jahre bei deutschen Buchverlagen schon lange ein Thema: Die chinesische Sprache ist bei der Lizenz seit 1998 auf den ersten Platz abonniert. Vor zehn Jahren war Chinesisch noch weit von den Top Ten entfernt. Auch Koreanisch und Russisch waren 1991 noch nicht unter den zehn wichtigsten Lizenzsprache, Tschechisch hat seinen Anteil binnen zehn Jahren von 3,9% auf 6,6% ausgebaut, Polnisch hat den Anteil in etwa gehalten. Deutlich weniger geworden sind dagegen Lizenzvergaben in die Sprachen der klassischen grossen westlichen Handelspartner, Englisch (7,2% nach 12,9% vor zehn Jahren), Französisch (5,7% nach 10,4%) und Italienisch (7,1% nach 12,4%) (Börsenverein 2002: 85-86).

Las licencias para la traducción al español se han de contemplar teniendo en cuenta que una buena parte de la producción editorial española está destinada a países latinoamericanos. Es por ello por lo que España ocupa posiciones destacadas tanto en el *Top-10* de los idiomas más importantes en la venta de licencias, como en el *Top-10* de los países más importantes en la venta de licencias. Véanse a este respecto las dos tablas siguientes.

	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
1	Holandés	Inglés	Holandés	Inglés	Inglés	Inglés	Español	Español	Italiano	Español	Italiano
2	Inglés	Holandés	Español	Holandés	Español	Holandés	Inglés	Inglés	Francés	Francés	Francés
3	Español	Español	Italiano	Italiano	Italiano	Español	Holandés	Holandés	Holandés	Inglés	Español
4	Italiano	Italiano	Portugués	Español	Holandés	Italiano	Francés	Francés	Español	Italiano	Inglés
5	Francés	Francés	Francés	Francés	Francés	Francés	Italiano	Italiano	Inglés	Holandés	Holandés
6	Japonés	Portugués	Inglés	Japonés	Portugués	Portugués	Danés	Japonés	Japonés	Japonés	Japonés
7	Portugués	Japonés	Japonés	Portugués	Japonés	Japonés	Japonés	Portugués	Portugués	Portugués	Portugués
8	Sueco	Sueco	Sueco	Danés	Danés	Danés	Portugués	Danés	Danés	Danés	Sueco
9	Ruso	Danés	Danés	Griego	Ruso	Sueco	Sueco	Sueco	Serbocroata	Finlandés	Polaco
10	Danés	Serbocroata	Finlandés	Ruso	Turco	Ruso	Catalán	Finlandés	Sueco	Polaco	Griego
	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
1	Francés	Inglés	Italiano	Inglés	Español	Polaco	Polaco	Polaco	Chino	Chino	Chino
2	Italiano	Italiano	Inglés	Francés	Inglés	Inglés	Checo	Inglés	Polaco	Inglés	Español
3	Inglés	Francés	Español	Holandés	Polaco	Español	Inglés	Checo	Inglés	Holandés	Coreano
4	Holandés	Español	Francés	Italiano	Francés	Italiano	Italiano	Francés	Italiano	Checo	Inglés
5	Español	Holandés	Holandés	Español	Italiano	Checo	Español	Italiano	Checo	Español	Italiano
6	Japonés	Polaco	Polaco	Polaco	Holandés	Francés	Francés	Español	Español	Italiano	Checo
7	Portugués	Japonés	Japonés	Checo	Checo	Holandés	Holandés	Holandés	Francés	Polaco	Francés
8	Danés	Portugués	Checo	Húngaro	Japonés	Coreano	Ruso	Ruso	Húngaro	Francés	Polaco
9	Sueco	Checo	Húngaro	Japonés	Húngaro	Japonés	Húngaro	Coreano	Holandés	Húngaro	Holandés
10	Finlandés	Húngaro	Danés	Griego	Ruso	Portugués	Japonés	Chino	Coreano	Coreano	Ruso

Tabla 64: Los 10 idiomas más importantes en la venta de licencias al extranjero (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

Adviértase el puesto 10 que ocupa el catalán en el año 1985 de la tabla de idiomas más importantes en la venta de licencias al extranjero. Desde principios de los ochenta, las estadísticas de *Buch und Buchhandel in Zahlen* indican también la venta de licencias al gallego,

euskera y catalán, con cantidades destacadas, aunque inestables, para esta última lengua, que alcanzó sus valores más altos en 1985 y 1989 con 43 y 46 licencias respectivamente. Qué duda cabe que detrás de estas cantidades se encuentran los impulsos de normalización lingüística activados en Cataluña en esos años.

	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993
1	Italia	España	Italia	Italia	Italia	Italia	Francia
2	España	Italia	España	Francia	Francia	España	Italia
3	Países Bajos	Francia	Francia	España	España	Países Bajos	Países Bajos
4	Francia	Países Bajos	Países Bajos	Países Bajos	Países Bajos	Francia	España
5	Japón	EE.UU.	EE.UU.	Japón	Polonia	Polonia	Polonia
6	EE.UU.	Gran Bretaña	Japón	Gran Bretaña	Checoslovaquia	Checoslovaquia	Gran Bretaña
7	Dinamarca	Japón	Gran Bretaña	EE.UU.	Japón	Japón	Rep.Checa
8	Gran Bretaña	Dinamarca	Grecia	Dinamarca	EE.UU.	Gran Bretaña	Hungría
9	Yugoslavia	Brasil	Suecia	China	China	EE.UU.	Japón
10	Brasil	Finlandia	Polonia	Suecia	Hungría	Hungría	EE.UU.
	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
1	España	Polonia	Rep.Checa	Polonia	Polonia	China	Rep.Checa
2	Polonia	España	Polonia	Rep.Checa	China	Rep.Checa	China
3	Italia	Italia	Italia	Italia	Italia	España	Rusia
4	Rep.Checa	Rep.Checa	España	Francia	España	Países Bajos	Corea Sur
5	Países Bajos	Corea Sur	Francia	España	Rep.Checa	Italia	Polonia
6	Francia	Francia	Países Bajos	Fed.Rusa	Francia	Polonia	España
7	EE.UU.	Países Bajos	Fed.Rusa	Países Bajos	Hungría	Hungría	Italia
8	Japón	Japón	Hungría	Corea Sur	Países Bajos	Francia	Francia
9	Hungría	Hungría	EE.UU.	Japón	Corea Sur	Corea Sur	Países Bajos
10	Gran Bretaña	Gran Bretaña	Japón	China	Japón	Japón	Hungría

Tabla 65: Los 10 países más importantes en la venta de licencias al extranjero (1987-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

Comercio exterior

Las cifras de traducciones y venta de licencias tienen su repercusión en las estadísticas con las que se valoran las importaciones y exportaciones de Alemania, herramienta que permite situar el sector editorial alemán en el panorama internacional. En la figura 37, se puede apreciar claramente cómo tanto el volumen (expresado en miles de marcos) generado por las exportaciones como por las importaciones ha ido creciendo a lo largo de todo el período 1975-2000, con un pequeño descenso entre 1993 y 1996 en ambos casos.

Se puede ver también con claridad que las exportaciones son muy superiores a las importaciones, incrementándose la diferencia entre ambas progresivamente. Todo ello subraya la fuerza del sector editorial alemán en el panorama internacional, en el que figura como uno de los países líderes en la producción de títulos.

Si nos fijamos en los principales países emisores de las importaciones alemanas (tabla 66), se puede advertir que Austria y Suiza, socios tradicionales gracias al espacio de lengua común, han ido perdiendo posiciones a lo largo del período a favor de Estados Unidos y Gran Bretaña, que han acabado colocándose en cabeza gracias a la preeminencia de que goza el inglés en todo el mundo.

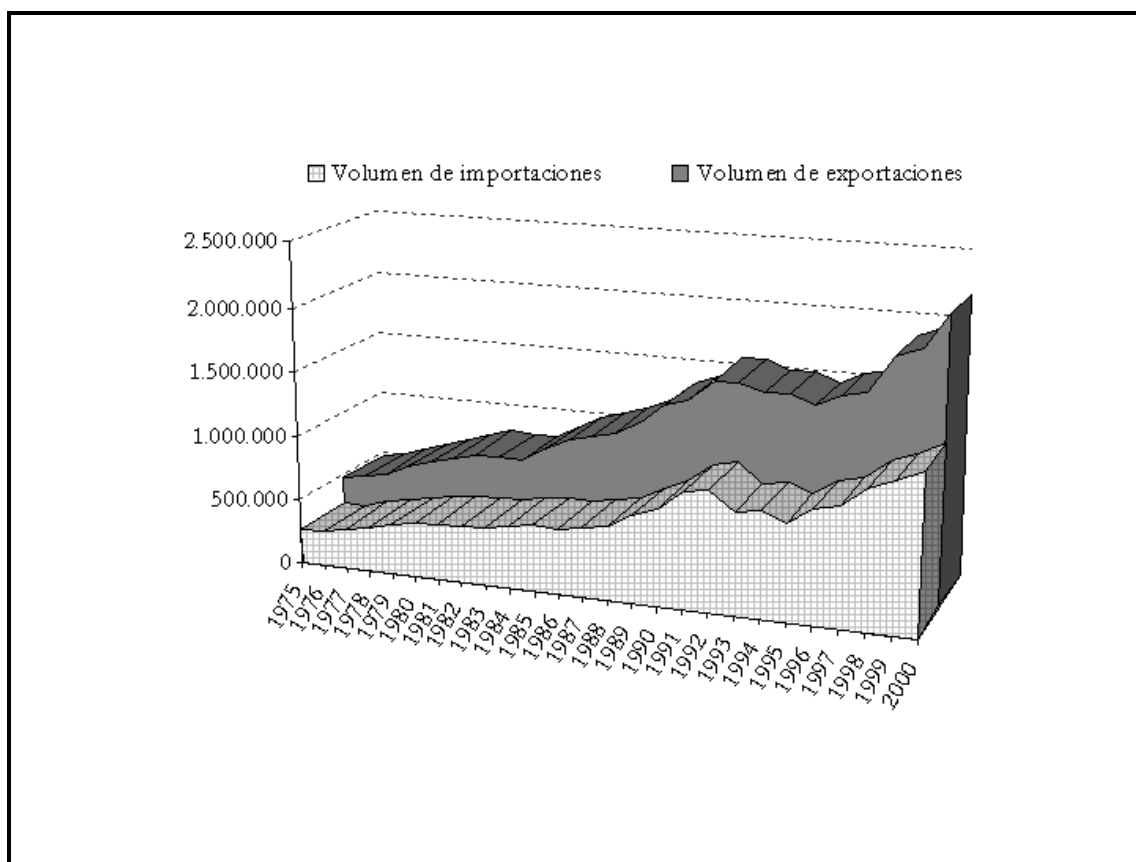


Figura 37: Volumen (en miles de marcos) de exportaciones e importaciones de libros en Alemania (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

	1975	1980	1985	1990	1995	2000
1	Austria	Austria	Austria	Austria	EE.UU.	EE.UU.
2	Suiza	Suiza	EE.UU.	Gran Bretaña	Suiza	Gran Bretaña
3	Italia	Italia	Suiza	EE.UU.	Gran Bretaña	Italia
4	Países Bajos	EE.UU.	Gran Bretaña	Suiza	Italia	Irlanda
5	EE.UU.	Gran Bretaña	Países Bajos	Italia	Austria	Suiza
6	Gran Bretaña	Países Bajos	Italia	Países Bajos	Bélgica / Luxemburgo	Austria
7	Bélgica / Luxemburgo	Francia	Japón	Francia	Países Bajos	Países Bajos
8	Francia	Dinamarca	Dinamarca	Dinamarca	Francia	Francia
9	Yugoslavia	España	Francia	Japón	Japón	Finlandia
10	Dinamarca	Bélgica / Luxemburgo	Bélgica / Luxemburgo	Bélgica / Luxemburgo	Hong Kong	Bélgica

Tabla 66: Los 10 países más importantes en la importación de libros desde Alemania (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

En cuanto a los principales países receptores de las exportaciones alemanas (tabla 67), aquí sí Austria y Suiza han mantenido su liderazgo durante todo el período, acumulando aproximadamente la mitad del volumen generado por todas las exportaciones de libros. Les siguen Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña y los Países Bajos, que se han ido alternando en los siguientes puestos de la lista. Estados Unidos se mantuvo en tercera y cuarta posición durante la primera etapa del período, siendo hasta mediados de los noventa el principal destino de las exportaciones alemanas a países no germánicos; pero, a partir de 1997, Francia le tomó el relevo.

	1975	1980	1985	1990	1995	2000
1	Suiza	Austria	Suiza	Suiza	Austria	Austria
2	Austria	Suiza	Austria	Austria	Suiza	Suiza
3	EE.UU.	Países Bajos	EE.UU.	Francia	EE.UU.	Francia
4	Países Bajos	EE.UU.	Países Bajos	EE.UU.	Francia	Gran Bretaña
5	Francia	Francia	Francia	Países Bajos	Países Bajos	Países Bajos
6	Bélgica / Luxemburgo	Bélgica / Luxemburgo	Italia	Italia	Gran Bretaña	EE.UU.
7	Japón	Japón	Japón	Bélgica / Luxemburgo	Japón	Italia
8	Italia	Italia	Bélgica / Luxemburgo	Gran Bretaña	Italia	España
9	Gran Bretaña	Gran Bretaña	Gran Bretaña	Japón	Polonia	Polonia
10	Dinamarca	España	España	Suecia	Bélgica / Luxemburgo	Japón

Tabla 67: Los 10 países más importantes en la exportación de libros de Alemania (1975-2000).

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de *Buch und Buchhandel in Zahlen* (Börsenverein 1975-2001).

La posición de España en las exportaciones alemanas ha sido relativamente discreta. Hasta 1998, España ocupó las posiciones diez, once y doce del *ranking* de principales países receptores de exportaciones. Pero en 1999 y 2000 ascendió al octavo puesto. Se aprecia un interés creciente en España como destino de libros alemanes especialmente a partir de 1996, año en que el volumen generado por las exportaciones alemanas a este país pasó de suponer el 1,75% del total exportado al 2,09%, una cifra que ascendería a 3,27% al final del período.

En lo que respecta a las importaciones, el papel de España ha sido más variable. Hasta principios de los noventa, se mantuvo en los puestos diez, once y doce. Incluso alcanzó la novena posición en 1980. Pero, a mediados de los noventa, bajó a las posiciones 18, 15 y 17 del *ranking*, para recuperarse en los años siguientes hasta los puestos 10 y 11. Los valores más altos se alcanzaron en los años 1991 y 1996, en los que los libros procedentes de España supusieron un 3,45% y un 3,58% del volumen total generado por las importaciones.

Distribución

La distribución editorial en Alemania tiene una estructura bastante compleja que conviene explicar. El siguiente esquema representa de manera gráfica el camino del autor al lector.

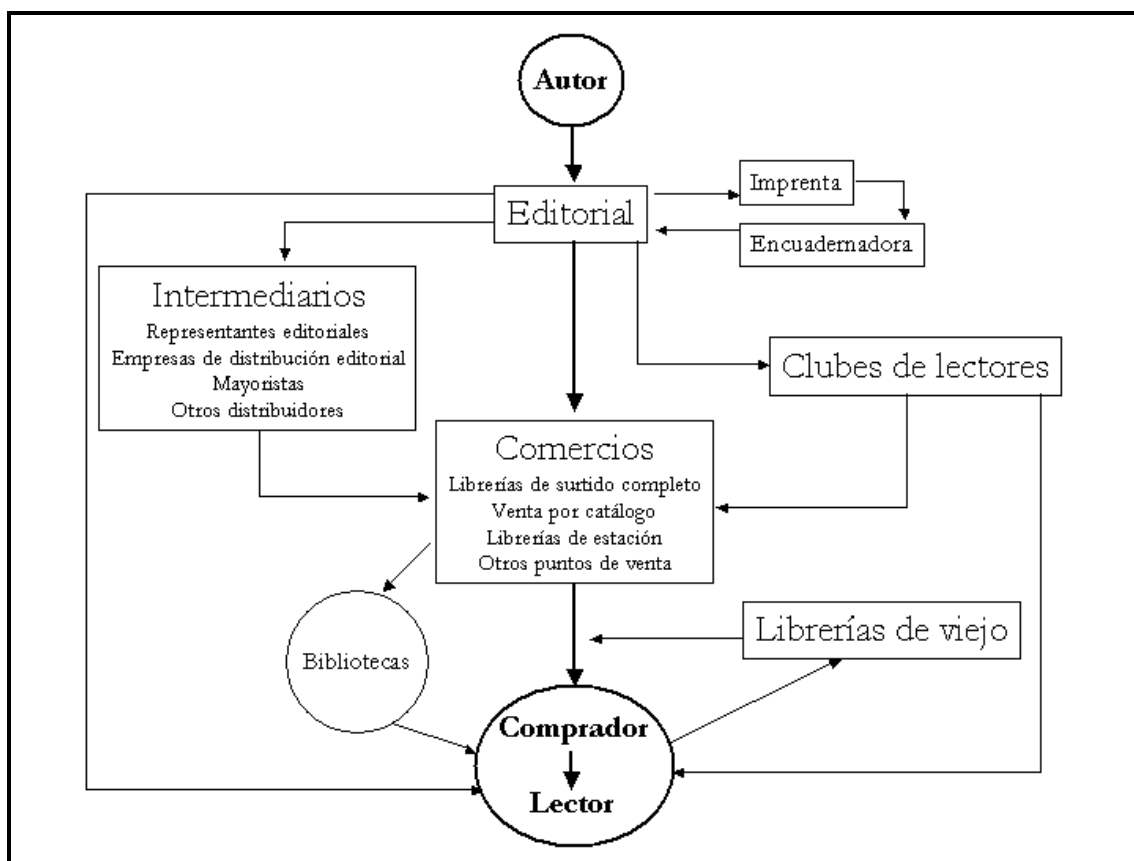


Figura 38: El camino del autor al lector.

Fuente: Esquema adaptado de Heinold (1995: 602).

El punto de partida de los procesos de distribución es la editorial, que cuenta con varios mecanismos para llevar el producto hasta el consumidor final. En primer lugar, cuenta con la posibilidad de la venta directa, sin necesidad de intermediarios ni minoristas. Sin embargo, la mayoría de editoriales externalizan el envío de los productos a sus clientes a través de un tercero, las denominadas *Verlagsauslieferungen* o empresas de distribución editorial. Para la distribución promocional, las editoriales cuentan con la figura del *Verlagsvertreter*, es decir, un representante editorial.

Los representantes editoriales, ya estén en plantilla o sean trabajadores autónomos, se encargan de aquellas tareas orientadas a difundir la información y estimular la compra. Para ello, los representantes contactan con los puntos de venta e informan sobre las novedades y los nuevos títulos del catálogo, reparten *displays* y material de exposición, gestionan las devoluciones, etc. Los representantes visitan los puntos de venta como mínimo dos veces

al año: entre enero y Pascua para presentar el catálogo de primavera, y entre junio y octubre para presentar el catálogo de otoño. Su misión fundamental es conseguir pedidos previos, cuya importancia radica en que suponen el primer eco del libro y, a menudo, determinan la cantidad de ejemplares de la primera edición. Por estos pedidos previos las librerías obtienen ventajosos descuentos. La figura del representante editorial, sin embargo, ha ido perdiendo importancia en los últimos años dentro del sector.

La distribución propiamente dicha, como ya se ha mencionado, la suelen llevar a cabo terceros, es decir, empresas logísticas que ofrecen sus servicios de distribución en nombre y por cuenta de la editorial. Las denominadas *Verlagsauslieferungen* asumen la recepción del producto, lo manipulan y almacenan eficientemente, lo facturan, disponen los circuitos de expedición, organizan las rutas de reparto y ponen a disposición los medios de transporte adecuados para ello. Todo con el objetivo de situar en el punto de venta el número de ejemplares conveniente en el menor tiempo posible, estimulando así la venta óptima. Las empresas de distribución editorial asumen desde los clásicos pedidos hasta un amplio espectro de funciones adicionales. La externalización de estos servicios reporta a las editoriales alemanas una serie de beneficios: menos gastos de ejecución (efectos de contratación, manejo más efectivo de la maquinaria y la técnica, utilización múltiple de programas logísticos...), realización de informes económicos detallados y actualizados sobre facturación y estadísticas, óptimo control de sus capacidades logísticas, etc. Estos servicios benefician igualmente a las librerías, ya que se produce un efecto de concentración a través del cual los pedidos, las entregas, las liquidaciones, etc. se racionalizan y resultan más efectivos. Ejemplo de este tipo de empresas son KNO (Koch, Neff & Oetinger) y VVA (Vereinigte Verlags-Auslieferung).

Pero la distribución editorial corre además otros caminos paralelos, en este caso por cuenta de empresas intermediarias o mayoristas, que adquieren de las editoriales la mercancía y la venden a su vez al comercio minorista. Al contrario que las empresas de distribución editorial, que son contratadas directamente por las editoriales, los denominados *Barsortiments* o mayoristas trabajan por cuenta propia y asumen todos los riesgos. Según Rodríguez Tornos,

Se considera a estos mayoristas la base del comercio del libro. Distribuyen, según tamaño, hasta el 40% de la producción alemana de libros, con lo que logran satisfacer el 90-95% de la demanda de una librería de surtido completo. Tienen un know-how muy especializado que les permite asumir la gestión de la logística y el abastecimiento del comercio minorista especializado logrando así importantes economías de escala que se traducen en mejores condiciones de compra y en la posibilidad de prestar diversos servicios complementarios: gestión de stocks, precios unitarios, etc. (2007: 47).

Los dos grandes mayoristas alemanes son KNV (Koch, Neff und Volckmar GmbH) y Libri. Estos dos grandes intermediarios ponen a disposición de los librerías catálogos electrónicos de todos los libros disponibles en sus almacenes. Para el resto de mayoristas, la guía bibliográfica por excelencia es el *Verzeichnis lieferbarer Bücher* (VLB, Catálogo de libros disponibles), que recoge los datos bibliográficos de todos los títulos disponibles en Alemania.²⁶⁹ Este catálogo se empezó a publicar en 1971 y hasta 1989 se lanzaba con

²⁶⁹ Véase <<http://www.vlb.de/>>.

motivo de la Feria del libro de Fráncfort en forma de diccionario en varios tomos, que se complementaban con un tomo adicional en primavera. A partir de 1990, el VLB se publica en CD-ROM, y desde 2002 también en Internet, con información actualizada diariamente. El responsable de su edición era hasta 2003 la Buchhändler-Vereinigung GmbH, que, desde aquel mismo año, se denomina MVB (Marketing- und Verlagsservice des Buchhandels)²⁷⁰ y es una de las empresas reunidas bajo los auspicios del Börsenverein des deutschen Buchhandels.

Otros tipos de mayoristas son las cooperativas de compra, los mayoristas de anticuarios, los denominados *Rackjobber*, que sirven a los centros comerciales o supermercados, y los importadores especializados en libros y revistas de un determinado país o de una zona idiomática concreta.

El sistema de distribución alemán, gracias a sus grandes empresas de distribución logística y al VLB, es considerado mundialmente como uno de los mejores por su profesionalidad y rapidez. En un plazo de 24 horas se puede tener en las manos el libro que se desee. Por cierto, que de esta misma fama de gran profesionalidad gozan los librerías alemanes, de los que me ocuparé en el apartado siguiente, y que se debe en gran parte a la formación específica de los vendedores a través de programas de formación profesional y de nivel universitario específicamente diseñados para preparar a los futuros librerías para las necesidades del sector.

A pesar de la agilidad que aportan los mayoristas a la distribución del libro, la relación entre las editoriales y estas empresas es fuente de tensiones y conflictos. En líneas generales, los pedidos pequeños de múltiples editoriales se realizan a los mayoristas, mientras que los pedidos más grandes se realizan directamente a la editorial correspondiente. Los mayoristas, sin embargo, aspiran a seguir aumentando su cuota de mercado, lo cual genera rechazo en las editoriales, que temen que el poder de los intermediarios aumente demasiado y surjan dificultades para controlar sus canales de distribución, llegando a perder del todo el contacto directo con el minorista. Según Rodríguez Tornos (2007: 69-70), “este nuevo modelo de adquisición de stock se da sobre todo en las librerías de tamaño pequeño y mediano”. Su explicación: “Es lógico: cuanto mayores son los pedidos, mayores probabilidades hay de encontrarse con acumulación de mercancía en sus locales, y el almacenamiento supone un problema para cualquier pequeño negocio”.²⁷¹

Comercio interior

El lector o consumidor de libros puede acceder a ellos a través de dos canales fundamentales: de una manera no comercial tomándolos en préstamo en una biblioteca (de las que me ocuparé más adelante), o comprando el producto en un punto de venta, de los que se distinguen muy diversos tipos. El más corriente y extendido es la librería tradicional o librería de surtido completo (en alemán *Sortimentsbuchhandlung*), a la que se han ido

²⁷⁰ Véase <http://www.boersenverein.de/de/portal/volltextsuche/186847?_nav=186847,158420>.

²⁷¹ Al respecto de la distribución editorial en Alemania, véase también Rodríguez Tornos (2007: 44-49).

sumando otras formas de canalización de la venta: las librerías especializadas, las cadenas de librerías (como Thalia, Hugendubel o Lehmanns), las denominadas *Reisebuchhandlungen* o de venta a domicilio, en franca decadencia; las *Bahnbofsbuchhandlungen*, entre las que no sólo se cuentan las ubicadas en estaciones ferroviarias, sino también las de los aeropuertos, y que tienen una gran importancia en el comercio de periódicos y revistas; los clubes o asociaciones de lectores, la venta directa por parte de las editoriales, la venta por catálogo y a través de Internet, la venta, generalmente mediante *rackjobbing*, en supermercados, grandes superficies y comercios cuyos principales productos son otros, pero que también tienen libros entre su surtido, como farmacias, papelerías, gasolineras, cadenas filialistas tipo Tchibo, etc. A todos estos puntos de venta, en los que se comercializan las novedades, se han de sumar además las librerías de viejo o de ocasión (en alemán *Antiquariate*, que no hay que confundir con los anticuarios). De este tipo de librerías se distinguen a su vez dos tipos: las que venden libros antiguos con verdadero valor de anticuario, y las que comercializan libros modernos pero ya agotados, restos editoriales y ejemplares defectuosos. Este tipo de librerías cuenta con un sistema de distribución y abastecimiento propio a través del *Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher* (ZVAB, Catálogo central de libros de ocasión) y portales en Internet como Prolibri.²⁷²

Según el anuario *Buch und Buchhandel in Zahlen*, la cantidad de puntos de venta de libros y revistas especializadas ha ido aumentando progresivamente a lo largo del período, pasando de 3.464 en 1976, a 3.868 en 1980, 4.557 en 1986, 4.726 en 1990, 5.025 en 1995 y 5.223 en 2000. El volumen de negocios total generado por estas empresas también se ha ido incrementando: de casi dos mil millones y medio de marcos en 1976 a más de siete mil millones en 1999, lo que supone un crecimiento interanual medio del 4,35%.

Asimismo ha aumentado progresivamente el precio medio de venta de libros, aunque dicho aumento es moderado en comparación con la evolución general de los precios de los bienes de consumo. Como señala Rodríguez Tornos,

Esto es probablemente consecuencia de que el libro, con un precio de venta al público indicado ya por las editoriales en origen y sin posibilidad legal de que los minoristas le apliquen márgenes comerciales de forma unilateral, es un producto mucho menos propenso a variaciones inflacionistas y, además reacciona de forma más lenta ante las mismas (2007: 76).

La estadística del anuario *Buch und Buchhandel in Zahlen* de 2002 (Börsenverein 2002: 8) muestra una evolución del precio que va de 12,10 euros en 1975 a 21,81 euros en el año 2000 (véase la página 8), lo que supone un crecimiento interanual medio del 4%. Hay que aclarar, sin embargo, que dichas cantidades son muy superiores al precio medio que realmente pagan los consumidores, puesto que esta media se calcula a partir de las novedades, sin tener en cuenta, por tanto, el resto de libros en venta. Aun así, la evolución señalada nos permite hacernos una idea de los cambios experimentados en el período y comprobar cómo efectivamente el mencionado crecimiento es comparativamente moderado.

Al igual que en el sector de la producción editorial, también en el sector de la venta se observa una tendencia a la concentración a partir de mediados de los noventa. Según datos

²⁷² Véase <<http://www.zvab.com/index.do>> y <<http://www.prolibri.com/>>.

relativos a 1994, las empresas con un volumen de negocios superior a un millón suponían apenas el 24,4% del total, pero acumulaban el 77,5% del volumen de negocios del sector de venta de libros y revistas especializadas. En apenas unos años, estas cantidades siguieron ascendiendo considerablemente. En 1999, los puntos de venta con más de un millón de marcos de volumen de negocios anual representaban el 25,96% del total y generaban el 79,40% del volumen de negocios absoluto. A este respecto, Rodríguez Tornos señala:

Existe una gran concentración del sector: la mayor parte del negocio del libro se reparte entre las grandes cadenas de librerías como *Thalia*, *Weltbild* o *Hugendubel*, las cuales disfrutaban de una política comercial beneficiosa a través del “precio único”, o del derecho de remisión (“*Remissionsrecht*”), que provoca la reducción de la oferta editorial mediante el recorte del número de novedades que el editor lanza al mercado anualmente, y ofrece la posibilidad de rotación de los libros de fondo en librerías, gracias a la disminución de la presión que supone la continua recepción de novedades (2007: 47).

En cuanto a su distribución territorial, los puntos de venta están, por supuesto, mucho más repartidos por todo el país que las editoriales. En 1999, Berlín era, con 300 librerías, la ciudad con una mayor cantidad de empresas de comercialización de libros y revistas especializadas. Le seguía Múnich, con 190 puntos de venta, y Hamburgo, con 171.

A lo largo de todo el período, las librerías de surtido completo son las que han representado el principal canal de venta de libros y revistas especializadas, aunque han ido perdiendo cuota de mercado en favor de la venta por catálogo y la venta directa por parte de la editorial. Así, en 1986 generaron el 63,9% del volumen de negocios, mientras que en 1990 acumularon el 60,2% y en el año 2000 habían bajado ya al 58,2%. Desde 1997 se aprecia además un fuerte aumento de las ventas por Internet, que crecieron en apenas tres años de 25 millones de marcos en 1997 a 378 millones en 2000. La diferencia de facturación existente entre el canal clásico de venta de libros –las librerías de surtido completo– y el resto de canales se iría recortando cada vez más en los años siguientes. A pesar de todo, gracias a su profesionalidad y la cercanía al lector, este tipo de librería ha sobrevivido a las demás formas de comercialización. A ello ha contribuido, en gran parte, la formación de los librereros, de la que me ocuparé más adelante.

Consumo

Según las encuestas presentadas en *Buch und Buchhandel*, la lectura se ha mantenido a lo largo del período entre las diez actividades de ocio preferidas por lo alemanes, en clara rivalidad con actividades como escuchar música, ver la televisión o acudir a un restaurante. Desde 1991, el anuario ofrece resultados sistemáticos de las investigaciones demoscópicas orientadas a definir el valor del libro en la sociedad. En estos datos, se puede apreciar que Alemania es en general un país interesado por la lectura. De todos los aspectos que se evalúan, me centraré en tres: el interés por los libros, la frecuencia de lectura y la intensidad de compra.

Entre el 33% y el 31% de los encuestados se ha confesado especialmente interesado por la lectura, entre un 40% y un 45% interesados pero no demasiado, y entre el 22% y el 28% no interesados en absoluto. Estas cantidades se corresponden en parte con la frecuencia de lectura: aproximadamente el 45% de los encuestados declaraba no leer casi

nunca o nunca. El porcentaje de los que leen diariamente rondaba el 15%. Entre medias se sitúan los que leen de manera regular, pero más esporádicamente.

En cuanto a la intensidad de compra, quienes se interesan por los libros para su uso particular o para regalarlos han comprado diez o más libros en los doce meses anteriores a la encuesta en un 9%-15% de los casos. Aproximadamente el 32% ha comprado entre tres y nueve libros y el 11% ha invertido en uno o dos. Alrededor del 45% de los encuestados ha declarado no haber comprado ningún libro.

El tipo de productos adquiridos se ha mantenido más o menos constante entre 1986 y 2000, período en el que la estadística de volumen de negocios generado en los puntos de venta nos indica que aproximadamente el 35,36% se debía a libros científicos, especializados y escolares, casi el 10% a periódicos y revistas y una media de 54,64% a literatura en general. Ésta se desglosa a su vez en los siguientes porcentajes medios: libro de bolsillo 9,47%, literatura en general 38,76% y restos 6,41%. Lamentablemente, ninguna fuente distingue entre originales alemanes y traducciones, pero queda claro, en cualquier caso, que la literatura ocupa una posición predominante entre los gastos que los alemanes efectúan en las librerías.

Quienes han preferido acceder a los libros a través del préstamo bibliotecario, han contado con una media de doce mil bibliotecas públicas repartidas por toda Alemania y con un fondo que ha ido aumentando de casi 90 millones en 1985 a 125 millones en 2000, según las estadísticas elaboradas desde 1983 por el Deutsches Bibliotheksinstitut (desde 2004, Kompetenznetzwerk für Bibliotheken).²⁷³ Entre la gran variedad de bibliotecas alemanas, destacan las de interés nacional, que son: la Staatsbibliothek zu Berlin, la Bayerische Staatsbibliothek in München, las tres Fachbibliotheken en Hannover, Colonia y Kiel, y la Deutsche Nationalbibliothek.²⁷⁴ Esta última fue creada en 1913 en Leipzig con el nombre de Deutsche Bücherei y la tarea esencial de recopilar, indexar y poner a disposición pública todos los libros editados en Alemania, así como las traducciones de libros alemanes a otras lenguas, las obras de los escritores alemanes en el exilio (entre 1933 y 1945) y cualquier publicación en alemán o sobre Alemania editada en el extranjero. En 1947, se creó una segunda biblioteca nacional en Fráncfort del Meno con el nombre de Deutsche Bibliothek. Desde 1990, ambas bibliotecas, unidas al Deutsches Musikarchiv, que se encuentra situado en Berlín, se reúnen organizativamente en una sola, que hasta 2006 recibía el nombre de Die Deutsche Bibliothek (DDB) y desde entonces es denominada Deutsche Nationalbibliothek. Actualmente, cuenta con un fondo de más de veinticuatro millones de unidades, que se pueden consultar exclusivamente de manera presencial en cualquier de las tres sedes de la institución.²⁷⁵

La iniciativa de crear una biblioteca nacional se debe a la labor recopiladora impulsada en 1912 por el Börsenverein des Deutschen Buchhandels. Hasta 1935, a petición de dicha entidad, los editores entregaban voluntariamente un ejemplar a la biblioteca, pero a partir de ese año se instauró mediante ley la obligación de ceder a la biblioteca un ejemplar de

²⁷³ Véase <<http://www.bibliotheksport.de/>>.

²⁷⁴ Para más información sobre las bibliotecas en Alemania, véase, por ejemplo, Seefeldt y Syré (2007), y la web de la Federación de bibliotecas: <<http://www.bibliotheksverband.de/home.shtml>>.

²⁷⁵ El sitio web de la DNB es <<http://www.d-nb.de/>>.

cualquier libro editado en Alemania (Pflichtexemplargesetz). Tras la Segunda guerra mundial, la entrega volvió a ser voluntaria, pero a partir de 1969 volvió a estar regulada por ley mediante la Gesetz über die Deutsche Bibliothek, que en 2006 fue sustituida por la Gesetz über die Deutsche Nationalbibliothek.

En el consumo de literatura intentan influir, desde diferentes frentes, las campañas de fomento de la lectura que ponen e marcha diversos órganos –privados y públicos, y a nivel europeo, nacional y regional– para animar a leer sobre todo a los más jóvenes. Cabe destacar la labor de la Stiftung Lesen, que funciona desde 1998 bajo el amparo del Presidente de la República.²⁷⁶

Otros actores del mercado del libro en Alemania

Entre el resto de actores del mercado editorial alemán, destaca la entidad que agrupa a los tres sectores principales (producción, distribución y venta), el ya mencionado Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Gremio del sector editorial alemán), creado por primera vez en 1825 y refundado en 1948 y en 1955.²⁷⁷ En aquella fecha y de acuerdo con el derecho de ocupación vigente tras la guerra, la asociación sólo podía actuar como agrupación de asociaciones regionales de editores y librerías, por lo que se asignaron determinadas competencias y atribuciones a asociaciones independientes en cada estado, que desde el punto de vista jurídico y organizativo son independientes. Así pues, el Börsenverein es una federación de asociaciones, que colaboran estrechamente y desarrollan tareas de formación, asesoramiento empresarial e individual, contacto con representantes de instituciones políticas municipales y de los Estados federados, etc. Todos los miembros del Börsenverein deben estar también afiliados a las asociaciones competentes de sus Estados federados. El Börsenverein como tal se hace cargo de las tareas de coordinación y de interés nacional, como las negociaciones políticas, la publicidad, la representación en ferias, etc. Hasta qué punto la política es objetivo principal del Börsenverein se refleja en la apertura, en 1998, de una sede en Berlín centrada en el contacto con políticos y ministerios. En este sentido, el papel del Börsenverein en la creación de la Buchpreisbindungsgesetz y en los cambios efectuados en la Urheberrechtsgesetz y la Verlagsgesetz ha sido decisivo. Esta federación es asimismo la encargada de organizar anualmente la Feria del libro de Fráncfort, en la que se entregan los dos premios literarios que concede la federación, el Friedenspreis des deutschen Buchhandels (desde 1950) y el Deutsche Buchpreis a la mejor novela del año en lengua alemana (desde 2005). Además, el Börsenverein organiza campañas de fomento de la lectura, financia estudios de mercado y recuentos estadísticos, sostiene una biblioteca especializada sobre el mundo editorial y un archivo histórico, y es responsable del centro de formación Schule des Deutschen Buchhandels, con sede en Frankfurt-Seckbach.

Los centros de formación son otro de los elementos clave en el sistema editorial alemán, que, como ya he mencionado, se caracteriza por un alto nivel de profesionalidad,

²⁷⁶ Véase <<http://www.stiftunglesen.de/homepage.aspx>>.

²⁷⁷ El sitio web de esta entidad se encuentra en <<http://www.boersenverein.de/>>.

tanto en el sector de la producción editorial como en el de la venta, consecuencia en gran parte de una larga tradición formativa en el ramo. Ya en 1852, el Börsenverein puso en marcha en Leipzig el centro de formación de libreros Buchhändler-Anstalt, que ha sobrevivido hasta nuestros días unido al Buchdruckerlehranstalt y con el nombre de Gutenbergschule, integrando la formación tanto de impresores y encuadernadores como de libreros.

La Deutsche Buchhändlerschule fue creada en 1946 en Rodenkirchen, cerca de Colonia. En 1952, el Börsenverein se hizo cargo de la escuela y en 1963 trasladó su sede a Frankfurt. Allí se impartían cursos de formación profesional para libreros, que, a partir de 1972, fueron complementados con un programa de nivel técnico-universitario. A partir de entonces, la escuela pasó a llamarse Schule des Deutschen Buchhandels y a asentarse en tres pilares: la formación profesional de libreros a través de la Deutsche Buchhändlerschule, la formación técnico-universitaria a través de la Fachhochschule des Deutschen Buchhandels, y la formación continuada a través del Seckbacher Kolleg. Estas escuelas son las que tienen mayor tradición, pero hoy en día hay en Alemania unas 27 instituciones²⁷⁸ en las que se pueden estudiar las dos titulaciones básicas del sector: *Buchhändler* y *Medienkaufleute*. La formación es de aproximadamente tres años y comprende tanto clases teóricas como prácticas en empresas. Estos grados se pueden mejorar posteriormente para obtener los títulos de *Fachwirt des Buchhandels*, *Medienfachwirt* y *Fachwirt für Medien- und Verlagswirtschaft*.

Además de los centros de formación profesional, diversas universidades, escuelas técnicas superiores y academias profesionales ofrecen titulaciones de grado medio y superior para editores y libreros. Según la web del Börsenverein, Alemania ofrece el espectro más amplio de Europa en lo que se refiere a la formación en el sector editorial. Las titulaciones varían según el centro educativo. Los estudios de grado y postgrado de *Buchwissenschaft* se pueden cursar actualmente en tres universidades: Erlangen, Maguncia y Múnich. La Escuela técnica de Stuttgart ofrece el itinerario denominado *Mediapublishing*, que forma *Medienkaufleute* en los ámbitos de la imprenta, tipografía, publicación electrónica, gestión y dirección de presas editoriales, etc.

Tanto el Seckbacher Kolleg en Fráncfort como la Akademie des Deutschen Buchhandels en Múnich, entre otros, ofrecen numerosos seminarios y cursos de formación continuada para profesional del sector, tanto procedentes de editoriales, como de empresas intermediarias o librerías. También las secciones regionales del Börsenverein ofrecen amplio servicio en este campo.

Para terminar con la formación, cabe destacar la dirigida a los creadores. Los dos centros universitarios en los que se pueden cursar titulaciones específicas de escritura creativa son el Deutsches Literaturinstitut Leipzig y la Universidad de Hildesheim, donde se puede realizar la carrera denominada *Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus*. El primero de estos centros, fundado en 1955, es el de mayor raigambre y reconocimiento en lo que a estudios de escritura creativa se refiere. Sólo un 10% de los solicitantes consigue acceder y cuenta con profesorado muy cualificado. En el marco de otras titulaciones

²⁷⁸ La web del Börsenverein des Deutschen Buchhandels ofrece un listado de los centros en los que se pueden estudiar estas titulaciones: <<http://www.boersenverein.de/de/portal/Ausbildung/158340>>.

también se pueden realizar itinerarios de escritura creativa, como por ejemplo el Autorenwerkstatt del Literarisches Colloquium en Berlín. Por lo demás, hay multitud de instituciones no universitarias en las que se pueden aprender o perfeccionar las técnicas de escritura, como el Seminar für Romanautoren de la Fundación Bertelsmann en la Literaturhaus de Múnich, la Marburger Sommerakademie für bildene und darstellende Kunst o el programa a distancia Literarisches Schreiben de la Cornelia Goethe Akademie.²⁷⁹

Otro de los elementos clave en el sistema literario alemán son las dos ferias del libro que se celebran en el país: la Feria del libro de Fráncfort en octubre y la Feria del libro de Leipzig en marzo. Desde el siglo XVII, cuando las principales editoriales se instalaron en Leipzig, esta ciudad se convirtió en el centro ferial por excelencia. Mientras formó parte de la RDA, y aunque siguió acogiendo ferias del libro regularmente, Fráncfort le tomó el relevo. Tras la reunificación, la feria de Leipzig ha vuelto a recuperar importancia, especialmente como punto de conexión entre los países del oeste y del este de Europa y por perfilarse como lugar de encuentro de escritores y lectores gracias a las más de mil quinientas actividades (lecturas, presentaciones, mesas redondas, etc.) que abarca el programa paralelo *Leipzig liest* y que se desarrollan en puntos repartidos por toda la ciudad.

La Feria del libro de Fráncfort, por su parte, es el principal centro de compraventa de licencias (no sólo para traducción, sino también para adaptaciones cinematográficas, etc.), lo que la convierte en la feria del libro más importante para los profesionales del sector. La feria es organizada por Ausstellungs- und Messe GmbH, una empresa perteneciente al Börsenverein des Deutsche Buchhandels, y acoge anualmente a más de siete mil expositores y casi trescientos mil visitantes. Cada año presenta el panorama literario de un país invitado. Si en 1991 fue España, el pasado año 2007 fue Cataluña la cultura invitada, lo que provocó una gran controversia en el entorno literario catalán, especialmente por la disyuntiva de si debían acudir únicamente escritores en lengua catalana o no. El primer día de feria se entrega el Deutscher Buchpreis a la mejor novela del año en lengua alemana, en el transcurso de la feria se entrega el Deutscher Jugendliteraturpreis, y el último día se hace entrega del Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, que, debido a su larga tradición (se concede desde 1950) y la publicidad que trae consigo, se ha convertido en uno de los más reputados premios literarios de nivel internacional. Además, está dotado con 25.000 euros. De momento, sólo ha ganado el premio un escritor español, Jorge Semprún en 1994, al que sin embargo se conoce principalmente a través del francés. También lo han ganado tres escritores hispanoamericanos: Ernesto Cardenal (1980), Octavio Paz (1984) y Mario Vargas Llosa (1996).

La lista de galardones literarios en Alemania es inmensa. Tanto el portal Deutsches Informationszentrum Kulturförderung (DIZK)²⁸⁰ como el portal de literatura Das Literaturportal²⁸¹ ofrecen detallada información al respecto. Hannes Schwenger, sin embargo, lamentaba en 1981 la insuficiencia de premios, las reducidas dotaciones y el injusto reparto:

²⁷⁹ Sobre la formación en escritura creativa véase también Haslinger (2000).

²⁸⁰ Véase <<http://www.kulturfoerderung.org/de/>>.

²⁸¹ Véase <<http://www.literaturportal.de/>>.

Die Regel könnte man so beschreiben: Noch immer verleihen Großkritiker Großpreise für große Werke an große Autoren, während die eingetliche Literaturförderung – Hilfe für Projekte in Arbeit, Publikationshilfen, Vertriebsförderung und andere Strukturmaßnahmen – auf Sparflamme schmort. [...] Nur 5 Prozent aller Maßnahmen sind Projektförderungen, nur ein Viertel sind Stipendien und wirkliche Förderpreise; ihre Dotierung – die dem Autor und seiner Familie “ein sorgenfreies Leben und Arbeit” ermöglichen soll – überschreitet fast nie 1000 Mark im Monat. Und auch die erreichen in der Regel nicht junge, tatsächlich noch zu fördernde Autoren (Schwenger 1991: 255-256).

Entre los premios literarios más destacados, además de los que concede el Börsenverein, se encuentra el Georg-Büchner-Preis, también llamado simplemente Büchnerpreis, que otorga desde 1951 la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung y la ciudad de Darmstadt a autores en lengua alemana. La dotación, que en 1951 era de 3.000 marcos, ha ido aumentando progresivamente hasta los 40.000 euros actuales. Le supera en dotación, aunque no en tradición, el Joseph-Breitbach-Preis, que concede anualmente desde 1998 y con un valor de 50.000 euros la Akademie der Wissenschaften und der Literatur de Maguncia y la Stiftung Joseph Breitbach.

La crítica literaria alemana se deja oír especialmente en el denominado *Feuilleton* de diarios y revistas, pero también en la radio, la televisión y en Internet. Uno de los críticos más influyentes del siglo XX y XXI es Marcel Reich-Ranicki, que, junto a Hellmuth Karasek y Sigrid Löffler (más tarde sustituida por Iris Radisch), desempeñó un papel fundamental en el encumbramiento de Javier Marías como escritor de culto en Alemania, gracias a las elogiosas críticas que se le dedicaron en el programa de televisión *Das literarische Quartett*, que estuvo en antena desde 1988 hasta 2001 en la emisora estatal ZDF. Aunque la literatura era, y sigue siendo, un elemento marginal en el marco de la televisión, se puede afirmar que este magazine literario tuvo bastante repercusión e influyó decisivamente en las ventas de los 385 libros que se comentaron a lo largo de las 77 programas que se emitieron.²⁸² El polémico crítico Reich-Ranicki había sido entre 1973 y 1988 el jefe de redacción de la sección literaria del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, considerado unánimemente durante esos años el principal medio de crítica literaria. Karasek, por su parte, era el crítico del semanario *Der Spiegel*. El oponente ideológico y estético de ambos era Fritz J. Raddiatz, crítico de *Die Zeit* entre 1976 y 1985. Michi Strausfeld resumía así la importancia de la crítica literaria, precisamente por la escasez reseñas en comparación con la cantidad de novedades que inunda el mercado cada temporada:

Die FAZ veröffentlicht im Jahr etwa 500 Rezensionen, d.h. nur etwa 5% der erschienenen literarischen Titel werden besprochen – und in anderen Zeitungen gibt es noch viel weniger Platz. Spiegel, Zeit, FAZ, Süddeutsche, Frankfurter Rundschau und die Neue Zürcher Zeitung sind sicherlich die wichtigsten Multiplikatoren, denn die Buchhändler lesen sie meist sehr aufmerksam und ordern oft nach ihren Empfehlungen. Die monatliche „Bestenliste“ von 25 Kritikern ist für das literarische Publikum wichtiger als die Bestsellerliste, die zwar eine deutliche Verkaufssteigerung bewirkt, also den schnellen Erfolg, für die Bedeutung eines literarischen Werkes jedoch letztlich unwichtig ist. Viele

²⁸² A este respecto véase, por ejemplo, Wilke y König (1997). La continuación en solitario de Reich-Ranicki con *Solo* fue un fracaso y el programa se eliminó de la parrilla tras nueve emisiones. Le tomó el relevo, a partir de 2003, Elke Heidenreichs con *Lesen!*, que sigue en antena hoy en día con relativo éxito.

Rezensionen sind wichtig, denn sie bahnen den Weg für einen Erfolg, und so bemühen sich die Presseabteilungen eines jeden Verlages, möglichst viel Platz und Aufmerksamkeit für die Produktion des Hauses in den Medien zu bekommen (Strausfeld 1993: 5).

Gracias a Internet, el panorama actual es bien distinto, con multitud de reseñas diarias en portales como *Perlentaucher*, *literatur-café*, *literaturkritik*, *buch aktuell* o *buchjournal*, que también se edita en papel y se distribuye gratuitamente en librerías.²⁸³ Estos medios se están imponiendo cada vez con más fuerza a las revistas de crítica literaria tradicionales, como *Text + Kritik*, *Literaturen*, *die horen*, *Akzente* o *Neue Rundschau*.

Qué duda cabe que las listas de libros más vendidos y de libros recomendados, que mencionaba Strausfeld y que se incluyen entre las páginas de diversas publicaciones periódicas, siguen desempeñando un papel multiplicador en las ventas de literatura.²⁸⁴ Destacan especialmente las listas de *bestsellers* que publica *Der Spiegel* y la de *Focus*, así como las que aparecen en la revista femenina *Brigitte*, y, para la literatura infantil y juvenil, en la revista *Eltern*. A estas listas, basadas en la cantidad, se opone la *SWR-Bestenliste*, la lista de libros recomendados de la entidad de radiodifusión regional SWR. Fue creada en 1975 por el redactor Jürgen Lodemann y es el resultado de las de las recomendaciones de una comisión de treinta críticos reputados e independientes.

Otras entidades relacionadas con la literatura que tienen relevancia a nivel nacional son las que se agrupan, junto al Börsenverein, en la Deutsche Literaturkonferenz, que tiene su sede en Berlín y cuyo nacimiento se remonta a 1986, cuando varias asociaciones literarias decidieron agruparse para representar conjuntamente los intereses de la literatura frente a la opinión pública y las autoridades. Entre las tareas de la asociación se cuentan, además de la ya mencionada defensa de la libertad en el marco de la literatura, la participación en los debates políticos que le conciernen, como los que tienen que ver con los derechos de autor o la promoción de autores y obras. Entre las entidades que se agrupan en la Deutsche Literaturkonferenz destacan el Deutscher Literaturfonds²⁸⁵, la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung²⁸⁶, el Deutscher Übersetzerfonds y la VdÜ –de los que hablaré en el siguiente apartado–, y, en representación de los autores, el Freier Deutscher Autorenverband, el P.E.N.-Zentrum Deutschland y el Verband Deutscher Schriftsteller in ver.di, entre otros. A estas entidades cabe añadir el Deutsches Literaturarchiv Marbach²⁸⁷, que constituye el centro con la más importante colección de literatura alemana desde la

²⁸³ Los sitios web de estas revistas digitales son: <<http://www.perlentaucher.de/>>, <<http://www.literaturcafe.de/>>, <<http://www.literaturkritik.de/>>, <<http://www.buchaktuell.de/>> y <<http://buchjournal.buchhandel.de/>>.

²⁸⁴ Las revistas *börsenblatt* y *buchreport* ofrecen una recopilación de dichas listas en sus páginas web: <http://www.boersenblatt.net/template/b4_tpl_bestenlisten/> y <<http://www.buchreport.de/bestseller.htm>>.

²⁸⁵ Véase <<http://www.deutscher-literaturfonds.de/>>.

²⁸⁶ Véase <<http://www.deutscheakademie.de/>>.

²⁸⁷ Véase <<http://www.dla-marbach.de/>>.

Ilustración y cuyos objetivos son promocionar la investigación de las fuentes originales y despertar el interés por la literatura alemana.²⁸⁸

Otro órgano de interés en la promoción y el fomento de la literatura son las denominadas *Literaturhäuser*, en las que se organizan coloquios, talleres, presentaciones de libros, lecturas, etc. Son, en definitiva, punto de encuentro de escritores, editores, traductores, libreros, periodistas y amantes de la literatura en general. En la red de casas literarias se integran actualmente las de ocho ciudades: Berlín, Hamburgo, Fráncfort, Salzburgo, Múnich, Colonia, Stuttgart y Leipzig.²⁸⁹

5.5.1.4. La traducción literaria en el sistema literario alemán

Ya hemos visto en el apartado sobre producción los volúmenes de traducciones a lo largo del período 1975-2000: entre un 10% y un 15% de los libros publicados en Alemania fueron traducciones, y entre el 65% y el 75% de los mismos procedían del inglés. Unas cantidades nada desdeñables, que convierten a Alemania en un país de larga tradición traductora, de lo cual da asimismo testimonio la antigüedad y el alcance de la *Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V.* (VdÜ, Asociación de traductores de lengua alemana de obras literarias y científicas), que fue fundada en 1954 y desde 2003 cuenta con más de mil miembros.²⁹⁰ A partir de 1969, la asociación se integra en la *Verband deutscher Schriftsteller* en calidad de Sección nacional de traductores. Juntas se afiliaron en 1973 al sindicato *IG Druck und Papier*, que en 1989 se amplió y pasó a llamarse *IG Medien* y en el año 2001 se incorporó al sindicato de servicios *ver.di* (*Vereinte Dienstleistungsgewerkschaft*), por lo que el gremio de traductores literarios cuenta ya desde hace muchos años con respaldo sindical.

Además de labores de coordinación, asesoramiento, organización de actividades, intercambio de experiencias, etc., una de las principales tareas de la VdÜ es la de representación de los intereses de los traductores frente a otras asociaciones e instituciones. Así, ya en 1970, la VdÜ presentó el primer contrato tipo para regular los encargos de traducción. Tras arduas negociaciones con la Comisión de editores del Gremio del sector editorial alemán, en 1982 se consiguió acordar un contrato regulador²⁹¹, corregido posteriormente en 1992, y al que pueden recurrir tanto traductores como editores.²⁹² En este contrato se establece una remuneración combinada de una tarifa por página

²⁸⁸ Para más información sobre la Deutsche Literaturkonferenz y las entidades que la integran, véase: <<http://www.literaturkonferenz.de/home.html>>.

²⁸⁹ Véase la página web de esta red en <<http://www.literaturhaeuser.net/>>.

²⁹⁰ Véase <<http://www.literaturuebersetzer.de/>>.

²⁹¹ El texto completo puede encontrarse en la web de la VdÜ: <<http://www.literaturuebersetzer.de/>>.

²⁹² En España, la existencia de modelos de contrato-tipo es fruto de las negociaciones mantenidas por ACEtt, la Sección autónoma de traductores de libros de la Asociación colegial de escritores de España, con la Federación de gremios de editores de España. Ambas partes llegaron a un primer acuerdo en 1989, que fue modificado en julio de 1999. Existe una modalidad básica de contrato tipo, el contrato de traducción, que se completa con cláusulas adicionales para el contrato a tanto alzado y el contrato mixto aplicados a la traducción.

(definiéndose la página en 30 líneas de 60 pulsaciones) más derechos de autor y derechos subsidiarios. Pero en dicho contrato tipo no están fijadas las cifras, sino que éstas quedan abiertas a la negociación en cada caso.

La VdÜ actúa como interlocutor ante todas las instituciones privadas y públicas relacionadas con la traducción y es miembro de diversos organismos de ámbito nacional relacionados con la promoción de la literatura, como la Deutsche Literaturkonferenz, a través de la cual participa en el Deutscher Kulturrat²⁹³. También es miembro, a través del Verband Deutscher Schriftsteller, del Deutscher Literaturfonds y de la Kulturstiftung der Länder. Y además es miembro fundador del Deutscher Übersetzerfonds, con sede en Berlín y creado en 1997 para procurar y garantizar una promoción de la traducción de calidad y eficaz para todo el país a partir de medios tanto públicos como privados.²⁹⁴ A nivel internacional, la VdÜ es miembro del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios (CEATL)²⁹⁵, del European Writer's Congress (EWC)²⁹⁶ y de la Federación Internacional de Traductores (FIT)²⁹⁷.

Además del apoyo gremial que supone la VdÜ, los traductores de literatura alemanes cuentan también con multitud de mecanismos de fomento de la traducción, de los que se pueden distinguir dos tipos: premios y becas. La VdÜ ofrece en su página web un completo recuento de todas las ayudas posibles, entre las que cabe destacar, por su relevancia para este trabajo, el Premio Paul Celan, que concede el Deutscher Literaturfonds a una obra literaria traducida al alemán desde cualquier idioma, y el Premio de traducción que concede cada dos años la Embajada española en Alemania a traducciones de obras literarias españolas. Las abundantes becas se dividen entre becas de trabajo, de estancia, de viaje y becas para talleres. Cabe destacar las que concede el mencionado Deutscher Übersetzerfonds o Fondo alemán para la traducción en prácticamente todas estas categorías.

Otra entidad importante en la concesión de ayudas de diversa índole es el Freundeskreis zur internationalen Förderung literarischer und wissenschaftlicher Übersetzungen e.V., que concede becas de viaje y de trabajo, así como los ya tradicionales premios de traducción Wieland y Braem.²⁹⁸ Esta asociación sin ánimo de lucro, que fue creada en 1966 para canalizar la financiación de la VdÜ y sus ayudas, tiene su sede en Stuttgart y fue la que impulsó, en 1997, la creación del Deutscher Übersetzerfonds. La existencia de ambas asociaciones permite salvar muchas de las trabas a la distribución de ayudas de cualquier tipo que se derivan de una estructura estatal no centralista y en la que los Estados federados tienen las competencias en materia de cultura.

²⁹³ Este organismo es una federación que agrupa a las asociaciones culturales federales y sirve de vínculo entre éstas y la Unión Europea para todos los asuntos en materia de política cultural, que es competencia de los Estados federados. Véase <<http://www.kulturrat.de/>>.

²⁹⁴ Para más información sobre el Deutscher Übersetzerfonds, véase su página web: <<http://www.uebersetzerfonds.de/>>.

²⁹⁵ Véase <<http://www.ceatl.org/>>.

²⁹⁶ Véase <<http://www.european-writers-congress.org/>>.

²⁹⁷ Véase <<http://www.fit-ift.org/>>.

²⁹⁸ Véase <<http://literaturuebersetzer.de/pages/links-archiv/freundes.htm>>.

En lo que respecta a los premios sin dotación, la VdÜ concede desde 1979 el *Hieronymusring* (Anillo de San Jerónimo), un galardón en reconocimiento a toda una labor traductora. El anillo es conservado durante dos años por el galardonado, que es el encargado de decidir a quién le corresponde el honor de recibirlo cuando le toca desprenderse de él. Desde el año 2004, la VdÜ concede además un premio a personas del ámbito cultural que de alguna manera ennoblecen el trabajo del traductor o contribuyen a su difusión: se trata de la Barca del traductor, un trofeo que cambia de formato cada año y que de momento ha recaído en dos editores y dos críticos.

Otro signo indiscutible de la tradición traductora en Alemania y del reconocimiento social de la traducción es la presencia en el país del pionero Europäisches Übersetzer-Kollegium Nordrhein-Westfalen in Straelen (Colegio europeo de traductores de Renania del Norte-Westfalia en Straelen).²⁹⁹ Inspirado por la antigua Escuela de traductores de Toledo, el traductor alemán Elmar Topohoven fundó en 1978 la primera casa del traductor, un lugar de reunión donde los profesionales de la traducción literaria pueden trabajar juntos o en estrecho contacto. El centro de Straelen es un complejo de seis casas con veintinueve viviendas y una biblioteca con más de 90.000 ejemplares, entre ellos 18.000 diccionarios. A la fundación de esta casa del traductor le siguió poco a poco la fundación de otras casas (como la de Tarazona en España), que a lo largo de la última década se han ido integrando en la Red europea de casas y colegios de traductores literarios³⁰⁰ con el objetivo de promover el perfeccionamiento de los traductores literarios y la calidad de las obras traducidas. Asimismo, organizan encuentros entre escritores y traductores, coloquios y seminarios en torno a la traducción y la literatura, y respaldan diversas publicaciones.

A pesar de todo lo anteriormente mencionado, los traductores literarios siguen denunciando una y otra vez las penosas condiciones de trabajo a las que se ven sometidos, la continua violación de sus derechos morales y patrimoniales, y el escaso reconocimiento de su labor en la sociedad.³⁰¹ Así, los miembros del Freundeskreis zur internationalen Förderung literarischer und wissenschaftlicher Übersetzungen impulsaron en 1997 la redacción de un memorándum en el que se denunciaba la situación de los traductores literarios, especialmente en lo que a las cuestiones económicas se refiere.³⁰² En 2001, se iniciaron los debates sobre la reforma de la Ley de la propiedad intelectual, que sin embargo, no finalizaron con la entrada en vigor de la nueva ley el 1 de julio de 2002³⁰³, sino que dieron paso a un debate mucho más intenso.

Como ya se ha mencionado anteriormente, los traductores de literatura alemanes cuentan desde hace muchos años con un contrato tipo acordado con el Gremio del sector editorial alemán. Dicho contrato, sin embargo, no especifica la cuantía de las tarifas a aplicar y, como denuncia la VdÜ, en muchas ocasiones tampoco se aplica, con lo que a

²⁹⁹ Véase <<http://www.uebersetzerkollegium.com/>>.

³⁰⁰ El sitio web de dicha red es <<http://www.recit-trad.eu/>>.

³⁰¹ Véanse, por ejemplo, Birkenhauer (1981), o la propia web de la VdÜ: <<http://www.literaturuebersetzer.de/>>.

³⁰² El texto íntegro se puede encontrar en <<http://literaturuebersetzer.de/pages/links-archiv/memo.htm>>.

³⁰³ El texto de la ley se puede encontrar en la página web del Ministerio de Justicia: <<http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/index.html>>.

menudo el traductor no llega a cobrar nunca derechos de autor. Con la nueva Ley de la propiedad intelectual, se esperaba poner fin a esta situación y acordar una *angemessene Vergütung* (remuneración proporcionada) para todos, tal y como garantiza el artículo 32 de dicha ley. Según el párrafo 2 de ese mismo artículo, por “proporcionada” se entiende la práctica *üblich* y *redlich* de la actividad concreta, es decir, lo que se considera habitual y honrado. El hecho de que la remuneración de los traductores literarios venga siendo poco proporcionada lo corrobora el texto de recomendación de la comisión jurídica que explica la motivación de dicho artículo, pues dicho texto pone como ejemplo de remuneración injusta la que suele percibir este colectivo:

Maßstab ist hiernach die übliche Vergütung, soweit die Branchenpraxis redlich ist. Der Begriff der Redlichkeit berücksichtigt neben der Interessenlage der Verwerter gleichberechtigt die Interessen der Urheber und ausübenden Künstler. Sofern eine übliche Branchenpraxis feststellbar ist, die nicht der Redlichkeit entspricht, bedarf es einer wertenden Korrektur nach diesem Maßstab. Ein Beispiel hierfür sind etwa die literarischen Übersetzer, die einen unverzichtbaren Beitrag zur Verbreitung fremdsprachiger Literatur leisten. Ihre in der Branche überwiegend praktizierte Honorierung steht jedoch in keinem angemessenen Verhältnis zu den von ihnen erbrachten Leistungen.³⁰⁴

Para determinar una remuneración proporcionada, el artículo 36 de la Ley de la propiedad intelectual establece que las diferentes partes deben negociar una regla de remuneración, o lo que es lo mismo, un convenio colectivo de tarifas. Inmediatamente después de la entrada en vigor de la ley, la VdÜ propuso un borrador de reglas para determinar una remuneración proporcionada y se iniciaron las rondas de negociaciones con el Gremio del sector editorial alemán, que se han alargado durante más de seis años. En junio de 2008, ambas partes llegaron a un acuerdo, que se tendrá que ratificar en asamblea extraordinaria de la VdÜ el 20 de septiembre de 2008. Entre los traductores hay numerosas voces en contra de este acuerdo por considerarlo insuficiente, de manera que la aprobación de este convenio colectivo de tarifas no está garantizada.

Mientras no haya tarifas acordadas, si las partes no se ponen de acuerdo sobre la remuneración, pueden recurrir a un tribunal de arbitraje para que fije la tarifa a aplicar. En los últimos años, varios traductores recurrieron a los tribunales, lo que propició que el debate saltara a prensa. Ya en enero de 2006, hubo un cruce de opiniones entre un editor y la presidenta de la VdÜ en el diario *Frankfurter Allgemeine* (véase Krüger 2006 y Schermer-Rauwolf 2006). El primero acusaba a los traductores de provocar con sus reivindicaciones una caída en el número de traducciones realizadas en el año anterior. En febrero de 2007, un nuevo texto en contra de la lucha de los traductores literarios, publicado en el diario *Süddeutsche Zeitung* (véase Steinfeld 2007), causó tal indignación entre el colectivo, que en las semanas siguientes se sucedieron los escritos en diversas publicaciones locales y nacionales.³⁰⁵ El debate, de hecho, sigue vigente. Es más, el Gremio del sector editorial alemán sigue afirmando en la página web de su titularidad *Was Verlage leisten*³⁰⁶ que las

³⁰⁴ Véase <<http://www.urheberrecht.org/law/normen/urhg/2002-03-22/materialien/>>.

³⁰⁵ En la web de la VdÜ (<<http://www.literaturuebersetzer.de/>>) se recoge un dossier con todos estos artículos.

³⁰⁶ Véase <<http://www.warum-verlage.de/>>.

demandas de los traductores son imposibles de satisfacer y que hacerlo supondría un perjuicio tan grande para las editoriales que se verían obligadas a reducir la cantidad de traducciones.

A pesar de las dificultades, no son pocos los que se decantan por este oficio: más de mil miembros tiene actualmente la VdÜ, como ya se ha mencionado, y se estima que son muchos los que trabajan como traductores, pero no están asociados. La actividad de la traducción literaria suele ser combinada en muchos casos con otras ocupaciones, como la traducción de otro tipo de textos o la docencia. Quienes quieren iniciarse en el oficio cuentan con dos facultades de Traducción especializadas en la traducción literaria: la de la Universidad Heinrich Heine en Düsseldorf y la de la Universidad de Bochum. La Universidad Ludwig Maximilian de Múnich, por su parte, ofrece un programa de postgrado en traducción literaria del inglés. Para ejercer el oficio de traductor literario en Alemania, sin embargo, no se requiere de ninguna titulación específica, al igual que ocurre en España. La mayoría de traductores literarios en activo ha estudiado alguna filología, aunque el panorama de la formación previa es de lo más diverso.

El trabajo del traductor está estrechamente ligado al del lector³⁰⁷. Éste es su persona de contacto en la editorial, al igual que lo es para los autores o sus agentes literarios. Los lectores realizan tanto la selección de los originales alemanes que se van a editar, como la de los originales en otras lenguas que se han de traducir; también seleccionan a los traductores que desean para sus libros y llevan a cabo un seguimiento intensivo de los textos a su cargo hasta su publicación. La dedicación que puede asumir el lector para un título determinado una vez adquirida la licencia condiciona sustancialmente el resultado final y, por lo tanto, también su traducción. Los traductores lamentan la tendencia actual, en la que el acelerado ritmo de trabajo, condicionado por el imparable aumento de novedades que se publican al año, somete a los lectores a tal presión, que les es imposible realizar un seguimiento de calidad, y más que ejercer de lectores ejercen de gestores de proyectos. Bärbel Flad, en un artículo sobre sus experiencias como lectora, lo describía así:

Die Lektoren werden in zunehmendem Maße von organisatorischen Arbeiten in Anspruch genommen, die Arbeit am Text, die Zusammenarbeit mit den Übersetzern leidet darunter. Vielfach werden Manuskripte nicht mehr gründlich redigiert oder gar nicht redigiert oder ins Außenlektorat gegeben, was Übersetzer meistens nicht glücklich macht, Lektoren auch nicht. Der Zeitfaktor, die Warenumschnlagsgeschwindigkeit bestimmen immer mehr die Produktion des Verlages (Flad 1993: 47-48).³⁰⁸

Los traductores, por lo tanto, no sólo se lamentan de padecer una situación laboral y social precarias, sino de que los frutos de su trabajo no sean todo lo buenos que podrían ser debido a factores externos que afectan a su *modus operandi* y al de los lectores y correctores,

³⁰⁷ Recuérdese que la figura del lector alemán no coincide con la del lector profesional español. Véase el apartado Producción – Los productores.

³⁰⁸ El traductor Hinrich Schmidt-Henkel, por su parte, lo describe de la siguiente manera en el portal *Linguapolis*: “Immer weniger Lektoren müssen immer mehr Bücher betreuen. Die Produktionsgeschwindigkeit ist enorm. Die Lektoren stehen unter einem enormen finanziellen Druck. Die entscheidende Frage heute ist: Wie trägt sich der Einzeltitel? Die Qualitätsmaßstäbe in den Verlagen sinken deutlich [...] Deshalb werden Lektoren immer mehr zu Buchmanagern, die immer weniger Aufmerksamkeit auf Textarbeit verwenden bzw. verwenden können”. Véase <<http://linguapolis.hu-berlin.de/germanopolis/erfahrungsberichte/631.html>>.

los eslabones de la cadena del libro con los que más directamente se relacionan. Para mejorar la calidad de las traducciones, Wilfried Böhringer (1993: 51-53), reputado traductor de autores como Julio Llamazares, Guillermo Cabrera Infante o Julio Cortázar, aboga por un trabajo continuado con unos pocos autores y por la colaboración estrecha entre autor y traductor. Asimismo, exhorta a las editoriales a no guiarse por criterios económicos a la hora de seleccionar a los traductores. Susanne Lange, portadora desde junio de 2007 del Anillo de San Jerónimo y galardonada en 2005 con el Premio de traducción de la Embajada española en Alemania, subraya también la importancia de la colaboración entre autor y traductor para una mejor calidad de las traducciones, pero además sugiere a las editoriales confiar en el criterio de los traductores a la hora de escoger las obras –especialmente cuando no cuenten con lectores que conozcan la lengua de partida–, permitiendo que el lenguaje, y no tanto el argumento, sea el factor decisivo:

Ein erfahrener literarischer Übersetzer empfiehlt jedoch meiner Ansicht nach gerade die Werke, die ihn spontan beim Lesen dazu anregen, deutsche Entsprechungen zu suchen, d.h. bei denen er es als lohnende Aufgabe empfindet, im deutschen den Effekt hervorzurufen, den die Lektüre des Originals in ihm hervorgerufen hat. Das ist eine nicht gerade niedrige Hürde für einen Text und wäre meiner Ansicht nach ein gutes Kriterium – wenn auch nicht das einzige – für die Programmauswahl der Verlage (Lange 2007: 134).

Las editoriales que pueden permitirse un equipo de lectores especializados para cada una de las lenguas de las que traducen son la excepción, de manera que la literatura extranjera suele llegar a la mesa de los lectores de la mano de las agencias literarias, cuya importancia ha ido creciendo desde principios de los setenta hasta hoy.³⁰⁹ En un artículo de 1991, el traductor Curt Meyer-Clason describía los vericuetos que ha de recorrer la literatura en castellano y portugués para llegar a las editoriales alemanas, lamentándose de la escasez de lectores (y también críticos) con conocimientos en estas lenguas. Su queja se puede hacer extensiva a prácticamente todas las demás lenguas excepto el inglés y, en menor medida, también el francés:

Ni un solo editor de la República Federal, con la excepción de la casa Suhrkamp, dispone de un lector propio que hable español o portugués. Por ello depende de un lector extraño y precisa, pues, con frecuencia, de un dictamen de contraste, dado por un segundo lector externo, o la confirmación de amigos en el extranjero, críticos o reseñas procedentes de París o Nueva York para asegurarse de que puede confiar en el juicio de sus informadores. [...] A esto hay que agregar que prácticamente ninguno de los críticos literarios que trabajan en el ámbito de habla alemana, domina las dos lenguas, y mucho menos ha vivido o trabajado en uno de los múltiples países iberoamericanos. [...] En nuestro espacio germano parlante se echa de menos también un vehículo importante en la prensa, una columna en el folletón de los grandes diarios, como ocurre en París, en la que un amante de la Literatura iberoamericana pueda recomendar al lector, y al mismo tiempo al editor, un nuevo descubrimiento, cuya traducción podría merecer la pena (Meyer-Clason 1991: 91-92).³¹⁰

³⁰⁹ Sobre las agencias literarias en el ámbito latinoamericano, véase Mertin (1993 y 2007).

³¹⁰ Dos años más tarde, Michi Strausfeld volvía a corroborar el papel clave de las agencias literarias en la distribución de literatura en español, pero se mostraba un poco más optimista y hablaba de varias editoriales

La escasa atención que la crítica confiere a la traducción no es ni mucho menos un fenómeno exclusivo de la literatura española y latinoamericana traducida, es otro de los campos de batalla de los traductores literarios alemanes, que no en vano han concedido la Barca del traductor de 2006 y 2007 a sendos críticos, entre otras cosas, por comentar y encomiar la labor traductora en sus reseñas.³¹¹ En el discurso de entrega del premio a Maike Albath en 2006, la presidenta de la VdÜ decía así:

Neuerscheinungen internationaler Autoren werden in allen größeren und kleineren regionalen Tageszeitungen ausführlich rezensiert, dabei wird nicht selten lang und breit aus dem jeweiligen Werk zitiert, aber der Name des Übersetzers wird nicht genannt, weder im Text selbst, noch in den bibliographischen Angaben am Ende des Beitrags. Und wenn doch, wie in der Regel in den Feuilletons der überregionalen Blätter, kommt seine Nennung nicht selten einer öffentlichen Hinrichtung gleich (Nota de prensa de la VdÜ de 28 de septiembre de 2006).

Se puede concluir, pues, que la traducción literaria en Alemania es un oficio reconocido, pero en absoluto suficientemente valorado ni regulado. Los traductores literarios alemanes cuentan con respaldo gremial y sindical, y disponen de algunos (aunque no son muchos) centros universitarios en los que formarse. Pero ni acaban de estar claras las reglas del juego con las editoriales —que ni en la remuneración ni en el estatus les reconocen a los traductores la categoría de autores que sí les reconoce la Ley de la propiedad intelectual—, ni la traducción literaria ha logrado fraguarse en la sociedad un prestigio equivalente al mérito que supone, especialmente si se tienen en cuenta lo que representan anualmente las traducciones literarias en el negocio editorial. A la VdÜ y sus miembros les queda, pues, mucho por reivindicar.

5.5.2. La literatura española en el sistema literario alemán

Tras esta visión panorámica del sistema literario alemán y sus principales protagonistas, corresponde ahora centrarse en el papel que la literatura española ha desempeñado en este marco a lo largo del período 1975-2000. Tras un breve repaso histórico, me centraré en esos años, y, más concretamente, en la presencia y recepción de las obras literarias adaptadas por el cine español, es decir, las que han servido de base argumental a las películas que constituyen el corpus.

en las que por fin había lectores con conocimientos de castellano y portugués, o que contaban incluso con *scouts* viviendo en Latinoamérica o que realizaban viajes a menudo. Véase Strausfeld (1993: 7). En el mismo volumen, sin embargo, Mertin (1993: 35) destacaba la escasez de lectores editoriales con conocimientos de español.

³¹¹ Para más información sobre la crítica de literatura traducida, véase la recopilación de ensayos de Nies y Kortländer (1996), que, aunque se centra en la literatura francesa, contiene también artículos sobre la crítica de literatura traducida en general.

5.5.2.1. Perspectiva histórica³¹²

Precedida por los intercambios comerciales y culturales que ya tenían lugar desde la Edad Media, la primera época española en Alemania comienza con el reinado del emperador Carlos I (o Karl V), que no sólo unió políticamente a ambos pueblos, sino que hizo crecer en Alemania un importante interés por la cultura española: se estudiaba el castellano, se imitaban algunas costumbres, como la etiqueta cortesana o las normas de protocolo, y se incorporaron al alemán numerosos vocablos españoles. Los principales autores de la época, como Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Calderón o Gracián no sólo fueron traducidos, sino reconocidos y ensalzados. Pero las luchas entre católicos y protestantes dividieron de nuevo a las dos culturas, que se alejaron política, social y culturalmente. La propagación de la leyenda negra y el imperante gusto francés en toda Europa hicieron que descendiera el interés por la literatura española durante la Ilustración, aunque obras como *El Cid*, *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*, así como los ya clásicos del Siglo de Oro, entre otros, se siguieron recibiendo, a veces mediatizados por traducciones francesas o inglesas. Como señala Briesemeister, “Die Weichen für die Spanienbegeisterung der deutschen Romantiker waren im 18. Jahrhundert längst gestellt worden” (1984: 197). Y, efectivamente, fue el Romanticismo alemán el que dio lugar a una segunda época española en el siglo XIX, el denominado decenio español, durante el cual la mirada hacia España se reorientó hacia la Reconquista: el espíritu caballeresco, el crisol de razas del mundo cristiano-oriental y, sobre todo, la literatura española del Siglo de Oro cautivaron a los románticos alemanes, que iniciaron una serie de traducciones y retraducciones de obras españolas, así como diversos estudios filológicos y literarios:

Wie schon angedeutet, haben die ‚Frühhispanisten‘ Bertuch (bei dem Herder Spanisch lernte), E. A. Schmidt und Keil Sprachlehrwerke, Lexika und Textanthologien für Spanisch-Interessenten bereitgestellt; Bertuch, A. W. Schlegel, Gries und Keil haben literarische Texte übersetzt; Keil und andere haben spanische Klassiker im Original herausgebracht; Herder hat *Cid-Romanzen* publiziert; Goethe hat Calderón-Stücke aufgeführt, die Brüder Schlegel haben Calderón dramentheoretisch und literaturgeschichtlich gewürdigt; Schopenhauer hat Keil seine Übersetzung von Gracián *Oráculo manual* zugeschickt... (Briesemeister y Wentzlaff-Eggebert 2003: 14).

Sin olvidar, por su puesto, la traducción del *Quijote* de Ludwig Tieck, con la que la gran obra de Cervantes se ubicó definitivamente en el canon literario alemán. Los autores coetáneos, sin embargo, apenas merecieron atención, a excepción de Gustavo Adolfo Bécquer (*Becquer, ausgewählte Legenden und Gedichte*, trad. A. Meinhardt, 1880), a su vez fuertemente influido por Heine.

Tras el Romanticismo, el interés por España decayó, pero en el seno de la recién creada Filología románica continuaron los estudios. Entre los hispanistas de la primera mitad del siglo XX destacan los nombres de Karl Vossler, Ludwig Pfandl, Ernst Robert Curtius, Werner Krauss o Leo Spitzer, interesados principal y casi exclusivamente por los textos

³¹² Para este apartado, me baso principalmente en las informaciones que proporcionan los trabajos de Hoffmeister (1976), Briesemeister (1984, 1986, 1994, 2000), Siguán (1989a) y Neuschäfer (1994, 1995, 2006).

medievales y el Siglo de Oro, en especial por autores como Cervantes, Calderón, Quevedo y Lope de Vega.

Neuschäfer (2006) distingue tres etapas en la historia de la recepción literaria en Alemania: una primera canonización durante el Romanticismo, un progresivo arrinconamiento de la cultura española desde finales del siglo XIX hasta la segunda mitad del XX, y una “resurrección” del interés por España a partir de los sesenta, más tímida al principio y decididamente más intensa desde finales de los setenta, alcanzado su cenit en 1991. Entre las causas de esa segunda etapa de decanonización saltan a la vista el prestigio de la lengua y la cultura francesas y los nexos fascistas entre Alemania y España. Debido a que el francés era considerado lengua franca entre los europeos cultos, en los colegios principalmente se enseñaba francés como lengua extranjera, de manera que en la Universidad tampoco había demanda de formación de profesores de español y la Romanística se centró en la Filología francesa. Los únicos centros en los que se podía estudiar español eran las escuelas de comercio y los institutos de intérpretes, donde “sólo” se impartía lengua y *Landeskunde*, lo que repercutía a su vez en el menosprecio que sentían los universitarios por los estudios hispánicos. Por otra parte, los nazis habían puesto el acento en los aspectos político-económicos de dichos estudios, contribuyendo todavía más a su descrédito. Tras 1945, el francés seguía ocupando un lugar destacado, mientras que la producción cultural española, vinculada a un régimen dictatorial, no conseguía gozar de ningún aprecio en Alemania.

Durante esa etapa de decanonización, el interés no desapareció por completo, pero el puesto de honor lo seguían ocupando la literatura medieval y el Siglo de Oro; apenas se leían ni estudiaban autores modernos. Como señala Siguán,

La primera impresión, hasta cierto modo sorprendente, sobre la recepción de las literaturas hispánicas en Alemania durante nuestro siglo es la de que aún ahora ha estado sumamente condicionada por la imagen que de España desarrolló en su día el romanticismo alemán. Una imagen que se formó en contraposición abierta con la Ilustración Francesa: España se convirtió para los alemanes en paradigma ideal para las ideas románticas en cuanto a espíritu nacional fuerte y a literatura surgida del espíritu popular, del *Volksgeist*. Y España quería decir evidentemente Castilla y la literatura del Siglo de Oro, que es la que descubren los románticos alemanes (Siguán 1989a: 689).

Buena prueba de ello es que, al margen de los autores del Siglo de Oro, el Romancero y la novela picaresca, el principal escritor que se recibe en esos años es Federico García Lorca. Pero no en su vertiente vanguardista y experimental, sino destacando los aspectos exóticos y tradicionalistas. Las posteriormente tan criticadas traducciones de Enrique Beck contribuyeron en gran parte a forjar una imagen del poeta que acreditaba el mito de la España eterna. Aclamados fueron también José Ortega y Gasset, cuya obra *La rebelión de las masas* fue traducida ya en 1931 (con el título *Der Aufstand der Massen* por H. Weyl) y posteriormente numerosas veces reeditada, así como los autores de la Generación del 98, especialmente Miguel de Unamuno. De nuevo, Siguán nos da la clave de esta predilección:

El resultado es un cierto interés conservador por “integrar” España y su literatura en la afirmación del propio ser alemán y la visión de España como comunidad europea ejemplar en la defensa contra el comunismo y materialismo: una imagen muy significativa del conservadurismo de la era Adenauer. El crecimiento del turismo, la conversión de España en aliado americano y con ello la “autorización” del régimen de Franco y la

internacionalización de su imagen “oficial” del país fomentarán el “Spanien is different”, el exotismo y la espiritualidad de unos “valores eternos” no demasiado analizados y proyectados desde y sobre la literatura del Siglo de Oro y el 98 (Siguán 1989a: 692).

Esto empieza a cambiar a partir de los cincuenta: Hugo Friedrich descubre la lírica española en su obra *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), especialmente la Generación del 27, Curtius edita una selección del *Cántico* de Guillén en 1952, y Karl August Horst traduce *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, en 1954, iniciando con dicha obra el catálogo español de la editorial Suhrkamp. El interés por la poesía española moderna se refleja asimismo en la publicación de una serie de antologías en las que también se incluyen autores del momento, como *Spanische Lyrik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts* (L. Flaschkamp, 1950), *Rose aus Asche. Spanische und spanisch-amerikanische Lyrik seit 1900* (E. W. Palm, 1955), *Spanische Lyrik der Gegenwart* (H. R. Bosshard, 1960), *Museum der modernen Poesie* (H. M. Enzensberger, 1960) o *Spanische Gedichte des 20. Jahrhunderts* (K. Krolow, 1962).

A la fascinación por la lírica se suma, entre 1945 y 1955, la llegada de un primer flujo de novelistas modernos que despertaron el interés de las editoriales, como Camilo José Cela (*Pascual Duarte's Familie*, G. Leisewitz, 1949), Carmen Laforet (...*Nada*, R. Lackenbacher, 1948) y Arturo Barea (*Hammer oder Amboss sein: Eine Romantriologie*, J. Kalmer, 1955). A ellos siguieron, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, las traducciones de toda una serie de obras enmarcadas dentro del realismo crítico y social, como *Der Bienenkorb* (G. Theile-Bruhns, 1964) de Camilo José Cela, *Und zur Erinnerung Sommersprossen* (A. von Benda, 1960), *Wie der Herr befehlen* (A. von Benda, 1961) y *Tagebuch eines Jägers* (F. S. Felkau, 1964) de Miguel Delibes, *Abenteuer und Wanderungen des Alfanbui* y *Am Jarama* (ambas traducidas por H. Frielinghaus, 1959) de Rafael Sánchez Ferlosio, *Erste Erinnerung* (D. Deinhard, 1965) de Ana María Matute o *Glanz und Blut* (A. von Benda, 1961) de Ignacio Aldecoa, etc. Paralelamente se recupera también la novela realista española, con traducciones como *Miau* (W. Muster, 1960) y *Der Roman in der Straßenbahn* (K. Dufner, 1961) de Benito Pérez Galdós³¹³, y *Die Scholle* (E. van Bebber, 1950), *Blutige Arena* (O. A. van Bebber, 1951) o *Geschichten von armen Leuten* (F. Bralitz, 1958) de Vicente Blasco Ibáñez. Al respecto de esta avalancha de realismo, Briesemeister se cuestiona si los lectores alemanes fueron capaces de asimilar y comprender una imagen de España tan distinta de la que conocían:

Muchas de las novelas que inundan el mercado alemán a partir de 1958 propagan una imagen de la realidad española muy distinta de la que se encuentra perpetuada en los libros de viaje de la época. No sabemos hasta qué punto los lectores alemanes, careciendo de informaciones y conocimientos suficientes, podían comprender el mensaje de tales novelas “realistas” en medio del milagro económico que presenciaban. Quizá veían en ellas la contrapartida exótica, remoto reflejo de sus propias experiencias superadas (Briesemeister 1986: 144).

También en esos años, y también de manera aislada y en ediciones pequeñas, se trasladaron las obras de algunos de los escritores en el exilio, como Max Aub (*Die bitteren Träume*, H. Frielinghaus, 1962; *Die Schuld des ersten Anglers*, H. Baumgart y G. Siebenmann,

³¹³ *Misericordia* (F. R. Fries y R. Vollrath-Wirth, 1962) y *Doña Perfecta* (E. Hartmann, 1963) se publicaron en editoriales de la RDA, mientras que *Fortunata y Jacinta* (K. Kuhn, 1961) y *Amigo Manso* (traducción de K. Kuhn, 1964) fueron publicadas por editoriales suizas.

1963; *Meines Vaters Sohn*, E. Helmlé, 1965), Ramón J. Sender (*Der Verschollene*, W. Boehlich 1961; *Der König und die Königin*, M. von Wevell, 1962; *Die Brautnacht des schwarzen Trinidad*, W. Muster, 1964; *Requiem für einen spanischen Landmann*, W. Boehlich, 1964), Rafael Alberti (*Zu Lande, zu Wasser*, E. W. Palm, 1960) y especialmente aquellos que llegaban precedidos de su éxito en Francia o traducidos directamente del francés, como Juan Goytisolo (*Trauer im Paradies* y *Die Falschspieler*, ambas traducidas en 1958 por G. von Uslar; *Sommer in Torremolinos* y *Das Fest der anderen*, también de la misma traductora en 1963 y 1969 respectivamente; y los ensayos de tema español *Spanische Gevissenerforschung*, S. Felkau, 1966 y *Spanien und die Spanier*, F. Vogelgsang, 1969)³¹⁴, Jorge Semprún (*Die große Reise*, A. Christaller, 1964)³¹⁵ y, más tarde, Fernando Arrabal (*Riten und Feste der Konfusion*, M. Ladiges, 1969; *Picknick im Felde*, L. Kornell, 1969). Junto a estos últimos cabe mencionar también a Luis Buñuel, de cuyo éxito he hablado ya en el capítulo anterior. De nuevo, el renovado interés por la narrativa española tuvo su reflejo en la publicación de antologías, como *Moderne spanische Erzähler* (G. Sobejano, 1963), *Spanische Erzähler der Gegenwart: eine Anthologie* (H. L. Davi, 1968) y *Spanische Erzähler. Autoren im Exil* (edición bilingüe de E. Brandenberger, 1971).

Pero la recepción de literatura española moderna seguía siendo escasa y asistemática. Esta precariedad estaba sin duda relacionada con las mismas razones que habían impedido un mayor interés anteriormente: el pasado fascista alemán y el presente franquista español, así como la preeminencia del francés en el sistema escolar y universitario. Y a estos factores que impedían una mayor recepción se sumó otro fenómeno a finales de los sesenta que acabó por frenarla de nuevo: el llamado *boom* latinoamericano, un interés sin parangón por las obras procedentes de Hispanoamérica que se inició en 1966 con la publicación de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa (*Die Stadt und die Hunde*, W. A. Luchting), y alcanzó su punto culminante a principios de los setenta con la traducción de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (*Hundert Jahre Einsamkeit*, C. Meyer-Clason, 1970) y la presencia de Latinoamérica como cultura invitada en la Feria del libro de Fráncfort de 1976.³¹⁶ Latinoamérica se pone de moda, no sólo por la calidad de su literatura y la atracción que suscita el exotismo del cono sur, sino también por cuestiones políticas, de manera que España pasa a un segundo plano, con escasas posibilidades, dadas las condiciones, de resultar de interés para Alemania. Sin embargo, a la vez que frena a la literatura procedente de España, el *boom* latinoamericano le abre también el camino, al estimular y promover un deseo por aprender el castellano que contribuiría a cambiar por completo el panorama en escuelas y universidades durante las décadas siguientes.

³¹⁴ Ya en los setenta se traducirán *Rückforderung des Conde don Julián* (J. A. Frank, 1976) e *Identitätszeichen* (J. A. Frank, 1978).

³¹⁵ Más adelante se traducirían, también del francés, otras obras, como *Der zweite Tod des Ramón Mercader* (G. Steinmetz, 1974) y la autobiografía *Federico Sánchez* (H. Mahler-Knirsch, 1978).

³¹⁶ A este respecto, véanse Wiese (1992), López de Abiada y Siebenmann (1998), Sperschneider (1999) y Von Römer y Schmidt-Welle (2007).

5.5.2.2. La literatura española en Alemania a partir de 1975

La llegada de la democracia a España no supone ni mucho menos una hora cero en la recepción de la literatura española en Alemania, como ya hemos visto, pero sí coincide con otros acontecimientos socio-culturales que permiten hablar de una nueva etapa en la transferencia literaria a partir de mediados de los setenta. Por un lado, la creciente pérdida de influencia del francés en el contexto europeo –en favor de un inglés cada vez más omnipresente– y, paralelamente, el aumento de prestigio del español en todo el mundo. Por otro lado, el propio proceso de democratización y la entrada de España en la Unión Europea, que dieron al país una nueva imagen mucho más sugerente de cara al exterior. A ello contribuyeron, no sólo el mutuo acercamiento entre España y Latinoamérica, sino también las labores de política cultural exterior del Estado, a través de iniciativas de promoción de diversa índole y, finalmente, con la creación de varios Institutos Cervantes en Alemania. Cabe pensar también que, desde el punto de vista de los alemanes, la recién estrenada España democrática provocara ciertas dosis de curiosidad por descubrir lo que los recién liberados artistas tenían que decir.

Todo ello favoreció la incorporación del castellano como lengua extranjera en las escuelas, al principio como tercer idioma (después del inglés y el francés, y compitiendo con el latín) y más adelante, y sólo en algunos Estados federados, como segunda lengua extranjera. Esto trajo a su vez una mayor demanda de formación de profesores de español en las universidades, así como un aumento del número de estudiantes de Filología española. De esta manera, los estudios hispánicos fueron ganando reputación y autonomía, a la vez que el hispanismo alemán moderno se iba haciendo un lugar de prestigio a nivel internacional. Todos estos factores supusieron sin duda un incremento de interesados en la cultura española y de lectores de literatura española que no podía pasar inadvertido a las editoriales.

A estas circunstancias hay que sumar varios eventos que tuvieron importantes repercusiones en los nuevos flujos de transferencia literaria que habrían de darse a lo largo de los últimos ochenta y de los noventa: el protagonismo de España en los *Auslandskulturtage* de Dortmund en 1984; las actividades del festival literario Iberoamericana de Hamburgo en 1986, en las que participaron autores como Juan Benet, José María Guelbenzu, Rosa Montero, Montserrat Roig y Esther Tusquets³¹⁷; el rotundo éxito de Eduardo Mendoza en 1989 con *Stadt der Wunder* (trad. P. Schwaar) y la concesión del Premio Nobel de Literatura a Camilo José Cela en ese mismo año; las *Spanische Literaturwochen* de Colonia en 1990, a las que acudieron doce escritores que debutaron en los ochenta, entre ellos Alejandro Gándara, Juan Madrid y Juan José Millás; el festival literario *Spanische Literatur heute*³¹⁸, organizado en 1990 por la Academia de las Artes de Berlín y por el Berliner Künstlerprogramm del DAAD, que financia además estancias de artistas en la capital alemana, a la que ha llevado a varios autores españoles, como Juan Goytisolo, Álvaro Pombo, Cristina Fernández Cubas, Enric Casassas o Julián Ríos; la Semana del libro español de Múnich en 1991, que consistió en una exposición de literatura española y una

³¹⁷ Fischer (1987) realiza una crónica sobre algunas de las actividades de este festival.

³¹⁸ Sobre este evento, véanse Nolte (1990a, 1990b) y Winter (1990).

serie de actos agrupados bajo el título *Bücher aus Spanien 1980-1991*, en los que se exhibieron adaptaciones cinematográficas y presentaron sus novedades Juan Madrid, Juan José Millás, Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Ana María Matute y Manuel Vicent; la participación de España como cultura invitada en la Feria del libro de Fráncfort de 1991³¹⁹; la amplísima presencia mediática de España a lo largo de todo 1992 debido a los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Expo de Sevilla y la polémica celebración del V Centenario; el todavía más sonado éxito de Javier Marías con *Mein Herz so weiß* (trad. E. Wehr) gracias a los elogios de los críticos literarios del programa de televisión *Das Literarische Quartett*; el papel protagonista de la literatura española en las *10. Internationale Frühjahrbuchwochen*, celebradas en Múnich en 1999 bajo el lema “Letras Vivas – Literatur aus Spanien” y en las que participaron más de veinte autores, algunos de ellos jóvenes debutantes, como Ray Loriga, Lucía Etxebarria, David Trueba o Juan Manuel de Prada, y, finalmente, las numerosas actividades de promoción llevadas a cabo por los Institutos Cervantes de Múnich y Bremen, que, desde 1992 y 1995 respectivamente, han contribuido con esmero a la transferencia cultural.

Estos acontecimientos (y algunos más), especialmente la Feria del libro de Fráncfort de 1991, con su amplio programa de actividades y la exposición “Letras de España”, llevaron la literatura española a los lectores alemanes, intensificaron su presencia en los medios³²⁰ y animaron a las editoriales a introducir en el sistema literario alemán a nuevos autores, así como a revisar algunos de los clásicos. Se produjo así un auge de la literatura española que se deja ver, para empezar, en la profusión de monografías críticas y obras de consulta, como manuales e historias de la literatura: *Katalanische Sprache und Literatur* (R. Kramer, 1975), *Kritische Arbeiten zur Literatur- und Sozialgeschichte Spaniens, Frankreichs und Lateinamerikas* (M. Franzbach, 1975), *Spanische Literatur. Gestalten und Formen* (F. Karlinger, A. A. Andrés, 1975), *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (A. F. von Schack, 1975), *Geschichte der spanischen Literatur*, tomo 1: *Von den Anfängen bis zum Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts* (H. Flasche, 1977); tomo 2: *Das goldene Zeitalter* (H. Flasche, 1982), tomo 3: *Das achtzehnte, das neunzehnte und das zwanzigste Jahrhundert (bis 1950)* (H. Flasche, 1989), *Spanien*

³¹⁹ El Ministerio de Cultura publicó para tal evento un catálogo con las biografías y bibliografías de diferentes escritores españoles y algunos hispanoamericanos galardonados con el premio Cervantes (véase Martínez Sáiz 1991). Dicho autores eran: Rafael Alberti, Bernardo Atxaga, Francisco Ayala, Carlos Bousoño, Francisco Brines, Fermín Cabal, Juan Manuel Caballero Bonald, Victoria Camps, Víctor Canicio, Carlos Castilla del Pino, Juan Luis Cebrián, Camilo José Cela, Josep M. Colomer, Alfredo Conde, Luis Alberto de Cuenca, Rafael Chirbes, Cristina Fernández Cubas, Antonio Gamoneda, Luis García Montero, Luis Goytisolo, Almuneda Grandes, José Hierro, María del Carmen Iglesias, Clara Janés, Luis Landero, Julio Llamazares, Juan Madrid, Javier Marías, Juan Marsé, Andreu Martín, Carmen Martín Gaité, Luis Mateo Díez, Ana María Matute, Eduardo Mendoza, José María Merino, Juan José Millás, Ana María Moix, Vicente Molina Foix, Rosa Montero, Quim Monzó, Fernando Morán, Javier Muguerza, Antonio Muñoz Molina, Álvaro Mutis, Justo Navarro, Severo Ochoa, Lourdes Ortiz, Marta Pessarrodona, Fernando Quiñones, Carme Riera, Augusto Roa Bastos, Julio Rodríguez Puértolas, Montserrat Roig, Xavier Rubert de Ventós, Ernesto Sábato, Miguel Sáenz, Robert Saladrigas, José Luis Sampedro, Nicolás Sánchez Albornoz, Fernando Savater, Jorge Semprún, Jaime Siles, Andrés Sorel, Ignacio Sotelo, Javier Tomeo, Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán, Manuel Vicent y Enrique Vila-Matas

³²⁰ Algunos artículos en prensa sobre el panorama literario español a propósito de la Feria del libro de Fráncfort de 1991 son los de Adler (1991), Frenkel (1991), Haubrich (1991), Ingenschay (1991), Nolte (1991) y Schmitt (1991b).

und Deutschland, Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen (G. Hoffmeister, 1976), *Die katalanische Literatur von der Renaissance bis zur Gegenwart* (J. Höfle, 1981), *Geschichte der spanische Literatur vom Kubakrieg bis zur Francos Tod (1898-1975)* (H. W. Wittschier, 1982), *Grundzüge der spanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* (W. Kreutzer, 1982, 1991), *Das spanische Theater: von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts* (K. Pörtl, 1985), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (V. Roloff, H. W. Wentzlaff-Eggebert, 1986), *Spanische Literaturgeschichte* (C. Strosetzki, 1987), *Die Hinwendung Spaniens zu Europa, die "generación del 98"* (M. Franzbach, 1988), *Das spanische Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (V. Roloff, H. W. Wentzlaff-Eggebert, 1988), *Essays zur spanischen Literatur* (G. Siebenmann, 1989), *Eine Geschichte der spanischen Literatur* (H. U. Gumbrecht, 1990, 1992), *Spanien Lexikon, Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft* (W. L. Bernecker et al., 1990), *Spanien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur* (W. L. Bernecker et al., 1991, 1993, 1998), *Die spanische Lyrik der Moderne: Einzelinterpretationen* (M. Tietz, 1990), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert: Gestalten und Tendenzen* (W. Floeck, 1990), *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975* (D. Ingenschay, H. J. Neuschäfer, 1991), *Spanische Literatur* (M. Strausfeld, 1991), *Geschichte der Spanischen Literatur* (C. Strosetzki, 1991, 1992, 1996), *Die spanische Literatur: Einführung und Studienführer, von den Anfängen bis zur Gegenwart* (H. W. Wittschier, 1993), *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick* (M. Franzbach, 1993), *Lyrik des 20. Jahrhunderts* (J. M. López de Abiada, G. Siebenmann, 1995), *Hauptwerke der spanischen und portugiesischen Literatur, Einzeldarstellungen und Interpretationen* (W. Rössig, 1995), *Spanische Literatur zwischen Orient und Okzident* (L. Pollmann, 1996), *Spanisches Gegenwartstheater. I. Eine Einführung* (W. Floeck, 1997), *Die spanische Lyrik von den Anfängen bis 1870: Einzelinterpretationen* (M. Tietz, 1997), *Spanische Literaturgeschichte* (H. J. Neuschäfer, S. Neumeister, 1997) y *Der spanische Roman von der Aufklärung bis zur frühen Moderne. Nation und Identität* (F. Wolfzettel, 1999).

Las primeras de estas obras que ofrecen información sobre la literatura posterior a la dictadura son las de 1991, año clave para la literatura española en Alemania: la historia de Strosetzki, reeditada en 1993 y 1996, y las recopilaciones de artículos de Strausfeld y de Ingenschay y Neuschäfer. Esta última fue además editada por Lumen en castellano con el título *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975* (1994). Las deficiencias que señalaba Briesemeister en 1986 (1986: 134) respecto a obras de consulta que ofreciesen una panorámica general de la literatura española hasta la actualidad parecen, por tanto, subsanadas.

No se ha cubierto, sin embargo, la necesidad de una bibliografía completa de las obras literarias españolas trasladadas al alemán hasta nuestros días –prioridad número uno según Strausfeld (2004: 57)–, herramienta imprescindible para poder realizar una panorámica cabal de la recepción literaria durante los ochenta y noventa. Los únicos repertorios bibliográficos disponibles por el momento son los de Strausfeld (1984) (que sólo incluye obras del siglo XX) y Siebenmann y Casetti (1985), complementados poco después con los artículos de Briesemeister (1988) (que únicamente abarca el período 1983-1988) y Schmolling (1989) (que sólo incluye libros disponibles en ese momento). La elaboración de una bibliografía exhaustiva actualizada con todos los títulos de la literatura española traducidos al alemán supera, sin embargo, el marco de estas tesis. Una alternativa que nos puede permitir por lo menos constatar tendencias consiste en analizar las antologías de literatura española publicadas durante esos años.

No puede dejar de subrayarse la importancia de las antologías en la formación del canon, así como por ser reflejo de los avatares de la recepción y de los cambiantes intereses en el sistema de llegada. Las antologías suponen además un complemento a la recepción de obras individuales –casi imprescindible sobre todo en el caso de la lírica– y permiten a los lectores descubrir nuevos autores, estimulando a la vez el interés por su obra.³²¹

Briesemeister (1994: 97-98) contabiliza 70 antologías entre 1946 y 1991. Yo he podido contar nada menos que 64 entre 1975 y 2000, es decir, en poco menos de la mitad de tiempo, sin incluir en este grupo las antologías editadas exclusivamente en Austria o Suiza. Si observamos los géneros, podemos advertir ya una primera tendencia: la preferencia por la narrativa. Doce antologías están dedicadas a la lírica española, tan sólo dos al teatro y el resto, un total de 41, a la prosa de ficción, diecisiete de ellas a la de transmisión oral, como cuentos populares o leyendas.

La siguiente tendencia destacada es el interés por la literatura contemporánea. Si en épocas anteriores la mirada se había dirigido principalmente al Siglo de Oro, en los ochenta y noventa la vista se pone en la literatura más actual. De las siete antologías que abarcan todos los géneros, cuatro ofrecen un panorama general de la literatura española del momento:

- H. Bender, M. Krüher: “Spanien: Prosa, Hörspiel, Lyrik”, en *Akzente: Zeitschrift für Literatur* 5:25 (1978);
- *Ein Schiff aus Wasser: Spanische Literatur der Gegenwart* (F. Boso, R. Bada, 1981, 1991);
- *Spanische Reise: ein literarischer Führer durch die heutige Spanien* (I. Echevarria, C. López de Lamadrid, H. von Berenberg, 1987, 1995, 1998).
- M. Strausfeld: “Weisst du noch... wie wir lernten, frei zu sein? Die Spanische Literatur der Demokratie”, en *die horen* 40:179 (1995);

Otras antologías centradas en la producción contemporánea son:

- *Meine Schwester Elba: Neue spanische Erzählerinnen* (M. Born, 1988);
- *Spanien. Im Schatten der Sonne, Eine literarische Reise in 25 Etappen* (E. Hackl, M. Lara García, 1989);
- *Die Orange ist eine Frucht des Winters, Spanisches Lesebuch* (M. Figueras, 1991);
- *Das grosse Spanien Lesebuch* (J. A. Masoliver Ródenas, 1991);
- *Ich bin der König aus Rauch. Poesie aus Spanien* (G. Lasche, J. Siles, 1991);
- *Los gatos fantasmas / Geisterkater: junge spanische Lyrik* (M. Barck, M. Metke, 1992);
- *Cuentos modernos / Moderne Spanische Erzählungen* (E. Brandenberger, 1993, 1995, 1996);
- *Spanisches Gegenwartstheater. II. Eine Anthologie* (W. Floeck, 1997).

Por supuesto, no se olvida del todo el pasado, especialmente el más reciente: La Generación del 98, La Generación del 14, la Generación del 27 y los autores del exilio siguen presentes en diversas antologías, sobre todo de los ochenta:

³²¹ Gerling (2004, 2007) realiza un interesante análisis de las antologías como elemento orientador de la recepción literaria aplicado a la literatura latinoamericana en Alemania.

- *La generación del 98 ¿Precursores de la España moderna? / Die 98er Generation. Wegbereiter des modernen Spanien?* (E. Brandenberger, 1977, 1983, 1987);
- *Narraciones de los Siglos de Oro / Erzählungen aus dem Goldenen Zeitalter* (E. Brandenberger, 1989), reeditada años más tarde con el título *Narraciones barrocas / Barocke Erzählungen* (1995);
- *Narradores españoles fuera de España / Spanische Erzähler. Autoren im Exil* (E. Brandenberger, 1975, 1979, 1983, 1986, 1988);
- *Narradores españoles: la generación del 1914 / Spanischer Erzähler* (E. Brandenberger, 1985, 1988);
- *Poetas españoles: la generación del 27 / Spanische Dichter* (E. Brandenberger, 1980);
- *Relatos románticos españoles / Romantische Geschichten aus Spanien* (E. Brandenberger, 1987, 1989, 1991, 1994);
- *Generation von 27, Gedichte* (J. M. Castellet, P. Gimferrer, H. Baumgart, 1984);
- *Spanische Lyrik von der Renaissance bis zum späten 19. Jahrhundert* (H. Felten, A. Valcárcel, 1990).

Como se habrá podido apreciar, hay numerosas antologías bilingües, como las de Erna Brandenberger para la editorial de bolsillo Deutscher Taschenbuchverlag, la casa que más volúmenes antológicos ha publicado en el período 1975-2000. Le siguen, con una cantidad muy inferior, Fischer, Suhrkamp, Reclam y Piper. Las antologías bilingües no son exclusivas de la lírica, sino que también hay numerosos títulos que recogen obras en prosa, sin duda dirigidos a todo ese público interesado en el aprendizaje del castellano, como es evidente en el caso de *Primeras lecturas / Erste Spanische Lesestücke* (E. Brandenberger, 1991, 1992, 1993, 1994, 1996), que, a juzgar por la cantidad de reediciones, tuvo bastante éxito. Otras antologías bilingües que encontraron gran eco fueron:

- *Narradores españoles fuera de España / Spanische Erzähler. Autoren im Exil* (E. Brandenberger, 1971, 1975, 1979, 1983, 1986, 1988);
- *Narradores de la España contemporánea / Moderne Erzähler in Spanien* (E. Brandenberger, 1974, 1978, 1979, 1980, 1982, 1983, 1985, 1987, 1989, 1990);
- *Narradores españoles / Spanische Erzähler* (E. Brandenberger, 1982, 1983, 1985, 1987, 1989);
- *Cuentos populares españoles / Spanische Volksmärchen* (L. Gaertner, 1984, 1986, 1987, 1990, 1992, 1994);
- *Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts* (G. Siebenmann, J. M. López, 1985, 1990, 1994, 2003).

Hay antologías centradas en los relatos de terror (*Das blanke Entsetzen: spanische Horrorgeschichten*, C. Dobenecker, 1994), en la literatura escrita por mujeres (*Frauen in Spanien: Erzählungen*, M. Alcántara, 1989, 1991), en los cuentos navideños (*Weihnachtsgeschichten aus Spanien*, E. Brandenberger, 1993), en las historias de amor (*Spanische Liebesgeschichten*, H. Von Berenberg, 1993), en la literatura infantil (*Kindergeschichten aus Spanien*, R. Schoeller, 1979), en la narrativa erótica (*Unmögliche Lieben. Erotische Erzählungen aus dem neuen Spanien*, L. Freixas, 1992) y en los cuentos populares de diferentes regiones de España. Nada menos que cinco de las antologías de cuentos recogen historias tradicionales de Mallorca o las Baleares, un

fenómeno que sin duda está relacionado con la popularidad de las islas entre los turistas alemanes:

- *Märchen aus Mallorca* (A. Mehdevi, A. Märker, 1974, 1976, 1977, 1992);
- *Märchentraum der Balearen: 30 Märchen aus Mallorca, Menorca, Ibiza und Formentera* (G. Weth, M. Gabriel, E. Rom, 1984);
- *Märchen aus Mallorca* (H. Nemeč, Erzherzog Ludwig Salvator, 1988);
- *Der Zauber der Zypressen: Märchen und Mythen aus Mallorca* (C. Heil, 1992);
- *Märchen aus Mallorca* (F. Karlinger, U. Ehrgott, 1994, 1995).

Entre los autores que se incluyen en todas estas antologías podemos descubrir algunos de los novelistas contemporáneos que empezarían a llegar a Alemania a mediados y finales de los ochenta y que tendrían una recepción más intensa a lo largo de los noventa. Las estrellas indiscutibles, por el éxito de crítica y de ventas logrado, fueron Eduardo Mendoza y Javier Marías, de los que se tradujeron siete y ocho obras respectivamente en el período 1975-2000, algunas de ellas con numerosas reediciones.³²²

Por cantidad de obras traducidas destacan también Javier Tomeo³²³, Bernardo Atxaga³²⁴, Antonio Muñoz Molina³²⁵ y Rosa Montero³²⁶. Aunque, en este sentido, quien

³²² De Eduardo Mendoza: *Die Stadt der Wunder* (P. Schwaar, Suhrkamp, 1989), *Das Geheimnis der verhexten Krypta* (P. Schwaar, Suhrkamp, 1990), *Die Wahrheit über den Fall Savolta* (P. Schwaar, Suhrkamp, 1991), *Die unerhöhte Insel* (P. Schwaar, Suhrkamp, 1993), *Nicht Neues von Gurb* (M. Hofmann, Rowohlt, 1996), *Das Jahr der Sintflut* (P. Schwaar, Suhrkamp, 1997) y *Eine leichte Komödie* (P. Schwaar, Suhrkamp, 1998).

De Javier Marías: *Alle Seelen* (E. Wehr, Piper, 1991), *Der Gefühls Mensch* (E. Wehr, Piper, 1992), *Mein Herz so weiß* (E. Wehr, Klett-Cotta, 1996), *Morgen in der Schlacht denke an mich* (C. von Enzenberg y H. Zahn, Klett-Cotta, 1998), *Als ich sterblich war* (E. Wehr, Klett-Cotta, 1999), *Während die Frauen schlafen* (R. Zuniga, Wagenbach, 1999), *Alle unsere frühen Schlachten: Fußball-Stück* (A. Dobler y C. Rojas Hauser, Klett-Cotta, 2000), *Schwarzer Rücken der Zeit* (E. Wehr, Klett-Cotta, 2000).

³²³ Once obras traducidas entre 1975 y 2000: *Der Marquis schreibt einen unerhörten Brief* (E. Wehr, Wagenbach, 1984), *Mütter und Söhne: Roman über Monster* (E. Wehr, Wagenbach, 1986), *Der Löwenjäger* (E. Wehr, Wagenbach, 1988), *Der Mensch von innen und andere Katastrophen: und vier Abteilungen* (E. Wehr, Wagenbach, 1989), *Die Taubenstadt* (P. Schwaar, Wagenbach, 1991), *Das umstrittene Testament des Gaston de Puyparlier* (P. Schwaar, Wagenbach, 1992), *Zoopathologie* (H. Von Berenberg, Wagenbach, 1994), *Unterhaltung in D-Dur* (H. Von Berenberg, Wagenbach, 1995), *Das Verbrechen im Orientkino* (H. Von Berenberg, Wagenbach, 1996), *Der Gesang der Schildkröten* (F. R. Fries, Wagenbach, 1999) y *Napoleón VII* (F. R. Fries, Wagenbach, 2000). A estas obras hay que añadir las traducidas por agencias teatrales, como *Der Löwenjäger* (trad. de E. Wehr, arreglos teatrales de J. Schroeder, Nyssen & Bansemer) o *Mütter und Söhne* (trad. de E. Wehr, arreglos teatrales de F. Prader, Nyssen & Bansemer), entre otras.

³²⁴ Sus obras traducidas son: *Obabakoak oder das Gänsespiel* (G. Waeckerli Induni, Schönbach, 1991), *Memoiren einer baskischen Kub* (trad. del euskera de L. Mees, Altberliner, 1995), *Shola und die Löwen* (K. Schulz, Altberliner, 1997), *Shola und die Wildschweine* (K. Schulz, Altberliner, 1998), *Fenster zum Himmel* (W. Zurbrüggen, Suhrkamp, 1999), *Bambulos wahre Lügengeschichten* (S. Müller-Nordhoff, Altberliner, 2000), *Bambulo auf den Hund gekommen* (S. Müller-Nordhoff, Altberliner, 2000).

³²⁵ Ocho son las obras narrativas de ficción traducidas de este escritor en el período que nos concierne: *Beatus ille oder Tod und Leben eines Dichters* (H. Adler, Rowohlt, 1989), *Die anderen Leben* (W. Zurbrüggen, Rowohlt, 1991), *Der Winter in Lissabon* (H. Adler, Rowohlt, 1991), *Deckname Beltenebros* (W. Zurbrüggen, Rowohlt, 1993), *Der polnische Reiter* (W. Zurbrüggen, Rowohlt, 1995), *Die Geheimnisse von Madrid* (M. Hofmann, Rowohlt, 1995), *Der Putsch, der nie stattfand* (W. Zurbrüggen, Rowohlt, 1998) y *Die Augen eines Mörders* (W. Zurbrüggen, Rowohlt, 2000).

más brilla es Manuel Vázquez Montalbán³²⁷, que con su serie del detective Carvalho está amplísimamente representado en el mercado de novela negra, donde también han triunfado las obras de Juan Madrid³²⁸ y Andreu Martín³²⁹.

Otros autores de los ochenta y noventa con varias obras traducidas al alemán son Rafael Chirbes³³⁰, Álvaro Pombo³³¹, Juan Marsé³³², Juan Benet³³³, Julio Llamazares³³⁴, Cristina Peri Rossi³³⁵, Almudena Grandes³³⁶, Carme Riera³³⁷, Sergi Pàmies³³⁸ y Quim

³²⁶ La obra de ficción de Rosa Montero traducida al alemán entre 1975 y 2000 es la siguiente: *Geliebter Gebieter* (S. Ackermann, Hammer, 1989), *Ich werde dich behandeln wie eine Königin* (S. Ackermann, Hammer, 1990), *Zittern* (S. Ackermann, Hammer, 1991), *Das Nest der Träume* (S. Christow, Urachhaus, 1998) y *Die Tochter des Kannibalen* (A. Roth, Dt. Taschenbuch-Verlag, 2000). Se han traducido además dos obras ensayísticas: *Das unsichtbare Leben: Porträts großer Frauen* (U. Kunzmann, Engelhorn, 1997) y *Leidenschaften: Paare, die Geschichte schrieben* (A. Löhner, Europa-Verlag, 2000).

³²⁷ Imposible enumerar aquí todas sus obras traducidas. Los primeros títulos, por citar algunos, son: *Carvalho und der tote Manager* (G. Abrecht, Rowohlt, 1984), *Carvalho und der Mord im Zentralkomitee* (B. Straub, Rowohlt, 1985), *Carvalho und die tätowierte Leichte* (B. Straub, Rowohlt, 1985), etc.

³²⁸ Las obras de Juan Madrid traducidas son: *Ein Geschenk des Hauses* (H. J. Hartstein, Elster-Verlag, 1988), *Ein freundschaftlicher Kuss* (Elster-Verlag, 1989), *Der Schein trägt nicht* (H. J. Hartstein, Elster-Verlag, 1989), *Nichts zu machen* (H. J. Hartstein, Elster-Verlag, 1990), *Dschungel* (A. Cornelissen, Jenior und Pressler, 1991).

³²⁹ Mucho más numerosa es la obra de Andreu Martín en Alemania, especialmente su serie de Flanagan: *Barcelona connection* (E. Müller, Elster, 1989), *Aus Liebe zur Kunst* (M. Lütke, Elster, 1990), *Don Jesus in der Hölle* (M. Lütke, Elster, 1991), *Hammerschläge* (M. Lütke, Elster, 1991), *Bis dass der Mord euch scheidet* (M. Lütke, Elster, 1992), *Alle Detektive heißen Flanagan* (M. Lütke, Elster 1993), *Isabels Clou* (M. Lütke, Elster, 1993), *Wenn der Postmann tausendmal klingelt* (M. Lütke, Anrich, 1994), *Keine Angst vor kleinen Fischen* (M. Lütke, Anrich, 1994), *Die Stadt, das Messer und der Tod* (M. Lütke, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1996), *Wasch dir nicht die Hände, Flanagan* (M. Lütke, Anrich, 1996), *Flanagan de Luxe* (M. Lütke, Anrich, 1997), *Flanagan entflammt* (M. Lütke, Anrich, 1998) y *Flanagan-Blues-Band* (M. Lütke, Beltz und Gelberg, 1999).

³³⁰ *Mimoun* (E. Wehr, Wagenbach, 1990), *Der Schuß des Jägers* (E. Wehr, Kunstmann, 1996), *Der lange Marsch* (D. Ploetz, 1998), *Die schöne Schrift* (D. Ploetz, Kunstmann, 1999) y *Der Fall von Madrid* (D. Ploetz, Kunstmann, 2000).

³³¹ *Der Held der Mansarden von Mansard* (E. Wehr, Piper, 1988), *Leichte Vergehen* (E. Wehr, Piper, 1991) y *Die Elle des Glücks* (M. Hofmann, Klett-Cotta, 1997).

³³² Sus obras traducidas al alemán hasta 2000 son: *Wenn man dir sagt, ich sei gefallen...* (A. Uppenkamp y H. J. Hartstein, Elster, 1986), *Letzte Tage mit Teresa* (A. Rössler, Elster, 1988), *Ronda del Guinardó* (E. Müller y H. J. Hartstein, Elster, 1989), *Die obskure Liebe der Montserrat Claramunt* (H. J. Hartstein, Elster, 1991), *Der zweisprachige Liebhaber* (H. J. Hartstein, Elster, 1993), *Der Zauber von Shanghai* (H. J. Hartstein, Elster, 1995).

³³³ *Rostige Lanzen* (G. Poppenberg, Suhrkamp, 1986), *Ein Grabmal. Numa* (G. Poppenberg, Suhrkamp, 1989), *Im Halbschatten* (G. Poppenberg, Suhrkamp, 1991), *Du wirst es zu nichts bringen* (G. Poppenberg, Suhrkamp, 1992) y el ensayo *Der Turmbau zu Babel* (G. Poppenberg, Suhrkamp, 1994).

³³⁴ *Wolfsmond* (W. Böhringer, 1991), *Der gelbe Regen* (W. Böhringer, 1991) y *Stummfilmszenen* (W. Zurbrüggen, Suhrkamp 1998).

³³⁵ *Der Abend des Dinosauriers: Erzählungen* (U. Roth, Aufbau-Verlag, 1982), *Mona Lisa und ihr Maler: Prosa und Lyrik* (C. Dobenecker, Aufbau-Verlag, 1985), *Einsiedler der Liebe* (P. Strien, Greno, 1989) y *Die letzte Nacht Dostojewskis* (G. Niggstich, Hammer, 1994).

³³⁶ La recepción de Almudena Grandes comienza con la polémica *Lulú: die Geschichte einer Frau* (C. Rasche, Galgenberg, 1990), a la que siguen: *Ich werde dich Freitag nennen* (C. Rasche y H. Riemann, Galgenberg, 1991), *Malena* (C. Rasche y W. S. Wild, Scherz, 1996), *Sieben Frauen: Stadtgeschichten* (W. S. Wild, Fretz und Wasmuth, 1997) y *Atlas der Liebe* (S. Martin, Fretz und Wasmuth, 1999).

Monzó³³⁹. Del ámbito catalán destaca también Mercè Rodoreda³⁴⁰, que ya había empezado a ser traducida a finales de los setenta. También procedente de Cataluña y el único nombre realmente conocido entre los autores teatrales es Sergi Belbel, no sólo traducido, sino también llevado con éxito a los escenarios alemanes.³⁴¹ Autores como Juan José Millás, Javier Cercas o Manuel Rivas, ya presentes en estas antologías, alcanzarían una presencia mayor en el sistema alemán pasado el 2000.

Además de actualizarse el panorama con lo más reciente de la producción literaria española, la labor de las editoriales alemanas durante la segunda mitad de los ochenta y todos los noventa contribuyó también a llenar algunos de los huecos respecto a la literatura del pasado que al principio del período todavía estaban pendientes. Por ejemplo, se publicaron por primera vez en Alemania *La Regenta* (*Die Präsidentin*, E. Hartmann, Insel-Verlag, 1985), de Leopoldo Alas “Clarín”, así como muchas de las obras de Benito Pérez Galdós que hasta entonces estaban aún por traducir o que sólo se habían publicado en la RDA, como *Tristana* (E. Pfeiffer, Suhrkamp, 1989), *Doña Perfecta* (E. Hartmann, Winkler, 1989), *Marianela* (G. Strohm-Katzer y C. Wurm, Ars-Vivendi-Verlag, 1994) o *Trafalgar* (R. Kunze, Bastei-Verlag Lübbe, 1997). Respecto a la Generación del 27, se publicó un volumen de poemas bilingüe de Pedro Salinas (*Gedichte*, R. Wittkopf, Suhrkamp, 1990), aunque siguieron pendientes Gerardo Diego y Luis Cernuda, que no sería traducido hasta 2004 (*Wirklichkeit und Verlangen*, S. Lange, Suhrkamp)³⁴². Tras una ardua lucha por los derechos entre la editorial Suhrkamp y la Fundación Enrique Beck, se volvió a traducir prácticamente toda la obra de García Lorca: *Bluthochzeit* (R. Wittkopf, 1999), *Bernarda Albas Haus* (H. M. Enzensberger, 1999), *Dichter in New York* (en edición bilingüe de M. von Koppenfels, 2000), a las que seguirían, ya concluido el período que nos concierne, otras obras como *Yerma* (S. Lange, 2001), *Zigeunerromanzten* (M. von Koppenfels, 2002) o *Mariana Pineda* (S. Lange, 2002). Por otra parte, se siguieron publicando las novedades de autores ya

³³⁷ La primera fue traducida a partir del castellano: *Selbstsüchtige Liebe* (R. Bollinger, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1993); las demás fueron traducidas del catalán: *Im Spiel der Spiegel* (E. Brilke, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994); *Florentinischer Frühling* (E. Brilke, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1995), *Liebe ist kein Gesellschaftsspiel: Erzählungen* (E. Brilke, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1996) e *Ins fernste Blau* (P. Zickmann y M. Pérez Espejo, Ed. Lübbe, 2000).

³³⁸ Todas las obras traducidas directamente del catalán: *Du solltest dich in Grund und Boden schämen* (R. Friedlein, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1996), *Der erste Stein* (E. Brilke, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1997) y *Der große Roman über Barcelona* (E. Brilke, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1999).

³³⁹ La obra de Monzó también ha sido traducida directamente del catalán: *Der Grund der Dinge* (M. Lübcke, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1995), *Das ganze Ausmass der Tragödie* (E. Brilke, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1996), *Die Aktentasche* (M. Lübcke, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1997) y *Guadalajara* (M. Lübcke, Frankfurter Verlag-Anstalt, 1999).

³⁴⁰ Se han traducido directamente del catalán: *Auf der Plaça del Diamant* (H. Weiss, Suhrkamp, 1979), *Reise ins Land der verlorenen Mädchen* (A. Maass y C. Arnau, Suhrkamp, 1981), *Der zerbrochene Spiegel* (A. Maass, Suhrkamp, 1982), *Der Fluss und das Boot* (A. Maass, Suhrkamp, 1986) y *Aloma* (A. Maass, Suhrkamp, 1991).

³⁴¹ Véase Floeck (2003: 255). Para más detalles sobre el teatro español en los escenarios alemanes, véanse también los trabajos de Pörtl (1984, 1990).

³⁴² Sí existía una traducción de Erich Arendt publicada en 1978 por Reclam en la RDA.

traducidos en las décadas anteriores, pero todavía en activo, como Miguel Delibes³⁴³ y los reputadísimos Jorge Semprún³⁴⁴ y Juan Goytisolo³⁴⁵, dos de los autores españoles del siglo XX con una recepción más extensa en Alemania.

Entre las editoriales que con más profusión han publicado literatura española destaca Suhrkamp, que en 1991, además de algunas novedades, publicó un *Weisses Programm* dedicado a España con dieciséis títulos de clásicos modernos, como *Abenteuer und Wanderungen des Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio, o *Die Präsidentin*, de Clarín. A partir de entonces, la editorial amplió con títulos de España y de Portugal el catálogo de literatura latinoamericana, que ya llevaba funcionando desde mediados de los setenta. Otras editoriales activas con la literatura española fueron Piper, Klett-Cotta, Wagenbach, Fischer, Hauser, Rowohlt y Luchterhand.

En cuanto a los traductores, sería necesario un análisis más detallado de la recepción de literatura española en Alemania para poder valorar con rigor ciertas tendencias. De los títulos observados se deduce, sin embargo, que en muchos casos las editoriales suelen encargar las traducciones de un autor al mismo traductor, tal es el caso de Peter Schwaar con Eduardo Mendoza, de Marion Lütke con Andreu Martín, de Susanne Ackermann con Rosa Montero, de Gerhard Poppenberg con Juan Benet o de Elke Wehr con Javier Marías. Este último llevó a cabo recientemente un homenaje a la labor traductora muy poco frecuente, por no decir único, al escribir para *El País* una nota necrológica con motivo de la muerte de “su” traductora. Su texto decía así:

No leo alemán, pero todas las críticas de mi novela *Corazón tan blanco* destacaron lo maravilloso que sonaba su texto en esa lengua. Como sé que no suena así en la mía, estoy convencido de que Elke Wehr lo mejoró. Y los más de 1.200.000 lectores que tuvo esa novela en alemán la leyeron sobre todo a ella, en realidad. No me cabe la menor duda, y

³⁴³ Sus obras traducidas en Alemania en los ochenta y noventa son: *Die heiligen Narren* (C. Meyer-Clason, Piper, 1987), *Das rote Blatt* (A. von Benda, Piper, 1988), *Fünf Stunden mit Mario* (F. R. Fries, Piper, 1989; existía una edición de 1976 publicada por Aufbau-Verlag en la RDA), *Das Holz, aus dem die Helden sind* (C. Enzenberg y H. Zahn, Piper, 1990), *Frau in Rot auf grauem Grund* (M. Hofmann, Wagenbach, 1995), *Tagebuch eines alten Känguruh* (M. Hofmann, Wagenbach, 1996) y *Der Verrückte* (F. R. Fries, Wagenbach, 1999). En 2000, la editorial Suiza Ammann editó con gran éxito su novela *El hereje* (*Der Ketzer*, L. Grüneisen).

³⁴⁴ Directamente del francés se han traducido hasta 2000 las novelas y ensayos siguientes: *Was für ein schöner Sonntag!* (J. Piron, Suhrkamp, 1981), *Yves Montand, das Leben geht weiter* (U. Aumüller, Insel-Verlag, 1984), *Algarabía oder die neuen Geheimnisse von Paris* (T. König y C. Delory-Momberger, Suhrkamp, 1985), *Netschajew kehrt zurück* (E. Moldenhauer, Rotbuch-Verlag, 1989), *Der weisse Berg* (E. Moldenhauer, Suhrkamp, 1990), *Federico Sánchez verabschiedet sich* (W. Bayer, Suhrkamp, 1994), *Schreiben oder Leben* (E. Moldenhauer, Suhrkamp, 1995) y *Unsre allzu kurzen Sommer* (E. Moldenhauer, Suhrkamp, 1999).

³⁴⁵ Inaugurada su recepción en 1958 con *Trauer im Paradies* y *Die Falschspieler*, ésta continúa en los ochenta y noventa con: *Johann ohne Land* (J. A. Frank, Suhrkamp, 1981), *Dissidenten* (J. A. Frank, Suhrkamp, 1984), *Landschaften nach der Schlacht* (G. Haefs, Suhrkamp, 1990), *Quarantäne* (T. Brovot, Suhrkamp, 1993), *Notizen aus Sarajevo* (M. Meyer-Minnemann, Suhrkamp, 1993), *Jagdverbot: eine spanische Jugend* (E. Helmlé, Hanser, 1994), *Ein algerisches Tagebuch* (T. Brovot, Suhrkamp, 1994), *Engel und Paria* (T. Brovot, Suhrkamp, 1995), *Weder Krieg noch Frieden: Palästina und Israel heute* (T. Brovot, Suhrkamp, 1995), *Die Häutung der Schlange: ein Leben im Exil* (E. Helmlé, Hanser, 1995), *Gaudi in Kappadokien: türkische Begegnungen* (E. Helmlé, Hanser, 1996), *Landschaften eines Krieges: Tschetschenien* (T. Brovot, Suhrkamp, 1996), *Die Marx-Saga* (T. Brovot, Suhrkamp, 1996), *Das Manuskript von Sarajevo* (T. Brovot, Suhrkamp, 1999) y *Kibla: Reisen in die Welt des Islam* (T. Brovot y C. Hansen, Suhrkamp, 2000).

por ello mi agradecimiento a Elke Wehr será tan infinito como lo fue su tarea y su gran pasión. Nuestra literatura -y aquí me atrevo a incluir a los demás autores a los que prestó su voz- habría sido sin ella mucho peor (*El País* 5.7.2008).

Briesemeister (1986: 135-136), que analiza las traducciones alemanas de literatura española desde 1945 hasta mediados de los ochenta, distingue tres grupos de traductores: los filólogos o profesores universitarios, como Rudolf Grossmann, Anton Maria Rothbauer, Hans Hinterhäuser, Wilhem Muster, Karl August Horst, Fritz Rudolf Fries, Erwin Walter Palm, Gustav Siebenmann o Gerhard Poppenberg; los “poetas que por circunstancias personales o por atracción artística se han dedicado sobre todo a adaptar poesías líricas”, como Erich Arendt, Karl Krolow, Hans Magnus Enzensberger, Bernward Vesper, Rudolf Hagelstange, Hilde Domin o Hans Carl Artmann; finalmente, los traductores profesionales con una posición de prestigio en el mundo editorial, como Curt Meyer-Clason o Fritz Vogelgsang, a los que cabría añadir, entre otros, los nombres de Rudolf Wittkopf (galardonado en 1987 con el premio de traducción Johann Heinrich Voß), Wilfried Böhringer (premiado con el galardón Helmut M. Braem), Eva Moldenhauer y Elke Wehr (galardonadas con el premio Paul-Celan de traducción) o Susanne Lange (portadora desde junio de 2007 del Anillo de San Jerónimo y galardonada en 2005 con el premio de traducción que concede cada dos años la Embajada española en Alemania). Lange es además la autora de la más reciente traducción del *Quijote*, que se ha de publicar próximamente. Sobre la importancia de los traductores en la divulgación de la literatura española en Alemania, Strausfeld decía en 1993:

Ohne den Einsatz der bestqualifizierten Übersetzer, die ihre ja zumeist nur bescheiden honorierte Arbeit lieben und mit Leidenschaft betreiben, und ohne den der verantwortungsbewußten Lektoren, die sich für die Verbreitung der Bücher ihres Programms nach innen (Verlagsvertreter, Presseabteilung) und außen (Buchhandel, Medien) engagieren, hätte die Verbreitung der spanischsprachigen Literaturen in den beiden letzten Jahrzehnten keinen solchen Sprung nach vorn tun können (1993: 8).

Después de este repaso, parece que la literatura española está ampliamente representada en Alemania y que, a lo largo de los veinticinco años siguientes al final de la dictadura, se ha alcanzado una situación de normalidad comparable a la de otras literaturas. Y aunque así es, no hay que ser demasiado optimistas. Si recuperamos las cifras relativas a los volúmenes de traducciones, recordaremos que las traducciones procedentes del español –entre las que se incluyen, no lo olvidemos, las de literatura hispanoamericana– han alcanzado en el período 1975-2000 un máximo de un 2,99% del total traducido, con una media a lo largo de estos años de 1,90%. Por otro lado, hay que resaltar que las ediciones son bastante pequeñas y, en muchas ocasiones, no se pasa de la primera; así lo señala Neuschäfer (1994: 268), que sitúa la edición media en 3.000 ejemplares, que sólo en los casos de estrellas como Eduardo Mendoza o Manuel Vázquez Montalbán ascienden a 10.000. Mertin (1993: 39), por su parte, advierte que el 80% de los títulos publicados no pasan de la primera edición, es decir, que, incluso en el caso de autores de renombre, pronto el libro deja de estar disponible. Por lo tanto, el hecho de que exista una traducción, no significa necesariamente que se pueda seguir accediendo a ella. Un buen ejemplo de ello es Camilo José Cela, del que, a pesar del Premio Nobel, ya no hay ninguna traducción disponible en Alemania. Quedan, por tanto,

lagunas y escollos, lo cual no puede sino seguir animándonos a profundizar en el estudio de “los avatares de la literatura española en Alemania”.

5.5.2.3. Presencia y recepción en Alemania de las obras literarias adaptadas por el cine español (1975-2000)

Veamos a continuación cuál ha sido en concreto la presencia y recepción en Alemania de las obras literarias que han servido de inspiración a las películas que forman el corpus. Comenzaremos con una valoración cuantitativa, que se complementará después con reflexiones sobre la selección y la recepción de las obras.

Valoración cuantitativa

Recordemos que el corpus está constituido por un total de 329 filmes. Las obras literarias que corresponde analizar son, sin embargo, 319, pues hay algunas que han sido adaptadas en dos ocasiones, como, por ejemplo, *Retrato de la lozana andaluza* (F. Delicado), *Bodas de sangre* (F. García Lorca) o *Crónica del alba* (R. J. Sender).

De esas 319 obras literarias, más de la mitad, exactamente 218, no han sido traducidas al alemán. Se encuentran entre ellas algunas obras de teatro y cuentos inéditos, como *¿Será virgen mi marido?* (J. Dominiani), *Chatarra* (M. Gaztambide), *No le busques tres pies al Alcalde* (P. M. Herrero), *El último amigo* (J. Hidalgo), *Un cadáver de regalo* (C. Pérez Merinero), *Caniche* (Bigas Luna), *Bones obras* (L. A. Baulenas) o *El portero* (M. Hidalgo). También productos vinculados a la literatura de masas, como *Pasión de hombre* (J. A. de la Loma, 1989), *El hermano bastardo de Dios* (J. L. Coll, 1984), *Yo, “El Vaquilla”* (J. J. Moreno Cuenca, 1985), *El año que murió Franco* (P. J. Ramírez, 1985), *Cuernos de mujer* (C. Rico Godoy, 1992) o *De camisa vieja a chaqueta nueva* (F. Vizcaíno Casas, 1976).

Es también cuantitativamente destacable la cantidad de obras no traducidas que proceden del catalán, gallego o euskera, como *El virgo de Visanteta i l'alcalde de Favara* (J. Bernat i Baldoví, 1845), *A esmorga* (E. Blanco Amor, 1959), *La teranyina* (J. Cabré, 1984), *La imbècil* (M. Company, 1986), *Joc brut* (M. de Pedrolo, 1965), *Lliçó de tedi en el parc* (E. D'Ors, 1921), *De mica en mica s'omple la pica* (J. Fuster, 1962), *Fuixidos de sona* (C. González Reigosa, 1989), *Amorrada al piló* (M. Jaén, 1986), *Laura a la ciutat dels Sants* (M. Llor, 1931), *Escrit als estels* (A. Mas-Griera, 1987), *La senyora* (A. Mus, 1979), *La febre d'or* (N. Oller, 1890-1892), *La ferida lluminosa* (J. M. de Sagarra, 1954), *Balantzatxoa* (F. Sagarzazu), *Dones* (I. C. Simó, 1997), *Don Jaume, el Conqueridor* (F. Soler, 1860?), *Un negre amb un saxo* (F. Torrent, 1987), *Zergatik Panpox* (A. Urretabizkaia, 1979) o *110, Streeteko Geltokia* (I. Zabaleta, 1986).

Por último, puede sorprender la presencia en este grupo de autores cuya obra no es desconocida en Alemania, en algunos casos incluso extensa, como Ignacio Aldecoa (*Gran sol*, 1958; *Los pájaros de Baden-Baden*, 1965), Juan Benet (*El aire de un crimen*, 1977), los hermanos Machado (*La Lola se va a los puertos*, 1929), Juan Madrid (*Días contados*, 1993), Juan Marsé (*Libertad provisional*, 1976; *La muchacha de las bragas de oro*, 1978), Andreu Martín (*Prótesis*, 1980), Benito Pérez Galdós (*El abuelo*, 1897), Arturo Pérez Reverte (*Territorio comanche*, 1994; *Cachito, un asunto de honor*, 1995), Ramón J. Sender (*Crónica del alba*, 1942),

Alberto Vázquez Figueroa (*El último harén*, 1971; *La iguana*, 1983) o Miguel Delibes (*La sombra del ciprés es alargada*, 1948; *Mi idolatrado hijo Sisí*, 1970; *El príncipe destronado*, 1973; *El disputado voto del Sr. Cayo*, 1978; *El tesoro*, 1985).

De las 101 obras literarias que sí han sido traducidas, 10 han sido trasladadas únicamente antes del período 1975-2000, pero no se han vuelto a editar después. En ese grupo podemos encontrar títulos como *Yo soy fulana de tal* (A. de Laiglesia, 1963; *Ich bin so Eine*, W. Kabus, Erdmann Verlag, 1964), *Fulanita y sus menganos* (A. de Laiglesia, 1965; *Ein leichtes Mädchen aus Madrid*, I. Schrauber, Erdmann Verlag, 1965) o *La vuelta del Coyote* (J. Mallorquí, 1944; *Coyote reitet wieder*, B. Pagel, Deutscher Kleinbuchverlag, 1949). Pero también obras de autores de mayor prestigio, como las novelas ejemplares *Nada menos que todo un hombre* (1920) y *Dos madres* (1920) de Miguel de Unamuno (traducidas por primera vez en *Gesammelte Werke* con el título *Der Spiegel des Todes*³⁴⁶, O. Bueck, Meyer & Jensen, 1925) o la comedia *El perro del hortelano* (1613) de Lope de Vega (*Liebe aus Neid oder des Gärtners Hund, Komödie in 3 Aufzügen*, H. Schlegel, Widukind-Verlag, 1941).

Así pues, de las 319 obras literarias presentes en el corpus, sólo 91 han sido traducidas o publicadas a lo largo del período 1975-2000. De éstas, 24 contaban ya con ediciones previas; en general se trata de clásicos de la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco, como el *Cid*, el *Quijote*, el *Lazarillo*, el *Buscón*, *La Celestina* o el *Libro de buen amor*, pero también hay clásicos del siglo XX, como las obras de Federico García Lorca *Bodas de sangre* (1933), *La casa de Bernarda Alba* (1936), *Poeta en Nueva York* (1940) o *Yerma* (1934), las obras de Ramón M. del Valle Inclán *Luces de bohemia* (1920), *Tirano Banderas* (1926) o *Divinas palabras* (1920), y las obras de Camilo J. Cela *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La colmena* (1951).³⁴⁷

Las 67 obras restantes, sin embargo, empiezan a estar presentes en Alemania a partir de 1975, casi siempre porque se trata de obras literarias producidas a partir de entonces. Pero en 18 ocasiones es así a pesar de ser obras publicadas por primera vez con anterioridad. No sorprende tanto en el caso de novelas u obras dramáticas relativamente recientes, como *Últimas tardes con Teresa* (J. Marsé, 1965), *Cinco horas con Mario* (M. Delibes, 1966), *Mararía* (J. Arozarena, 1973) o *Tatuaje* (M. Vázquez Montalbán, 1974), pero sí en el caso de clásicos como *Don Juan Tenorio* (J. Zorrilla, 1846), *Doña Perfecta* (B. Pérez Galdós, 1876) o *Jardín umbrío* (R. M. del Valle-Inclán, 1905).

³⁴⁶ El tomo *Der Spiegel des Todes* contenía la obra *Tres novelas ejemplares*, así como una selección de narraciones del volumen *El espejo de la muerte*.

³⁴⁷ Enumerar aquí toda las traducciones de estas obras sería demasiado profuso. Para una relación de las traducciones de las obras mencionadas aquí y en adelante, véase la base de datos en <<http://cinelitetrad.canuelo.net>>. Se indica la primera edición cuando ésta es anterior a 1975 y las distintas ediciones publicadas entre 1975 y 2000.

La siguiente tabla muestra de forma resumida esta valoración cuantitativa:

Películas que forman el corpus		329
Obras literarias representadas		319
No traducidas al alemán		218
Traducidas al alemán		101
De las cuales:	Traducidas sólo antes de 1975	10
	Traducidas durante el período 1975-2000	91
De las cuales:	Traducidas antes y durante	24
	Traducidas sólo durante	67

Tabla 68: Valoración cuantitativa de la presencia en Alemania de las obras literarias adaptadas por el cine español en el período 1975-2000.

Factores de selección

Como ya he comentado en el apartado sobre la literatura española en Alemania, las dos tendencias básicas de selección en el período 1975-2000 fueron la preferencia por la narrativa y la mirada hacia la actualidad. Como la mayoría de las adaptaciones proceden de novelas o relatos breves, es evidente que esta tendencia se constata también en la selección de las obras literarias adaptadas. En cuanto al interés por lo más reciente de la producción literaria, también se daba entre los adaptadores –especialmente en la segunda fase del período–, de manera que el grupo de 91 obras literarias adaptadas que han sido traducidas entre 1975 y 2000 refleja por partida doble esa orientación hacia la contemporaneidad. Muchas de estas obras se han trasladado al sistema alemán poco después de su publicación en España, a veces incluso sólo un año después, como en el caso de *Modelos de mujer* (A. Grandes, 1996; *Sieben Frauen, Stadtgeschichten*, W. S. Wild, Fretz und Wasmuth, 1997), *Diario de un jubilado* (M. Delibes, 1995; *Tagebuch eines alten Känguruhs*, M. Hofmann, Wagenbach, 1996), *El crimen del cine Oriente* (J. Tomeo, 1995; *Das Verbrechen im Orientkino*, H. Von Berenberg, Wagenbach, 1996), *Caídos del cielo* (R. Loriga, 1995; *Vom Himmel gefallen*, A. Dobler, Rowohlt, 1996), *Historias del Kronen* (J. A. Mañas, 1994; *Die Kronen-Bar*, H. Zuber, Rasch und Röhring, 1995), *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (C. Rico Godoy, 1990; *Perfekte Frauen haben's schwer*, V. Glab, Eichborn, 1991), *Las edades de Lulú* (A. Grandes, 1989; *Lulú, die Geschichte einer Frau*, C. Rasche, 1990) o *La rusa* (J. L. Cebrián, 1986; *Die Russin*, H. Zahn, Goldmann, 1987).

Aventurarse a presumir los factores que han condicionado la selección de las obras sería demasiado audaz en este caso. Se puede suponer que es la autoría la que principalmente determina la traslación de una obra. Como señala Mertin (1993: 39), las editoriales con un catálogo bien programado suelen recalcar que no traducen obras, sino autores. Así, Michi Strausfeld, entonces responsable de la literatura latinoamericana, portuguesa y española en la editorial Suhrkamp/Insel, contestaba lo siguiente a la pregunta sobre los criterios que se siguen para la selección de obras: “Nuestro criterio: la calidad literaria; no compramos un libro, sino un autor. No publicamos un libro, sino una obra”.³⁴⁸

³⁴⁸ En correo electrónico personal de 30.09.2004.

Por qué se prefieren unos autores y no otros, por qué de esos autores se traducen unas obras y otras no, ya es más complicado de saber. Sin duda las habilidades de los agentes y los gustos de los *scouts* son factores a tener en cuenta. Como ya he señalado, la influencia de eventos literarios y de promoción, como ferias, encuentros y festivales, tiene un papel determinante. A veces, la crítica ayuda a dar el salto, como ocurrió con Eduardo Mendoza y, más adelante, con Javier Marías. Otras veces, es algún premio el que induce a la adquisición de licencias de traducción, como en el caso de Manuel Vicent, según explica Kaldemorgen: “Claudia Vidoni vom C. Bertelsmann Verlag in München wurde auf Manuel Vicent aufmerksam, nachdem er den Alfaguara-Preis des gleichnamigen Verlages für den Roman „Der Gesang der Wellen“ gewonnen hatte” (2001: 88). O bien anima a realizar reediciones, como en el caso de Cela:

Wie in den Jahren zuvor erhielt auch heuer mit dem Spanier Camilo José Cela ein Autor den Literatur-Nobelpreis, dessen Oeuvre bei uns bisher nur wenig Beachtung gefunden hat. Seit der hohen und werbewirksamen Auszeichnung erleichtern es zahlreiche Neuauflagen, den Romancier Cela zu entdecken (Vanhoefer 1989).

En cualquier caso, y en respuesta a la pregunta clave de este trabajo, no parece que el hecho de tratarse de una obra que ha sido llevada al cine, ni tampoco el hecho de que dicha película haya sido exhibida en Alemania, condicione de ninguna manera el proceder de las editoriales. Strausfeld decía a este respecto: “El cine no influye en nuestras decisiones, y el éxito de un autor en su país no es ninguna garantía para que tenga éxito en otro país... a veces puede suceder, pero nunca se sabe”.³⁴⁹ Así, por ejemplo, Stempel lamentaba el escaso interés que habían mostrado las editoriales alemanas por la obra de Benito Pérez Galdós a pesar de haber sido adaptada por el –también en Alemania– aclamadísimo Luis Buñuel:

Obwohl Buñuel dieses Buch [Nazarín] sowie den Roman “Tristana” verfilmte, und dies unter Wahrung der pointierte psychologischen Stimmigkeit der Vorlagen, fand sich bei uns kein Verlag bereit zu einer längst überfälligen Ausgabe wenigstens der wichtigsten Prosa dieses letztlich übernationalen Erzählers, der sich zweifelsohne an Dickens, Zola oder auch an Fontane messen läßt (Stempel 1990).

En el caso concreto de las 46 obras del corpus para las que se han dado los tres procesos de trasvase –es decir, se ha realizado una adaptación, ésta ha sido exhibida en Alemania y además se ha traducido la obra literaria correspondiente–, sólo en dos ocasiones podemos advertir signos evidentes de que la película haya influido en la edición de la obra literaria. Se trata de *El Club Dumas* (A. Pérez Reverte, 1993) y *Las edades de Lulú* (A. Grandes, 1989).

La editorial Weitbrecht publicó por primera vez la novela de Pérez Reverte en 1995 con el título *Der Club Dumas* (C. Schmitt). Dos años después, Goldmann compró los derechos de la traducción de Schmitt y publicó la edición de bolsillo con el mismo título. Pero en el año 2000, justo después de haberse exhibido en Alemania la película de Roman Polanski *The Ninth Gate*, Goldmann volvió a reeditar la novela, esta vez cambiando *Der Club Dumas* por *Die neun Pforten* y mostrando en la carátula del libro una fotografía de Johnny Depp caracterizado como Corso, protagonista de la obra.

³⁴⁹ En mismo correo electrónico de septiembre de 2004.

La controvertida novela de Almudena Grandes fue publicada por Galgenberg y Bertelsmann-Club en 1990 y 1991 con el título *Lulú, die Geschichte einer Frau*. En 1991, un año después de su producción, se exhibió en los cines alemanes y se distribuyó en vídeo la adaptación de Bigas Luna, a la que se dio precisamente el mismo título en alemán que a la novela. Recordemos que fue una de las pocas películas en cuyas críticas no sólo se hacía referencia a la base argumental del filme, sino que estaban construidas alrededor de la comparación entre obra literaria y filme, en este caso haciendo continuas alusiones al éxito de la novela de Grandes y al premio Sonrisa Vertical. Al año siguiente de la exhibición de la película en Alemania, Goldmann volvió a reeditar la novela, esta vez tomando para la carátula del libro el cartel del filme, con Franscesca Neri, Javier Bardem y otro personaje masculino.

La influencia de la película, no ya en la selección o edición de la obra literaria, sino en su recepción, es más difícil de valorar. A propósito de las adaptaciones de Pérez Reverte, Kaldemorgen comenta:

Die Romane des Bestsellersautors Arturo Pérez-Reverte sind trotz mehrmaligen Verlagswechslens ebenfalls noch nicht beim deutschen Leser angekommen. Die Mantel- und Degengeschichten vor kriminalistischem Background sind fast alle übersetzt und verfilmt. Zuschauer des Nachtprogramms von ARD und ZDF hatten bereits mehrfach Gelegenheit dazu, Spielfilme auf der Grundlage von Pérez-Revertes Büchern zu sehen, was jedoch nicht zur Popularität in Deutschland beitrug (2001: 88).

Veamos en el siguiente apartado estas y otras cuestiones relacionadas con la recepción de las obras literarias del corpus traducidas al alemán.

Recepción

Si bien la mayoría de las obras que nos ocupan se ha recibido de manera individual, algunas han aparecido exclusivamente en antologías o revistas, a veces incluso sólo de manera parcial. Es el caso de las obras siguientes:

- *Libro de buen amor* (J. Ruiz, Arcipreste de Hita, s. XIV): un fragmento titulado “Von den kleinen Mädchen”, tomado de la traducción de Gumbrecht de 1972, se incluyó en B. Mitterer (ed.), *Poesie der Welt*, tomo *Spanien* (Propyläen-Verlag, 1985).
- *La punyalada* (M. Vayreda, 1904): en J. Molas, *Landschaften Kataloniens* (Entidad Autónoma del Diario Oficial y de Publicaciones, 1990) se incluyó un fragmento traducido por Sabine Sattel y titulado “Vom Gipfel des Puig des Bassegoda”.
- *Jardín umbrío* (R. M. del Valle Inclán): algunas de sus historias se han publicado en diferentes antologías; “Juan Quinto” en E. Brandenberger (ed.), *Spanische Autoren - Die 98er Generation* (dtv, 1987) y “Heiligabend” en E. Brandenberger (ed.), *Weihnachtsgeschichten aus Spanien* (Artemis-Verlag, 1986 y dtv, 1993).
- *Crónicas de la veritat oculta* (P. Calders, 1955): hay traducciones dispersas de algunos cuentos del volumen en diferentes publicaciones, como por ejemplo en *Tranvía 35*, 1994, traducidos por Kirsten Brandt, o en A. Maass (ed.), *Und lass als Pfand, mein Liebling, Dir das Meer* (Vervuert, 1988, reed. 1991), traducidos por Angelika Maass.

- *Crónica del cipote de Archidona* (C. J. Cela, 1976): “Die ungewöhnliche und ruhmreiche Heldentat der Rute von Archidona” aparece, en traducción de Elke Wehr, en I. Echeverría, C. López de Lamadrid y H. von Berenberg (eds.), *Spanische Reise, ein literarischer Reiseführer durch das heutige Spanien* (Wagenbach, 1987 y 1998).
- *El palomo cojo* (E. Mendicutti, 1991): un fragmento traducido por Elke Wehr y titulado “Das Haus der Grosseltern” se incluyó en M. Strausfeld (ed.), *Weisst du noch... wie wir lernten, frei zu sein? Die Spanische Literatur der Demokratie*, número especial de la revista *die horen* 40:179, 1995.

Algunos clásicos, sin embargo, no sólo han sido revisados y actualizados en el período 1975-2000, sino que en ocasiones han merecido además ediciones prologadas, comentadas o con ilustraciones de lujo. Así, por ejemplo, *Das Leben des Lazarillo von Tormes, seine Freuden und Leiden*, traducción de Walter Widmer e ilustraciones de Leonhard Bramer, introducción y comentarios de Peter Fröhlicher (Artemis und Winkler, 2000); *Der Cid: Das altspanische Heldenlied*, traducción de Fred Eggarter, introducción y comentarios de Alfred Thierbach (Reclam, 1985 y 1993) o *La Celestina oder Tragikomödie von Calisto und Melibea*, traducción e introducción de Fritz Vogelgsang (Insel-Verlag, 1989), edición ilustrada con grabados de Pablo Picasso.

Las ediciones más polémicas y comentadas fueron, sin duda, las de las obras de Federico García Lorca. Enrique Beck tenía desde 1945 los derechos de exclusividad de las traducciones al alemán de las obras del artista granadino. Sus versiones ya comenzaron a ser discutidas poco después de ser publicadas, y la editorial Insel/Suhrkamp proclamaba desde hacía tiempo la necesidad de nuevas traducciones. Tras años de enfrentamientos con los herederos de Beck, la editorial, respaldada por el sobrino de Lorca, Manuel Fernández Montesinos García, y por dos informes exhaustivos a cargo de Helmut Frielinghaus y Harald Weinrich, lanzó dos nuevas traducciones de *Bodas de sangre* (R. Wittkopf) y *La casa de Bernarda Alba* (H. M. Enzensberger) y llevó la polémica a los medios de comunicación.³⁵⁰ La Fundación Enrique Beck denunció a la editorial, que inicialmente tuvo que retirar ambos textos, pero a partir de 1999 Suhrkamp acabó editando toda la obra lorquiana en versiones nuevas.

Las obras de Lorca son precisamente las que cuentan con más ediciones y reediciones en el período 1975-2000, especialmente *Yerma* (E. Beck) y *Bernarda Albas Haus* (E. Beck, F. R. Fries, R. Wittkopf, H. M. Enzensberger). Les siguen en cantidad de ediciones la obra de Mercè Rodoreda *Auf der Plaça del Diamant* (H. Weiss), con epílogo de Gabriel García Márquez a partir de 1984, y las obras de la famosa serie criminal de Manuel Vázquez Montalbán *Carvalho und die tätowierte Leiche* (B. Straub) y *Carvalho und der Mord im Zentralkomitee* (B. Straub). También fueron numerosas veces reeditadas las novelas *Tuareg* (H.

³⁵⁰ Algunos artículos sobre esta polémica son: Baron (1998), Brembeck (1998), Ebel (1998), Oehrlein (1998), Podak (1998), Schütte (1998), Weyer (1998) y Zeese (1998).

Zahn), de Alberto Vázquez Figuroa, y *Perfekte Frauen haben's schwer* (V. Glab), de Carmen Rico Godoy.³⁵¹

Dos reediciones coyunturales que merece la pena destacar son las de las obras de Camilo José Cela y de Javier Marías. Del primero se volvieron a reeditar tanto *Pascual Duarte's Familie* (G. Theile-Bruhns y A. Grube) como *Der Bienenkorb* (G. Theile-Bruhns) tras la concesión del premio Nobel de Literatura en 1989. De Marías se volvió a editar en 1997 la traducción *Alle Seelen oder die Irren von Oxford* (E. Wehr), que ya había publicado sin éxito en 1991 la editorial Piper, y que tuvo una segunda oportunidad en Klett-Cotta tras el éxito sin precedentes de *Mein Herz so weiß*.

En cuanto a la crítica, me voy a remitir en adelante a una selección de aproximadamente trescientos artículos sobre las obras del corpus traducidas aparecidos en prensa alemana general. Dichos artículos se han extraído del archivo bibliográfico IZA (Innsbrucker Zeitungsarchiv zur deutsch- und fremdsprachiger Literatur)³⁵², de la Universidad de Innsbruck, que recoge reseñas literarias de prensa general y especializada desde 1960 hasta nuestros días.

Un primer acercamiento a las críticas estudiadas permite separarlas en dos grandes grupos, las negativas y las positivas, siendo estas últimas clara mayoría. Una lectura más detenida descubre algunos matices. Por ejemplo, de algunas obras anteriores al período 1975-2000 se alaba su actualidad, como si publicarlas después de tanto tiempo necesitara una justificación que las ligara al presente:

Bestrickend in ihrer Schlichtheit, betörend durch ihre Verbindung von Poesie und Phantasie, bezaubernd durch die bilderreiche melodiose Sprache erweisen sich die "Prosalegenden" (so der spanische Originaltitel) des spanischen Romantikers Gustavo Adolfo Bécquer heute als ebenso lebendig wie vor 111 Jahren (Sobre *Leyendas*, G. A. Bécquer, en Strausfeld 1983).

Eine literarische Trouvaille ersten Ranges ist hier anzuzeigen: ein fast 500 Jahre altes Werk, frisch wie am ersten Tag (Sobre *La Celestina*, F. de Rojas, en Schmitt 1989b).

Zwanzig Jahre sind seit der Niederschrift des Romans „Fünf Stunden mit Mario“ vergangen – seine Sprachkraft (auch in der Übersetzung), sein Tempo und seine mitunter groteske Komik wirken frisch wie ehemals (Sobre *Cinco horas con Mario*, M. Delibes, en Von Bitter 1989).

El otro elemento recurrente en las críticas de los clásicos reeditados es la nueva traducción realizada o la revisión de la anterior, pues es precisamente este factor el que dota a la edición de especial relevancia:

Im Jahre 1520 ist in Augsburg die erste deutsche Übersetzung von Christof Wirsung erschienen: "Ain Hipsche Tragedia". Mit der jetzt vorliegenden Übertragung von Fritz Vogelgsang, der 66 Illustrationen von Pablo Picasso beigegeben sind, liegt eine dem

³⁵¹ Para un análisis más profundo de la recepción de estas obras, sería interesante estudiar los diferentes formatos de edición y sus paratextos (véase Sperschneider 2007, que realiza este análisis con un corpus de obras latinoamericanas), algo que lamentablemente queda fuera de las posibilidades de este trabajo.

³⁵² Véase <<http://www.uibk.ac.at/iza/>>. Desde aquí de nuevo mi agradecimiento a Monika Klein, que con tanta amabilidad me ha facilitado el acceso a tan amplia documentación.

Original verpflichtete und doch freie, verspielte und vergnügliche Fassung vor. Bewundernswert, wie Vogelgsang das Archaische der Sprache rettet und gleichzeitig, oft im selben Satz, in den Derbheiten unserer Umgangssprache schwelgt. Daß er darüber hinaus Reim und Metrum bewahrt und als unübersetzbar geltenden Wortspiele im Deutschen einbürgert, macht sein Können fast schon unheimlich (Sobre *La Celestina*, F. de Rojas, en Hackl 1989).

Indessen liegt das Bedeutsame der Neuausgabe weniger auf interpretatorischem als vielmehr auf philologischem Gebiet. Der Übersetzer bezieht sich erstmals auf die 1965 vorgelegte kritische Edition des unsicher überlieferten Quevedo-Originals und weist auch sonst früheren Übertragungen ins Deutsche zahlreiche Fehler nach. Anmerkungen mittels zahlreicher Belege erläutern die beinahe unlösbaren Schwierigkeiten dieses sprachspielerischen, oft als "konzeptistisch" bezeichnet Literaturidioms, die jeden Übersetzer vor unlösbare Schwierigkeiten stellen. Die philologisch kommentierte Seite des Buches darf als der eigentliche Gewinn für den deutschen Leser verbucht werden (Sobre *El Buscón*, F. de Quevedo, en Brode 1984).

En las recensiones de novedades, también se pueden encontrar comentarios sobre la labor de los traductores. No siempre son profundas, pero sí bastante numerosas. De hecho son muy pocas las veces en las que no aparece ni siquiera el nombre del traductor. Casi siempre se alaba su trabajo, especialmente para subrayar así la calidad del texto original, como en los siguientes ejemplos:

Luis Martín-Santos nämlich legt Schichten der Sprache und der Seelen frei, die uns auch in der wunderbaren Übertragung von Eugen Helmlé Staunen entlocken. Zum Übersetzen ein höllisch schwerer, mephistophelischer Text (Sobre *Tiempo de silencio*, L. Martín Santos, en Schmitt 1992).

Dank der ausgezeichneten deutschen Übersetzung bleibt dem deutschen Leser jene Suggestivität der Prosa Adelaida García Morales' erhalten, die auf der Fähigkeit der Erzählerin beruht, einzelne Figuren mit einer Aura des Geheimnisses zu umgeben (Sobre *El Sur*, A. García Morales, en Cortes-Kollert 1989).

Die künstlerische ist wie immer in der Sprache verborgen. Daß aus diesen gedanklichen Bauelementen sogar in der Übersetzung, die wegen der zahllosen lokalen Anspielungen und Sonderidiome nicht leicht gewesen sein kann, ein glanzvolles Romanwerk wird, ist zweifellos der genauen Kenntnis des komplexen Milieus zu verdanken... (Sobre *Últimos días con Teresa*, J. Marsé, en Schwarz 1988).

Daß all das, daß diese Dichte der Sprache, die Konsequenz der Handlung, die ganze sich gegenseitig vorantreibende und motivierende Wechselwirkung zwischen Aktion und Diktion auch im Deutschen überzeugt und Wirkung zeigt, ist Heidrun Adler zu danken, die mit ihrer Übertragung – die keine bloße Verdeutschung ist – auch den Geist des Werkes ans Ufer ihrer Sprache übersetzt, ihn für den deutsche Leser neu erfunden hat: eine Meisterleistung der Übersetzungskunst, die ja sehr viel auch mit der Kunst des Sich-Versetzens in einen anderen Kosmos, ein anderes Lebensgefühl, eine andere Empfindungswelt zu tun hat (Sobre *El invierno en Lisboa*, A. Muñoz Molina, en Lorenz 1991).

Por el contrario, otras veces, el crítico se lamenta de la mala calidad de la traducción, sin restarle por ello valor al original o precisamente en contraste con éste:

Delibes' große Kunst ist es, die Sprache des Kleinbürgertums getreu nachzubilden, deren Borniertheit Carmen vorführt. Er macht so die Abhängigkeit zwischen sprachlicher und politischer Beschränktheit plausibel. Carmens Rede ist formelhaft, vulgär, ungeordnet und unbedacht. Sie unterbricht und wiederholt sich, ruft Gott und alle rechtenden Freunde als Zeugen auf: die genau aber oft unbewegliche und dazu stilistisch geglättete Übersetzung von Fritz Rudolf Fries trifft ihren Ton nicht ganz (Sobre *Cinco horas con Mario*, M. Delibes, en Wetzel 1989).

Seiner außergewöhnliche Beherrschung der spanischen Sprache macht ihn zu einem für die spanische und hispano-amerikanischen Autoren wichtigen Schriftsteller, dessen Bücher in den Übersetzungen allerdings viel von ihrem Sprachwitz verlieren (Sobre la obra de C. J. Cela, en Haubrich 1989).

Doch ist diese Ausgabe allein schon eine Garantie für einen Durchbruch des Autors in Deutschland? Leider haben Verlag und Übersetzer nichts getan, dem deutschen Leser das in spanischer Tradition und Zeitgeschichte verwurzelte Werk nahezubringen (Sobre las obras de R. M. del Valle-Inclán, en Floeck 1986).

Aus der deutsche Übersetzung kann man allerdings streckenweise nur erahnen, daß der studierte Kriminologe und Jurist tatsächlich dem Volk aufs Maul geschaut hat und so das Kunststück fertigbringt, eine komplizierte literarische Konstruktion hinter Gassenjargon zu verstecken. [...] Für den Übersetzer Heinrich von Berenberg war der Tomeo-Text, der die ungeheuer fäkalisierte und sexualisierte Sprache seiner Landsleute zum literarischen Stilmittel erhebt, bestimmt keine leichte Arbeit. Doch hätte er an mancher Stelle wohl besser daran getan, für die drastischen Redensarten im Originaltext eine deutsche Entsprechung statt einer wörtlichen Übersetzung zu wählen (Sobre *El crimen del cine Oriente*, J. Tomeo, en Frenkel 1996).

En alguna ocasión, la crítica a la labor del traductor se utiliza para ahondar en la ya de por sí negativa exposición sobre el original:

Dabei bedient sich der seit seinem Roman „Das etruskische Lächeln“ auch hierzulande bekannte Autor nicht nur einer übertriebenen gefühlsgeladenen und symbolträchtigen Sprache. Er greift zudem tief in die romantische Trickkiste, um daraus klassische Requisiten wie Mond, Wald, Quelle, Kapelle oder Hirt hervorzuzaubern und durch klischeehafte Bilder eine feierlich bewegte Stimmung zu erzeugen. Dieser Eindruck bestätigt sich in Ulrich Kunzmanns ungelenker Übersetzung, die dem vor mehr als dreißig Jahren erschienenen spanischen Original in vielen Passagen allzu treu ergeben ist (Sobre *El río que nos lleva*, J. L. Sampedro, en Jamin 1993).

Aunque la mayoría de las veces, las escasas críticas negativas atacan directamente al original:

Bécquers „Legenden“ mögen literar- und geistesgeschichtlich aufschlußreich sein für die Seelenlage im Spanien des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Auf einen heutigen Leser, sofern er die Erzählungen der originalen Romantik überblickt, wirken sie wie fader Abklatsch (Sobre las *Leyendas* de G. A. Bécquer, en Brode 1982).

Genauso ist der Eindruck, den die Lektüre hinterläßt: Man hat mal amüsiert, mal nachdenklich diese sonderbare Welt durchstreift, doch nach dem Schlußpunkt ist die Szenerie des Romans wieder so stillgestellt wie die Landschaft in jenen kleinen Schneekugeln, in denen sich keine Flocke mehr rührt, sobald man sie aus der Hand legt (Sobre *Todas las almas*, J. Marías, en Falcke 1991).

...die Kriminalstory wirkt konstruiert bis zum Geht-nicht-mehr. Statt Menschen agieren Typen ohne Innenleben, jede Figur kommt als Karikatur daher. Gewollt? Keine Ahnung (Sobre *El misterio de la cripta embrujada*, E. Mendoza, en Jakob 1991).

Hier hat man einen Roman vor sich, der eindeutig zu lang geraten ist: Die Rollen der beiden Protagonisten sind dem Leser rasch klar und werden nun anhand zu vieler langatmiger Beispiele durchgespielt [...] Aber Quim Monzó hätte sich einfach kürzer fassen sollen. Gewiß wäre etwas Besseres heraus gekommen (Sobre *La magnitud de la tragedia*, Q. Monzó, en Von Berenberg 1996).

Langeweile, Überdruß, Katerstimmung sind die Gefühle, von denen die Figuren dieses Romans beherrscht werden; leider auch der Leser [...] „Der Pianist“ ist in der Tat gescheitert. Mehr als die Exposition eines großen Themas vermag er nicht zu geben; statt der Durchführung folgen nur Geklimper, leere läufe, Tonleitern und Trugschlüsse (Sobre *El pianista*, M. Vázquez Montalbán, en Jessen 1987).

Gleichgültig koloriert Pérez-Reverte im Grunde seine Figuren, und alles wird ihm dabei unwichtig. Schließlich zerfließen selbst die Rätsel dieses Buches – so belanglos wie mancher der berühmten Sätze. [...] Der Leser zahlt – mit Langeweile (Sobre *El club Dumas*, J. Pérez-Reverte, en Schwieren-Höger 1995).

En general, las reseñas de las obras analizadas las valoran por su calidad literaria, por la perfección de la forma, por la originalidad del estilo, por su capacidad de entretenimiento o por ser fiel reflejo de la sociedad. Algunas incluso son catalogadas de obra maestra o encumbradas al olimpo de la literatura universal:

Der Roman *Die besten Absichten* ist ein Klassiker der realistischen Literatur, ja ohne Übertreibung darf von einem Meisterwerk gesprochen werden, das in seiner stringenten Geschlossenheit besticht und Farbigkeit und erzählerisches Tempo auf hohem Niveau bis zur letzten Seite durchhält (Sobre *Las buenas intenciones*, M. Aub, en Schmitt 1993).

“Der Bienenkorb” jedenfalls ist Weltliteratur. Man muß den Roman nur noch einmal lesen und sich vorstellen, Doña Rosas Café befände sich irgendwo in Sarajevo (Sobre *La colmena*, C. J. Cela, en Oehrlein 1996).

Dieser Roman ist ein kurzweiliges Meisterwerk des Granseigneurs der spanischen Literatur. Die “Stimme”, wie es ein Schriftstellerkollege formuliert, die Delibes seinen Protagonisten “leiht”, ist überzeugender denn je (Sobre *Diario de un jubilado*, M. Delibes, en Bauer 1996).

Es ist nicht allein die raffinierte Konstruktion des Romans, es ist vor allem seine ungemeine dichte, stets um höchste Präzision bemühte Sprache, die das Buch zu einem unvergleichlichen Erlebnis macht. Es gibt in der zeitgenössischen Literatur nichts Besseres (Sobre *Todas las almas*, J. Marías, en Fuld 1997).

Eduardo Mendozas Roman über das Barcelona der katalanischen Gründerjahre, das Barcelona der Epoche zwischen 1888 und 1929, ist auch ein solcher Glückfall der Weltliteratur (Sobre *La ciudad de los prodigios*, E. Mendoza, en Görling 1989).

La reseña positiva más sorprendente es la que Benjamin Heinrichs dedica a *Niebla* (M. de Unamuno) en el semanario *Die Zeit*, y no sólo una vez, sino dos. En diciembre de 1996 el crítico entona un extenso canto de alabanza a la famosa *novela*, de la que, entre cosas, dice lo siguiente:

Wie dringend bräuhen wir ein Buch wie dieses gerade jetzt! Seinem Titel zum trotz nämlich ist ‚Nebel‘ kein Werk der Dunst-Kunst, der Novermbertrübsinns, sondern eine Literatur hoch über den Nebelmeer. Worte im hellsten, klarsten Winterlicht, weiß und kalt wie der Schnee, blau und funkelnd wie der Gletscher (Heinrichs 1995).

Y acto seguido se lamenta porque el libro, reeditado en 1988 en una pequeña editorial desaparecida, ya no está disponible en librerías. Así que insta a las editoriales a volver a publicarlo, con la promesa de que la excelente crítica volvería a aparecer íntegra en el semanario. Y así fue en noviembre de 1996, después de que Ullstein reeditara la novela en formato bolsillo y traducción de Otto Bueck, Roberto de Hollanda y Stefan Weidle.

Otro fenómeno reseñable es el de la recepción de *Todas las almas* (J. Marías), que, como ya he señalado, se publicó inicialmente en 1991 con escaso éxito y se reeditó en 1997 aprovechando el tirón de *Corazón tan blanco*. El crítico Werner Fuld se preguntaba entonces en las páginas del diario *Der Tagesspiegel* cómo pudo ser que no se advirtiera la calidad de esta obra, que en su opinión es mejor que la que convirtió a Marías en un escritor de culto en Alemania:

Was war los im Frühjahr 1991, als dieser Roman bei uns erschien und ruhmlos unterging? Waren wir Literaturkritiker gerade im Gemeinschaftsurlaub? Nur vierzehn Rezensionen hat das Buch damals bekommen, von bedeckt bis ahnungslos, und kein prominenter Name findet sich unter den Kritikern, nur Aushilfen und zweite Ränge. Dabei war es das deutsche Debüt eines Spaniers, von dem man sagte, er schreibe sein Land endlich heraus aus dem langen Schatten der Franco-Ära und er befreie die Literatur seiner Heimat von den Fesseln ihrer selbstauferlegten Tristesse. Der Piper-Verlag ließ den Roman, der in Spanien ein Bestseller war, von Elke Wehr klug und sensibel übersetzen und vertraute auf unsere Neugier. Er wurde ein eklatanter Mißerfolg (Fuld 1997).

De la impresión general que queda tras la lectura de esta selección de críticas destacaría, por un lado, los rasgos de intertextualidad, que hacen sospechar un frecuente uso de dossieres de prensa por parte de unos críticos en su mayoría poco informados sobre la historia de la literatura española y la evolución del contexto político-social; por otro lado, la mezcla de arrogancia, ingenuidad, curiosidad y sorpresa que se puede percibir en algunas recensiones, como se muestra en los siguientes ejemplos:

Die Ankündigung gab nicht viel her: Ein jahrzehntealter Text von einem hierzulande unbekanntem Spanier? Wo mögen sie den ausgegraben haben? Eine neue Reihe hochliterarischer Bücher im Lübbe-Programm? Erwartungen? Keine. Desto größer meine Überraschung: Dieses Buch ist ein Wunder (Sobre *Mararía*, R. Arozarena, en Jakob 1998).

Wenn es aber wahr ist, daß es sich hier um Weltliteratur handelt – wie kommt es dann, daß dieser Autor hierzulande so unbekannt ist? Und warum wurden bisher nur wenige seiner Werke ins Deutsche übersetzt? Und wer war überhaupt dieser Max Aub? (Sobre *Las buenas intenciones*, M. Aub, en Stein 1996).

Dem spanischen Publikum reichen offenbar ein para Oxforder Seelen als Gespenster. Immerhin war Marías Buch in Spanien auf den Bestsellerlisten. Ich fürchte, für uns reicht das nicht aus (Sobre *Todas las almas*, J. Marías, en Schmitt 1991a).

Zensur und kulturelle Borniertheit des Franco-Regimes haben Spaniens Literatur lange vergessen machen. Und als man sich dann nach Francos Tod langsam aus der Umklammerung gelöst hatte, verdrängte der Boom der Lateinamerikaner erst einmal die

neuen Ansätzen der spanische Literaten. So gab es außer Juan Goytisolo, der im Ausland lebte, fast keinen ernstzunehmenden modernen Autor. Das hat sich gründlich geändert (Sobre *La ciudad de los prodigios*, E. Mendoza, in Schmitt 1989a).

Es ist ein rhythmisches, dem spanischen Charakter angemessener Stil, der sich in die mitleidlose Härte der Landschaft einfügt, wo der scharfe Wind des Feudalismus auch heute noch der erst in den Anfängen stehenden Landreform ins Gesicht bläst [...] Sanft und gutherzig war die spanische Seele nie. Was sie heraushebt, ist vielmehr ein von Minderwertigkeitskomplexen freier Zug ins Große, freilich auch ins Großartige. Mit Unterwürfigkeit, wie sie Delibes schreibt, ist die Luft nicht gesättigt, die durch die Korkeichenwälder der Latifundien streicht. Ein Stolz, der Klassenunterschiede, nicht aber menschliche Unterschiede beachtet, ist eine Eigenart des spanischen Volkscharakters, mit der schon mancher Ausländer in Konflikt geraten ist, der versuchte, spanische Bedienstete nach gewerkschaftlichen Regeln zu behandeln (Sobre *Los santos inocentes*, M. Delibes, in Barth 1987).

Por último, resta comentar que, aunque sólo en un par de casos se ha podido establecer una repercusión directa de la adaptación en el proceder de la editorial, hay diversas críticas en las que se menciona la existencia de la adaptación correspondiente o su futura realización. Así, por ejemplo, en:

Vielleicht gibt es die eine oder den anderen, die sich noch an einen kleinen spanischen Film erinnern, der vor drei, vier Jahren in unseren (Alternativ-)Kinos leider mit wenig Erfolg lief. Er hieß *El Sur (Der Süden)* (vgl. FR v. 19.2.1985) wie der in unseren Tagen viel erfolgreichere *Süden* des Argentiniers Solanas. Gedreht hatte ihn der Spanier Victor Erice, und in der seit Francos Tod höchst lebendigen spanischen Kinematographie galt dieses unscheinbare Meisterwerk als eine der herausragenden Produktionen der letzten Jahrzehnte (Sobre *El Sur*, A. García Morales, in Schütte 1989).

Wer den jetzt von Wilfried Böhringer übersetzten Roman *Wolfsmond* mit angehaltenem Atem gelesen hat, würde bestimmt gerne dessen Verfilmung sehen, um sie mit jener zu vergleichen, die ihm seine eigene Phantasiearbeit während der Lektüre vor Augen gestellt hatte. Man kann gar nicht anders angesichts dieser bildexplosiven Prosa, die nach ihrer Publikation 1985 nicht nur mehrere Auflagen, sondern auch eine Kinoadaptation nach sich gezogen hat (Sobre *Luna de lobos*, J. Llamazares, in Marggraf 1991).

In Spanien wurde sie damals von Kritik und Publikum begeistert aufgenommen. Inzwischen ist sie auch verfilmt worden und zählt zur Schullektüre auf den kanarischen Inseln (Sobre *Mararía*, R. Arozarena, in Beckmann 1999).

Der nach diesem Buch gedrehte Film von Mario Camus gewann im Jahr 1983 den "Goldenen Bären" bei den Berliner Festspielen und kam in mehreren europäischen Ländern in die Kinos. Nach dem Erfolg des Films wurde auch "Der Bienenkorb" in Deutschland neu aufgelegt, leider in einer Übersetzung, die voller Fehler ist und die ebenso präzise wie amüsante Sprache Celas verfehlt (Sobre *La colmena*, C. J. Cela, in Haubrich 1989).

Und das Buch selbst ist angelegt, als sei es für den Film geschrieben. (Tatsächlich wird der Roman gegenwärtig mit Dizzy Gillespie verfilmt) (Sobre *El invierno en Lisboa*, A. Muñoz Molina, in Lorenz 1991).

La polémica generada por la adaptación de *Todas las almas* es incluso tratada en un artículo, en el que el propio Marías describe su disgusto y disconformidad con la película de

Gracia Querejeta (*El último viaje de Robert Rylands*, 1996). Traducido por Elke Wehr, se publicó en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 19 de noviembre de 1996 (véase Marías 1996).

5.5.3. Resumen y conclusiones sobre las normas preliminares y las normas de recepción generales

A pesar de la contextualización realizada y el análisis de la presencia de la literatura española en el sistema literario alemán, resulta difícil extraer resultados concluyentes. La complejidad del sistema y la amplitud del corpus han impedido realizar un estudio lo suficientemente exhaustivo como para poder afirmar con determinación que existen normas preliminares. Sí se ha podido detectar, para el período 1975-2000, un distanciamiento del interés de épocas precedentes por el Siglo de Oro en aras de una preferencia por autores contemporáneos y una marcada predilección por obras narrativas, dos tendencias generales que se pueden ver asimismo reflejadas en la sección que constituyen las obras literarias del corpus. Pero, en líneas generales, se puede constatar más bien una selección asistemática, fuertemente condicionada por diversas actividades literarias, como ferias, distinciones, etc., y por distintas instituciones, tanto del sistema de partida, como del sistema de llegada.

A la vista de los datos aportados, la literatura española parece ocupar una posición más bien periférica en el sistema alemán. La cantidad de obras traducidas es escasa en comparación con otras literaturas y con la producción nacional, no hay ninguna editorial dedicada en exclusiva a la literatura española, ni ninguna que le dedique una colección o una serie regular. Suhrkamp, que es la editorial que se ha ocupado de la literatura española con mayor profusión, la integra dentro del catálogo de obras latinoamericanas y portuguesas. Y en la crítica, por último, se puede percibir, salvo excepciones, una relación de desigualdad, marcada unas veces por la arrogancia, otras por la sorpresa, otras por el desconocimiento, casi siempre por la percepción de otredad. Sólo algunos autores, más bien algunas de sus obras, se acercan de manera aislada al centro del sistema: el *Lazarillo*, el *Quijote*, el *Buscón*, *Don Juan Tenorio*, *Bodas de sangre*, *Corazón tan blanco*, *La ciudad de los prodigios...* Si bien el período 1975-2000 ha supuesto sin duda un avance en las relaciones literarias hispano-germanas, por lo menos en lo que respecta a la dirección que va de España a Alemania, que es la que se ha tratado aquí, no se puede decir, sin embargo, que la literatura española haya alcanzado la posición de otras literaturas cercanas, como la francesa o la italiana.

5.6. RESUMEN Y EVALUACIÓN DE LOS RESULTADOS DEL ANÁLISIS

La aplicación del modelo de análisis planteado en el capítulo 3 a las adaptaciones cinematográficas españolas realizadas entre 1975 y 2000 y su recepción en Alemania en ese mismo período ha permitido observar algunas regularidades en los procesos de adaptación, en los procesos de traducción audiovisual y en los procesos de traducción literaria, así

como en la combinación de todos ellos. El primer dato que llama la atención es la escasez cuantitativa en los tres niveles: las adaptaciones de obras literarias españolas suponen sólo un 15% de la producción cinematográfica española; las adaptaciones trasladadas a Alemania, por su parte, suponen poco más del 16% del cine español recibido en este sistema, que a su vez alcanza cuotas de mercado de apenas un 0,8% en el sistema cinematográfico alemán, y la literatura española constituye una sección muy reducida del total traducido en el sistema literario alemán, rondando un 2% que comparte con la literatura procedente de Latinoamérica. Consecuentemente, estos conjuntos de obras ocupan posiciones marginales en sus correspondientes sistemas de llegada, aunque hay obras concretas que a lo largo del período estudiado se pueden ubicar más cerca del centro. En la selección de las obras se puede apreciar como criterio dominante su autoría, director o escritor según el caso, aunque son múltiples los factores a considerar en el marco de unos sistemas muy complejos y fuertemente condicionados por las instituciones que operan en ellos, tanto a nivel nacional como europeo. La legislación europea y el marco común se han hecho notar básicamente al final del período, siendo mucho más intensa su influencia normativa y reguladora en el sistema fílmico que en el literario.

El análisis de las combinaciones de estos tres procesos ha mostrado, por un lado, que en los sistemas tratados y durante el período estudiado la triple combinación de procesos es un fenómeno menos frecuente de lo esperado. De las 329 adaptaciones que tiene el corpus, tan sólo 46 son analizables en este sentido, pues sólo en esos casos se ha trasladado a Alemania tanto la película como la obra literaria. Por otro lado, se ha podido apreciar que los procesos se han combinado preferentemente siguiendo dos de los grupos de la sistematización: la combinación I (traducción literaria antes que adaptación) en el caso de clásicos y obras antiguas, y la combinación II (adaptación antes que traducción literaria) en el caso de adaptaciones realizadas poco después de haberse publicado la obra literaria en la que se basan. No se ha constatado la existencia de obras cuyos procesos se hayan combinado siguiendo los esquemas de los grupos IV o V, es decir, en ningún caso han actuado otros sistemas como intermediarios entre el español y el alemán, ni para la traducción audiovisual ni para la traducción literaria. Sí se han podido producir traducciones audiovisuales intermedias, pero dentro del propio sistema cinematográfico español y no en el marco de un tercer sistema distinto del español o el alemán. Y tan sólo hay tres casos en los que la adaptación puede haber partido de un texto literario traducido a otra lengua (combinaciones del grupo III).

Finalmente, y aunque sería necesario realizar el análisis de las normas operativas para poder afirmarlo con rotundidad, no parece que en el marco de este corpus se hayan producido ni recurrentes ni importantes influencias de unos trasvases sobre otros. Sólo en unos pocos casos se han podido constatar referencias a la traducción literaria en las críticas de la película traducida, lo cual no significa que dicha traducción literaria se haya tenido en cuenta a la hora de realizar la traducción audiovisual. Y también sólo en unos pocos casos se han encontrado alusiones a la existencia de una adaptación cinematográfica de la obra literaria reseñada, adaptación que sólo en dos ejemplos concretos parece haber repercutido, por lo menos exteriormente, en la edición de la novela.

6. CONCLUSIONES

El presente trabajo de tesis doctoral se inició con un objetivo teórico y un objetivo práctico:

- desarrollar un aparato teórico que permitiera estudiar de forma coherente y sistemática la combinación de tres formas de trasvase (adaptación cinematográfica, traducción literaria y traducción audiovisual) y su papel en el intercambio cultural;
- analizar la recepción cultural de España en Alemania a través del cine y la literatura aplicando el constructo teórico desarrollado.

Para cumplir con el primer objetivo, se ha diseñado, a partir de presupuestos polisistémicos, un modelo de análisis orientado a la identificación de normas de transferencia. Este modelo se estructura en tres ejes y cuatro niveles. Los tres ejes verticales se corresponden con las tres formas de trasvase: adaptación cinematográfica, traducción audiovisual y traducción literaria. Los cuatro niveles se corresponden con cuatro tipos de normas de transferencia: normas combinatorias, normas preliminares, normas de recepción y normas operativas. Las primeras se refieren a las diferentes formas en que se pueden combinar las tres modalidades de trasvase, lo cual proporciona información sobre los pasos que se siguen en el proceso de transferencia y sobre las lenguas que intervienen en él. Para poder dar cuenta de las diferentes combinaciones posibles, se ha diseñado una sistematización que describe las relaciones entre la adaptación cinematográfica y las otras dos formas de trasvase: la traducción literaria y la traducción audiovisual. Las normas preliminares y las normas de recepción suponen contemplar los tres fenómenos de trasvase como productos, lo que implica un análisis detallado de los diferentes sistemas de llegada. Las normas operativas son las que dirigen las decisiones tomadas durante el proceso mismo de transferencia, lo que supone abordar los tres fenómenos de trasvase, ya no como productos, sino como procesos.

Esta herramienta de análisis sistemática y coherente permite valorar cuantitativamente la presencia de obras de los sistemas de partida en sus contextos de llegada, determinar si hay una política de selección de las obras de partida y a qué responde, identificar regularidades en el trasvase y la recepción de las obras trasladadas, y definir la posición y la función de dichas obras en los contextos de llegada. La información que revela el análisis permite a su vez determinar qué función desempeñan estas tres formas de trasvase en el intercambio cultural y descubrir el grado de mediación del cine y la literatura en las relaciones culturales entre dos sistemas. El modelo de análisis, así como la sistematización de relaciones que comprende, han sido diseñados de forma suficientemente flexible como para ser aplicados a cualquier corpus de adaptaciones cinematográficas y cualquier combinación de sistemas culturales, no necesariamente definidos por criterios geopolíticos,

como se ha hecho aquí. Se ofrece, por tanto, una herramienta metodológica de validez universal y utilidad para todos aquellos interesados en analizar las relaciones interculturales entre (poli)sistemas.

El dilatado alcance del modelo se puede convertir en su principal inconveniente, puesto que al utilizarlo con un corpus muy amplio y en el marco limitado de una tesis doctoral, ha sido necesario renunciar a aplicarlo en su totalidad. Esto obliga a relativizar los resultados y dificulta la constatación de normas. De hecho, surge la duda de cuántos análisis son necesarios y cuán detallados deben ser para poder hablar con certeza de la existencia de normas. A esto alude Díaz Cintas (2005: 13-15) cuando contempla las limitaciones del concepto de norma, advirtiendo del peligro de generalización que supone el deseo de identificar normas que han actuado durante un período demasiado extenso y la posibilidad de que siempre se puedan cuestionar tales conclusiones generales al tratarse de un concepto que, llevado a sus extremos, podría equiparar el nivel normativo con el particular. Para hacer frente a este obstáculo, Díaz Cintas sugiere restar expectativas y amplitud a las normas mediante su búsqueda en corpora más homogéneos y abarcables, y no en el marco de investigaciones ingentes que requieren una labor de equipo, restando protagonismo a la actividad investigadora individual. En este trabajo se ha ofrecido un modelo que va en contra de esta recomendación, pero que aun así considero válido y aplicable. Efectivamente, no se ha podido abordar el análisis individual de las obras (normas de recepción particulares y normas operativas), pero el análisis de las normas combinatorias, de las normas preliminares y de las normas de recepción generales sí ha permitido identificar determinadas regularidades, además de ilustrar unos procesos de transferencia cultural en parte poco estudiados hasta ahora, con el valor añadido de haberlos relacionado entre sí.

El modelo es además especialmente interesante porque se ocupa en gran medida de las cuestiones que rodean a los textos, mientras que los estudios realizados hasta la fecha desde un punto de vista polisistémico, tanto para la traducción audiovisual como para la traducción literaria, se han ocupado de las normas en un nivel microtextual (normas operativas). A este respecto, cabe recuperar la crítica que Hermans (1999) realiza a la teoría de los polisistemas y en la que pone de manifiesto sus limitaciones: en primer lugar, se trata de una teoría que opera con un alto nivel de abstracción; en segundo lugar, y paradójicamente, aunque la literatura y la cultura son presentadas en general como escenarios de lucha y conflicto, las cuestiones en juego suelen quedar ocultas y sin explicación, ya que no se hace referencia a los sistemas sociales de mayor alcance más allá del sistema literario. El propio Hermans presenta la obra de Lefevere como un intento de trascender estas limitaciones, ya que este autor se ocupa del contexto social en el que se da la producción y recepción de los textos y no tanto de las cuestiones estéticas, lingüísticas o estructurales de los textos en sí mismos, que es efectivamente lo que se proponía propiciar el giro cultural en el marco de los estudios de traducción.

El presente trabajo se inserta en esa línea descriptiva de la traductología, puesto que ofrece un marco metodológico con el que analizar los contextos de recepción en los que se insertan los textos trasladados y los relaciona entre sí, poniendo así de manifiesto los vínculos culturales entre los sistemas implicados en el intercambio. Se presenta, por tanto, un enfoque claramente orientado al polo receptor, que relaciona el intercambio cultural

literario con otras formas de traducción y, sobre todo, con las implicaciones sociales, económicas y políticas que se dan en las relaciones interculturales.

En cuanto al objetivo práctico de la tesis, se partía de la hipótesis de que la triple combinación de trasvases constituye un fenómeno especialmente ilustrativo de las relaciones interculturales entre dos sistemas. Y, en efecto, en el caso de la recepción cultural de España en Alemania en el período 1975-2000, el análisis de la combinatoria de los procesos de adaptación cinematográfica, traducción audiovisual y traducción literaria confirma la relativa escasez de trasvases, tanto literarios como fílmicos, a la vez que revela la apenas inexistente influencia de unos trasvases sobre otros. El análisis de estos trasvases por separado ha cubierto un doble vacío en la investigación de las relaciones culturales hispano-germanas. Por un lado, se ha ofrecido por primera vez un estudio global de la recepción del cine español en Alemania; no sólo de sus adaptaciones cinematográficas, sino del total trasladado a lo largo del período 1975-2000. Por otro lado, y aunque de manera un poco provisional, dada la falta de una bibliografía exhaustiva que lamentablemente no se ha podido elaborar aquí, se ha procurado un análisis de la literatura española recibida en Alemania en dicho período. Los factores que ilustran dicha recepción, especialmente la crítica, se han restringido a las obras literarias que han servido de inspiración a las películas del corpus, pero, en tanto que sección de toda la literatura española recibida en esos años, han mostrado algunas tendencias en buena medida extrapolables al conjunto. En total se ha valorado el contenido de unas trescientas reseñas de obras literarias, además de aproximadamente novecientas críticas y reseñas fílmicas, cuyas referencias se incluyen en la bibliografía especial que cierra el trabajo y que constituye una ingente fuente documental única para seguir profundizando en el estudio de la recepción de cine español en Alemania. La detallada descripción de los sistemas de llegada y de las condiciones políticas, sociales y económicas en las que se desarrollaron los trasvases culturales que tuvieron lugar entre 1975 y 2000 desde España hacia Alemania, unida al análisis de una gran cantidad de testimonios críticos, nos proporciona una excelente panorámica de las relaciones culturales establecidas entre estos dos países a lo largo de un período muy significativo, circunscritas además al marco institucional europeo en el que tuvieron lugar. Como resultado general, se ha constatado un flujo de trasvases, tanto literarios como fílmicos, que, aunque ha aumentado en comparación con períodos anteriores, sigue siendo reducido, y una percepción de las obras todavía muy marcada por la persistencia de la imagen de exotismo y arcaísmo que se tiene de España.

No puedo dejar de destacar el valor de la información que se ha recopilado para este trabajo y que se ha puesto a disposición en Internet en la base de datos ubicada en <<http://cinelitrad.canuelo.net>>. Una información que no sólo sirve a quien se aproxime al material desde posturas teóricas o quiera aplicar el modelo aquí propuesto, sino también a todos los que, partiendo de otros presupuestos analíticos o simplemente por curiosidad, se interesen por las adaptaciones cinematográficas españolas, por las relaciones culturales hispano-germanas o por la recepción del cine y la literatura españoles fuera de sus fronteras. La base de datos contiene los datos relativos a la producción de las adaptaciones (año, director, guionistas...) y las obras literarias que las inspiraron (autor, año de la primera edición...), así como información sobre su recepción en Alemania (fecha concreta de la recepción y medio de exhibición, editorial, traductor, etc.). Pero además, dado que el estudio se ha ampliado a todo el cine español trasladado a lo largo del período 1975-2000,

en la base de datos se encuentra también información relativa a la recepción de todas las películas españolas exhibidas en Alemania en esos años, una información nunca antes recopilada y que sin duda será de gran ayuda de cara a futuras investigaciones.

En mi opinión, esta tesis, que sin duda está en consonancia con los actuales planteamientos descriptivos de la traductología y los enfoques interdisciplinares más sobresalientes de los últimos años (intermedialidad, intertextualidad, etc.), ofrece unos frutos de los que pueden beneficiarse investigadores, docentes y profesionales del mundo de la traducción audiovisual, de la traducción literaria y del cine, así como todas las personas interesadas en las relaciones interculturales entre España y Alemania. Por otra parte, el trabajo abre muchos caminos. Para empezar, sería deseable completar el presente análisis aplicando al corpus aquí definido las partes del modelo que no se han podido desarrollar, es decir, las relativas a las normas de recepción individuales y las normas operativas. El análisis comparativo de los textos en sí mismos, ubicado además en el contexto establecido en este trabajo, nos proporcionaría un excelente y completo testimonio de la recepción cultural de España en Alemania. Si además se hiciera lo propio con las adaptaciones cinematográficas alemanas trasladadas a España, obtendríamos una visión más que cabal de las relaciones interculturales hispano-germanas vehiculadas a través del cine y la literatura.

También sería interesante ampliar el período aquí analizado desde 2000 hasta nuestros días, teniendo especialmente en cuenta que, en estos últimos años, las relaciones fílmicas sin duda se han intensificado y el marco europeo ha adquirido mayor relevancia. Y, dejando aparte los dos sistemas aquí tratados, merecería la pena aplicar el modelo de análisis a corpora de adaptaciones definidos con criterios totalmente distintos. Esto permitiría poner a prueba su validez en otros contextos, a la vez que desarrollarlo y, dado el caso, vencer sus limitaciones.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ABENDROTH, H. H. (1973) *Hitler in der spanischen Arena. Die deutsch-spanischen Beziehungen im Spannungsfeld der europäischen Interessenpolitik vom Ausbruch des Bürgerkriegs bis zum Ausbruch des Weltkrieges 1936-1939*, Paderborn, Ferdinand Schöningh.

Academia: revista del cine español (1991-2008), Madrid, Barcelona, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

ADLER, H. (1991) “Ganz nahe an Matildes Knöpfen”, *Die Welt*, 8.10.1991.

AGOST, R. & F. CHAUME (eds.) (2001) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universitat Jaume I.

AGOST, R. (1996) *La traducció audiovisual: el doblatge*, Tesis doctoral, Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I de Castellón de la Plana.

AGOST, R. (1999) *Traducción y doblaje: palabras voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.

ALBA, R. (comp.) (2005) *Literatura española: una historia de cine*, Madrid, Ediciones Polifemo, Dirección general de relaciones culturales y científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

ALBERSMEIER, F. J. & V. ROLOFF (eds.) (1989) *Literaturverfilmungen*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp (Taschenbuch Materialien).

ALBERSMEIER, F. J. (1978a) “Cinéma: Langage et Littérature. Essai de Bibliographie”, en A. Gardies, *Cinéma et Littérature, Cahiers du XX^e Siècle, (Société d'étude du 20^e siècle, 9)*, París, Eds. Klincksieck, 146-163.

ALBERSMEIER, F. J. (1978b) “Historizität und Aktualität des spanischen Films”, *Berichte zur Entwicklung in Spanien, Portugal und Lateinamerika* 3:18, 40-48.

ALBERSMEIER, F. J. (1982) *Bild und Text: Beiträge zu Film und Literatur (1976-1982)*, Fráncfort del Meno, Lang.

ALBERSMEIER, F. J. (1992) “Spanienbilder im postfranquistischen Film”, en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 55-63.

ALBERSMEIER, F. J. (2001) *Theater, Film, Literatur in Spanien: Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlín, Erich Schmidt.

ALSINA, V. (2005) “Adaptaciones cinematográficas de obras literarias: el caso de Jane Austen”, en P. Zabalbeascoa, L. Santamaría & F. Chaume (eds.), 53-64.

- ÁLVAREZ, J. (2005) “La familia española y la expresión de la orden en unas escenas de ‘El Bola’”, en M. Lüning & U. Vences (eds.), *Filme im Spanischunterricht*, tema monográfico de *Hispanorama* 110, 28-33.
- AMOS, F. R. (1920, reimpr. 1970) *Early Theories of Translation*, Nueva York, Columbia University Press.
- ANDERMAN, G. & J. DÍAZ CINTAS (eds.) (2008) *Audiovisual Translation: Language Transfer on the Screen*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- ANDERMAN, G. & J. DÍAZ CINTAS (eds.) (en prensa) *Dubbing and Subtitling for the Screen*, Clevedon, Multilingual Matters.
- ARAÚJO, V. (2004) “Closed Subtitling in Brazil”, en P. Orero (ed.), 199-212.
- Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* (1984), monográfico dedicado a la Hispanística alemana, 119:467/468, noviembre-diciembre.
- ARNOLD, F. *et al.* (1981) *Carlos Saura*, Múnich, Viena, Hanser.
- ARNOLD, H. L. (ed.) (1981) *Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland, ein kritisches Handbuch*, Múnich, Edition Text und Kritik.
- ARROJO, R. (1993) *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*, Río de Janeiro, Imago.
- ASCHMANN, B. (2000) “Stolz wie ein Spanier. Genese und Gestalt des deutschen Spanienbildes in der Nachkriegszeit”, en B. Aschmann & M. Salewski (eds.), *Das Bild des Anderen. Politische Wahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart, Steiner, 90-108.
- AUBERG, J. (1992) “Das Unheil war total”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 27, 46-48.
- Auswahl von deutschen Werken in spanischer und portugiesischer Übersetzung / Selección bibliográfica de obras alemanas en traducción española y portuguesa* (1939), Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut.
- ÁVILA, A. (1997a) *El doblaje*, Madrid, Cátedra.
- ÁVILA, A. (1997b) *La censura en el doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS.
- ÁVILA, A. (1997c) *La historia del doblaje*, Barcelona, CIMS.
- AYCOCK, W. & M. SCHOENECKE (eds.) (1998) *Film and Literature: a Comparative Approach to Adaptation*, Texas, Texas University Press.
- BADER, W. & I. OLMOS (eds.) (2004) *Die deutsch-spanischen Kulturbeziehungen im europäischen Kontext: Bestandsaufnahme, Probleme, Perspektiven*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- BAKER, R. (1981) “Guidelines for the Subtitling of TV Programmes for the Deaf and Hard-of-hearing”, en R. G. Baker, *ORACLE Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*, Southampton, Southampton University.
- BAKER, R. (1987) “Information Technology B. A Breakthrough for Deaf People?”, en J. Kyle (ed.), *Adjustment to Acquired Hearing Loss: Analysis, Change and Learning*, Bristol, CDS, University of Bristol, 80-92.
- BAKER, R. *et al.* (1984) *Handbook for Television Subtitlers*, Winchester, University of Southampton and Independent Broadcasting Authority.

- BAKER, R. *et al.* (1986) "Television and Video Technology in the Education of Deaf Children", *British Journal of Audiology* 20, 1-13.
- BALLARD, M. (1992) *De Ciceron à Benjamin*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- BALLESTER, A. R. (2001) *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada, Comares.
- BARON, U. (1998) "Der wahre und die Ware Lorca", *Rheinischer Merkur*, 29.5.1998.
- BARTH, H. (1987) "Seinen Uhu liebt der heilige Narr mehr als die Menschen. Zurück zum Archaischen: Der Spanier Miguel Delibes", *Die Welt*, 22.8.1987.
- BARTHES, R. (1966/1970) "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communication* 8, 1966. / "Introducción al análisis estructural de los relatos", en S. Niccolini (comp.), *Análisis estructural del relato*, traducción de Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo contemporáneo, 1970.
- BARTRINA, F. & E. ESPASA (2001) "Doblar y subtitular en el aula: el reto hacia la profesionalización mediante la didáctica", en E. Pajares *et al.* (eds.), 429-436.
- BARTRINA, F. & E. ESPASA (2003) "Traducción de textos audiovisuales", en M. González (coord.), *Secuencias. Tareas para el aprendizaje interactivo de la traducción especializada*, Barcelona, Octaedro, 19-39.
- BARTRINA, F. & E. ESPASA (2005) "Audiovisual Translation", en M. Tennent (ed.) *Training for the New Millennium*, Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins, 83-100.
- BARTRINA, F. (2001a) "La investigación en traducción audiovisual: interdisciplinariedad y especificidad", en J. Sanderson (ed.), 27-38.
- BARTRINA, F. (2001b) "La previsió del procés d'ajust com a estratègia de traducció per a l'ensenyament del doblatge", en R. Agost & F. Chaume (eds.), 65-71.
- BARTRINA, F. (2003) "Què és una bona subtitulació? Docència, aprenentatge i subtitulació digital", *Interfícies. Apropant la pedagogia de la traducció i de les llengües estrangeres*, [CD-ROM], Universidad de Vic.
- BARTRINA, F. (2005) "Theory and Translator Training", en M. Tennent (ed.), *Training for the New Millennium*, Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins, 177-189.
- BARUCH, M. (1994) & J. RICHARD (revisión) (2000) *The Book Sector and the State: Relationships in Change*, Estrasburgo, Consejo de Europa, [en línea]: <http://www.coe.int/t/e/cultural_cooperation/culture/completed_projects/books/ecubook_A6.asp>, [última consulta: 19-02-2005].
- BASSNETT, S. & A. LEFEVERE (eds.) (1990) *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter Publishers.
- BASSNETT, S. & A. LEFEVERE (eds.) (1998) *Constructing Cultures. Essay on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- BASSNETT, S. (1980) *Translation Studies*, Londres, Methuen.

- BAUER, E. (1996) "Der Diener des Dichters. Miguel Delibes läßt seinen Lorenzo nochmals Tagebuch führen", *Süddeutsche Zeitung*, 1.10.1996.
- BAUSCHINGER, S. (ed.) (1984) *Film und Literatur, Literarische Texte und der neue deutsche Film*, München, Berna, Francke Verlag.
- BAZIN, A. (1990) *¿Qué es el cine?*, traducción de José Luis López Muñoz, Madrid, Rialp.
- BECKER-CANTARINO, B. (1975) "Die 'schwarze Legende'. Zum Spanienbild in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts", *Zeitschrift für deutsche Philologie* 94, 183-203.
- BECKMANN, B. (1999) "Alle verhext. Mord und Totschlag auf Lanzarote", *Die Welt*, 16.1.1999.
- BEJA, M. (1979) *Film and Literature. An Introduction*, Nueva York, Longman.
- BELL, R. T. (1991) *Translation and Translating*, Londres, Longman.
- BENAVENT, F. M. (2000) *Cine español de los noventa*, Bilbao, Mensajero.
- BENAVENTE, J. C. & A.VACAS (2002) "El cine en la clase de español. Un ejemplo: Pedro Almodóvar", en M. López de Abiada & J. Hofstetter (eds.), *Literatura y cine*, tema monográfico de *Hispanorama* 95, 28-33.
- BENECKE, B. (2004) "Audio-Description", *Meta* 49:1, 78-80.
- BENEVENT MONTOLIU, J. F. (1999) "La imagen de España en Alemania: de la Ilustración al Romanticismo", *Estudis: Revista de historia moderna* 25, 201-230.
- BERCHEM, T. (1982) "España y Alemania: esbozo de sus relaciones culturales a través de los siglos", *Índice cultural español* 9, 7-23.
- BERNECKER, W. L. (1992) *España y Alemania en la Edad Contemporánea*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- BERNECKER, W. L. (2004) "Deutschland und Spanien: Historiografische Aspekte zur Geschichte des 20. Jahrhunderts", en W. Bader & I. Olmos (eds.), 231-261.
- BERNECKER, W. L. (ed.) (2007) "España y Alemania: aspectos clave de sus relaciones bilaterales en el siglo XX", *Iberoamericana* 26, 91-182.
- BERWALD, J. P. (1990) "Teaching Foreign Languages by Means of Subtitled Visuals", *Foreign Language Annals* 12, 375-378.
- BETTETINI, G. (1986) *La conversación audiovisual*, traducción de Vicente Ponce, Madrid, Cátedra.
- BEUCKER, V. (1998) "Trabajar en clase con la película 'El disputado voto del Señor Cayo', basada en la novela de Miguel Delibes. Comparación de la película y la novela", *Hispanorama* 49, 109-124.
- BILLAUELLE, P. (2001) "Aspectos de la traducción literaria durante la división de Alemania en dos estados. El ejemplo del *Lazarillo de Tormes*.", en E. Geisler (ed.), 13-22.
- BIRKENHAUER, K. (1981) "Literarisches Übersetzen in der Bundesrepublik", en H. L. Arnold (ed.), 214-224.

- BLUESTONE, G. (1957) *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press.
- BOHNENKAMP, A. & T. LANG (eds.) (2005) *Literaturverfilmungen, Interpretationen*, Stuttgart, Reclam.
- BÖHRINGER, W. (1993) “Der Übersetzer und seine Autoren”, en L. Schrader (ed.), 51-53.
- Boletín informativo del control de taquilla: películas, recaudaciones, espectadores* (1975-2008), a partir de 1986 *Boletín informativo: películas, recaudaciones, espectadores*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, a partir de 1981 Ministerio de Cultura, Dirección General de Promoción del Libro y de la Cinematografía, a partir de 1984 Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- BONITZER, (1986) “Buñuel/Dalí: L’age d’or. Ein Dokumentarfilm als Zerrbild”, en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tramvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 23-24.
- BORBÓN, J. C. DE. S. M. (2007) *Palabras de Su Majestad el Rey con motivo de la clausura de la Cuarta edición del Foro Hispano-Alemán*, Berlín, Palacio de Bellevue, 06.02.2007, [en línea]: <http://www.casareal.es/noticias/news/2007-02-02_palabrasSuMajestadelRey-ides-idweb.html>, [última consulta: 10-09-2008].
- BORRAS, I. & R. C. LAFAYETTE (1994) “Effects of Multimedia Courseware Subtitling on the Speaking Performance of College Ctudents of French”, *Modern Language Journal* 78:1, 61-75.
- Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* (1991), número especial sobre literatura española publicado con motivo de la Feria del libro de Fráncfort de 1991, n° 78, octubre.
- BÖRSENVEREIN DES DEUTSCHEN BUCHHANDELS E.V. (1952–2008) *Buch und Buchhandel in Zahlen*, Fráncfort del Meno, Buchhändler-Vereinigung.
- BOSSE, M. (1992) “Carlos Saura: Der Eingriff ins Bilderbuch der hispanischen Welt”, en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 81-98.
- BOWERS, C. (1998) *The Nature and Constraints of Subtitling with Particular Reference to Intralingual Subtitling and other Forms of Media Access for the Deaf and Hard-of-Hearing*, Tesis doctoral, University of Manchester.
- BRANIGAN, E. (1992) *Narrative Comprehension and Film*, Londres, Routledge.
- BRAUN, K. (2000) “Ethnographie und Modernisierung. Luis Buñuels ‘Las Hurdes / Tierra sin pan’”, *Tramvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 56, 39-42.
- BRÄUTIGAM, T. (2001) *Lexikon der Film- und Fernsynchronisation. Stars und Stimmen: wer synchronisiert wen in welchem Film?*, Berlín, Lexikon-Imprint-Verlag.
- BREHM, W. (2001) *Filmrecht*, Gerlingen, Bleicher.
- BREMBECK, R. J. (1998) “Boykott eines Dichters. Federico García Lorca verschwindet aus den Buchhandlungen”, *Süddeutsche Zeitung*, 9.6.1998.

- BRIESEMEISTER, D. & H. WENTZLAFF-EGGEBERT (2003) "Aspekte der Kulturvermittlung", en D. Briesemeister & H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 9-16.
- BRIESEMEISTER, D. & H. WENTZLAFF-EGGEBERT (eds.) (2004) *Spanien aus deutscher Sicht: deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, Tubinga, Niemeyer.
- BRIESEMEISTER, D. (1979) "Bibliographie katalanischer Veröffentlichungen in Deutschland seit 1945 (1945-1978)", *Iberoromania* 9, 155-163.
- BRIESEMEISTER, D. (1980) *Das Bild des Deutschen in der spanischen und das Bild des Spaniers in der deutschen Literatur*, colección Fraternitas-Reihe zur Untersuchung der Stereotypen, Mettmann, Deutsche Fraternitas Vereinigung für brüderliche Verständigung.
- BRIESEMEISTER, D. (1984) "Die Rezeption der spanischen Literatur in Deutschland im 18. Jahrhundert", *Das Achtzehnte Jahrhundert* 8, 173-197.
- BRIESEMEISTER, D. (1986) "Panorámica de la recepción de la literatura española en la Alemania de la postguerra", en C. Segoviano (ed.), *Lengua, literatura, civilización en la clase de español. Actas del las Jornadas Hispánicas de la Asociación Alemana de Profesores de Español*, Bonn, Romanistischer Verlag, 130-154.
- BRIESEMEISTER, D. (1988) "Bibliographie der von 1983-1988 erschienenen Übersetzungen spanischer Literatur", *Hispanorama* 50, 24-25.
- BRIESEMEISTER, D. (1992) "Wahrnehmungen der Veränderung in den Berichten über Spanienreisen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", en M. Tietz (ed.), D. Briesemeister (colab.), *La secularización de la cultura española en el siglo de las luces, actas del congreso de Wolfenbüttel de 1985*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 33-45.
- BRIESEMEISTER, D. (1994) "Deutsche Übersetzungen aus dem Spanischen seit 1945", en V. Roloff (ed.) *Übersetzungen und ihre Geschichte. Beiträge der romanistischen Forschung*, Tubinga, Gunter Narr (Transfer, Düsseldorf Materialien zur Literaturübersetzung, 7), 92-119.
- BRIESEMEISTER, D. (1997) "«Die spanische Verwirrung». Zur Geschichte des Spanienbildes in Deutschland", *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 34, 291-311.
- BRIESEMEISTER, D. (2000) "El auge del hispanismo alemán (1918-1933)", en J. de Salas & D. Briesemeister (eds.), 267-286.
- BRIESEMEISTER, D. (2004a) "Spanien in der deutschen Essayistik und Zeitungsberichterstattung der Jahre 1945 bis 1968", en D. Briesemeister & H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), 134-144.
- BRIESEMEISTER, D. (2004b) "Spanien in Wandel. Beobachtungen ausländischer Reisender in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", en D. Briesemeister & H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), 190-202.
- BRIESEMEISTER, D. (ed.) (1988) *Alemania y España*, tema central de *Hispanorama* 50, 77-144.
- BRISSET, D. E. (1986) "Mamasuncións langes Warten", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 16-17.

- BRODE, H. (1982) "Ritter kämpfen, Jungfrauen leiden. Gustavo Adolfo Bécquers Phantasiestücke 'Die grünen Augen'", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.11.1982.
- BRODE, H. (1984) "Erzschelm und Hauptvagabund. Francisco de Quevedos 'Leben des Don Pablos' in neuer Ausgabe", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.11.1984.
- BRONDEEL, H. (1994) "Teaching Subtitling Routines", *Meta* 39, 26-33.
- BRÜGGEMANN, W. (1956) "Die Spanienberichte des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Formung und Wandlung des deutschen Spanienbildes", *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* 12, 1-146.
- BUCK, A. (1972) "Romanische Literaturen (ihr Einfluß auf die deutsche)", *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, tomo 3, 519-554.
- CABALLERO, F. (1962) "Nuevas versiones alemanas de literatura española", *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* 51:196, 71-77.
- CABELLO-CASTELLET, G., J. MARTÍ-OLIVELLA & G. H. WOOD (eds.) (1992) *Cine Lit. Essays on Peninsular Film and Fiction*, Vol. I, Corvallis, Oregon State University.
- CABELLO-CASTELLET, G., J. MARTÍ-OLIVELLA & G. H. WOOD (eds.) (1995) *Cine Lit. Essays on Hispanic Film and Fiction*, Vol. II, Corvallis, Oregon State University.
- CABELLO-CASTELLET, G., J. MARTÍ-OLIVELLA & G. H. WOOD (eds.) (1997) *Cine Lit. Essays on Peninsular Film and Fiction*, Vol. III, Corvallis, Oregon State University.
- CABELLO-CASTELLET, G., J. MARTÍ-OLIVELLA & G. H. WOOD (eds.) (2000) *Cine Lit 2000. Essays on Peninsular Film and Fiction*, Vol. IV, Corvallis, Oregon State University.
- CABEZÓN, L. A. & F. G. GÓMEZ-URDÁ (1999) *La producción cinematográfica*, Madrid, Cátedra.
- CALAÑAS, J. A. & B. RAPOSO (2006) *Oswald Rom 1.0: traducciones españolas de literatura alemana 1972-2006*, [CD-ROM], Valencia, Universitat de València.
- CAMARERO GÓMEZ, G. *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*, [en línea]: <<http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/>>, [última consulta: 10-09-2008].
- CAÑUELO, S. (2002) *Adaptación cinematográfica y traducción: hacia una sistematización de sus relaciones*, Trabajo de investigación, Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.
- CAÑUELO, S. (2005a) "Adaptación cinematográfica y traducción: en busca de normas de transferencia en el ámbito hispano-alemán", en R. Merino *et al.* (eds.), 39-54.
- CAÑUELO, S. (2005b) "Adaptación cinematográfica y traducción: hacia una sistematización de sus relaciones", en P. Zabalbeascoa, L. Santamaría & F. Chaume (eds.), 65-79.
- CAÑUELO, S. (2008) "Transfer Norms for Film Adaptations in the Spanish-German Context", en G. Anderman & J. Díaz Cintas (eds.), 115-129.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (1999) *El cine de nuestros días (1994-1998)*, Madrid, Rialp.

- CAPARRÓS LERA, J. M. (2000) “El joven cine español de los noventa”, *Academia: revista del cine español* 61, 3-5.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2001) *El cine de fin de milenio*, Madrid, Rialp.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2004) *El cine del nuevo siglo (2001-2003)*, Madrid, Rialp.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2005) *La Pantalla Popular. El cine español durante el Gobierno de la derecha (1996-2003)*, Madrid, Akal.
- CARBÓ, J. (1988) “Germanistik und Deutschunterricht in Spanien”, *Hispanorama* 50, 19-23.
- CARBONELL, O. (1997) *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CARTMELL, D. & I. WHELEHAN (eds.) (1999) *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, Londres, Routledge.
- CASTRO, X. (1997) “Breve nota sobre el papel del traductor”, en E. Morillas & J. P. Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Colegio de España, 419-422.
- CASTRO, X. (2001a) “Cuestiones sobre la norma culta y los criterios de calidad para la traducción de doblaje y subtitulación en España”, en R. Agost & F. Chaume (eds.), 135-140.
- CASTRO, X. (2001b) “El traductor de películas”, en M. Duro (coord.), 267-298.
- CASTRO, X. (2001c) “Reflexiones de un traductor audiovisual”, en J. Sanderson (ed.), 38-44.
- CATFORD, J. C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Londres, Oxford University Press.
- CATRYSSSE, P. (1992a) “Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals”, *Target* 4: 1, 53-70.
- CATRYSSSE, P. (1992b) *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*, Berna, Peter Lang.
- CATRYSSSE, P. (1994) “The Study of Film Adaptation: A State of the Art and Some New Functional Proposals”, en F. Eguíluz *et al.* (eds.), 37-55.
- CATRYSSSE, P. (1996) “Descriptive and Normative Norms in Film Adaptation: The Hays Office and the American Film Noir”, *Cinemas* 6:2-3, 167-188.
- CHATMAN, S. (1983) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Londres, Cornell University Press.
- CHAUME, F. (2000) “Aspectos profesionales de la traducción audiovisual”, en D. Kelly (ed.), *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales*, Granada, Comares, 47-84.
- CHAUME, F. (2003) *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic, Eumo.
- CHAUME, F. (2004) *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.

- CHAVES, M. J. (1996) *La traducción cinematográfica: el doblaje*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- CHAVES, M. J. (2000) *La traducción cinematográfica. El doblaje*, Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- CHEN, N. (2004) *Adaptaciones del teatro español al cine (19875-2003): teoría y práctica*, Madrid, UAM Ediciones.
- CHESTERMAN, A. & E. WAGNER (2002) *Can Theory Help Translators? A Dialogue Between the Ivory Tower and the Wordface*, Machester, St. Jerome.
- CHESTERMAN, A. (1993) "From 'Is' to 'Ought': Laws, Norms and Strategies in Translation Studies", *Target* 5, 1-20.
- CHESTERMAN, A. (1997) *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins.
- CHRIST, I. (2004) "Zur Stellung der spanischen Sprache in Deutschland", en W. Bader & I. Olmos (eds.), 73-89.
- CHUNG, J. (1999) "The Effects of Using Video Texts Supported with Advance Organizers and Captions on Chinese College Students' Listening Comprehension: An Empirical Study", *Foreign Language Annals* 32:3, 295-308.
- Cinéma et traduction* (1960), número monográfico de *Babel* 6:3.
- CLIMENT ESPINO, R. (2007) "Un filme literario: 'La flor de mi secreto' de Pedro Almodóvar", *Hispanorama* 117, 55-58.
- COHEN, K. (1979) *Film and Fiction: the Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press.
- COLLADO SEIDEL, C. (1991) *Die deutsch-spanischen Beziehungen in der Nachkriegszeit: Das Projekt deutscher Militärstützpunkte in Spanien 1960*, Saarbrücken, Verlag für Entwicklungspolitik.
- COMES PEÑA, C. (2003) "Los amantes del círculo polar?. Una propuesta didáctica para trabajar con cine en español", *Hispanorama* 101, 95-101.
- COMISIÓN EUROPEA & PIRA INTERNATIONAL (2003) *The EU publishing industry: an assessment of competitiveness*, Luxemburgo, Oficina de publicaciones oficiales de la Unión Europea, [en línea]: <http://ec.europa.eu/enterprise/ict/policy/doc/pira_2003_1046_en.pdf>, [última consulta: 10-09-2008].
- COMISIÓN EUROPEA (2000) *Competitiveness of the European Union publishing industries*, DG Enterprise.
- COMISIÓN EUROPEA (2002) *Construir la Europa de los pueblos. La Unión Europea y la cultura*, Luxemburgo, Oficina de Publicaciones de las Comunidades Europeas. También disponible [en línea]: <http://ec.europa.eu/publications/booklets/move/31/index_es.htm>, [última consulta: 10-09-2008].
- COMISIÓN EUROPEA (2003) *Informe de la Comisión al Consejo, al Parlamento Europeo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones sobre la aplicación del Programa "Cultura*

2000”, en *los años 2000 y 2001 (COM/2003/0722 final)*, Bruselas, [en línea]: <http://eur-lex.europa.eu/smartapi/cgi/sga_doc?smartapi!celexplus!prod!DocNumber&lg=es&type_doc=COMfinal&an_doc=2003&nu_doc=722>, [última consulta: 10-09-2008].

COMISIÓN EUROPEA (2004) *Publishing Market Watch, Sectoral Report 2: Book Publishing*, [en línea]: <<http://www.rightscom.com/Portals/0/European%20Book%20Publishing%20Report.pdf>>, [última consulta: 10-09-2008].

COMISIÓN EUROPEA (2005) *Publishing Market Watch: Final Report*, [en línea]: <http://ec.europa.eu/information_society/media_taskforce/doc/pmw_20050127.pdf>, [última consulta: 10-09-2008].

COMISIÓN EUROPEA (2008) *Informe de la Comisión al Consejo, al Parlamento Europeo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones sobre la aplicación del Programa Cultura 2000 (COM(2008) 231 final)*, Bruselas, [en línea]: <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0231:FIN:ES:PDF>>, [última consulta: 10-09-2008].

COMPANY, J. M. (1987) *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

CORTES-KOLLERT, A. M. (1989) “Die unstillbare Liebe zum Vater. Zwei spanische Romane über Eros, Tod und den Mythos des Südens”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.6.1989, 28.

CUÉLLAR LÁZARO, M. C. (2000) *Dobletes de traducción y traductología: las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana (1945-1990)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

CUÉLLAR LÁZARO, M. C. (2005) “La literatura contemporánea en lengua alemana en España: 45 años de traducciones”, *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de investigación Filología Alemana* 9, 325-340.

CUETO, R. (2002) “Entre el desprecio y el olvido. La novela criminal en el cine español”, en C. F. Heredero (coord.), 355-378.

CUEVAS, A. (1999) *Economía cinematográfica, la producción y el comercio de películas*, Madrid, Imaginógrafo.

D’YDEWALLE, G. *et al.* (1989) “Television and Attention. Differences between Younger and Older Adults in the Division of Attention over Different Sources of TV Information”, *Medienpsychologie* 1, 42-57.

D’YDEWALLE, G. *et al.* (1991) “Watching Subtitled Television. Automatic Reading Behaviour”, *Communication Research* 18:5, 650-666.

DALLATORRE, M. (1996) *The Translator’s Perspective. Paper presented at the International Conference on Legislation for the Book World*, Varsovia, noviembre de 1996, [en línea]: <http://www.coe.int/t/e/cultural_co%2Doperation/culture/completed_projects/books/eculiv_96dallatorre.asp#TopOfPage>, [última consulta: 07-11-2007].

- DANAN, M. (1991) "Dubbing as an Expression of Nationalism", *Meta* 36:4, 606-614.
- DANAN, M. (1992) "Reversed Subtitling and Dual Coding Theory: New Directions for Foreign Language Instruction", *Language Learning* 42:4, 497-527.
- DANAN, M. (1996) "À la recherche d'une stratégie internationale: Hollywood et le marché français des années trente", en Y. Gambier (ed.), 109-130.
- DANAN, M. (2004) "Captioning and Subtitling: Undervalued Language Learning Strategies", *Meta* 49:1, 67-77.
- DE BEAUGRANDE, R. (1978) *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Assne, Van Gorcum.
- DE LA HERA MARTÍNEZ, J. (2002) *La política cultural de Alemania en España en el período de entreguerras*, Madrid, CSIC.
- DE LINDE, Z. & N. KAY (1999) *The Semiotics of Subtitling*, Manchester, St. Jerome.
- DE SALAS, J. & D. BRIESEMEISTER (2000) (eds.) *La influencia de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*, Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert.
- DELABASTITA, D. (1989) "Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of cultural Dynamics", *Babel* 35:4, 193-218.
- DELABASTITA, D. (1990) "Translations and the Mass Media", en S. Bassnett & A. Lefevere (eds.), 97-109.
- DELISLE, J. & J. WOODSWORTH (1995) *Translators through History*, Ámsterdam, John Benjamins.
- DELISLE, J. (1980/1988) *L'Analyse du discours comme méthode de traduction*, Cahiers de Traductologie 2, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1980. / *Translation: An Interpretative Approach*, Ottawa, University Press, 1988.
- DERRIDA, J. (1985a) "Des Tours de Babel", en J. Graham (ed.), *Difference in Translation*, Ithaca, Cornell University Press, 165-207.
- DERRIDA, J. (1985b) *The Ear of the Other. Otobiography, Transference, Translation. Texts and Discussions with Jacques Derrida*, Nebraska, University of Nebraska Press.
- Deutsche Bücher in spanischen Übersetzungen / Libros alemanes traducidos al español* (1931), Berlín, Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft.
- DEUTSCHES INSTITUT FÜR ERWACHSENEN BILDUNG (ed.) (2000) *Volksbohochschul-Statistik*, Bonn, DIE.
- DEVENY, T. G. (1999) *Contemporary Spanish Film from Fiction*, Lanham, Marland, Londres, The Screeow Press.
- DÍAZ CINTAS, J. & P. ORERO (2003) "Course Profile. Postgraduate Courses in Audiovisual Translation", *The Translator* 9:2, 371-388.
- DÍAZ CINTAS, J. (1997) *El subtitulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios sobre Traducción* (Misterioso asesinato en Manhattan, *Woody Allen*, 1993), Tesis doctoral, Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universitat de València.

- DÍAZ CINTAS, J. (2001) *La traducción audiovisual. El subtitulado*, Salamanca, Ediciones Almar.
- DÍAZ CINTAS, J. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*, Barcelona, Ariel.
- DÍAZ CINTAS, J. (2005a) “Audiovisual Translation Today: A Question of Accessibility for All”, *Translating Today* 4, 3-5.
- DÍAZ CINTAS, J. (2005b) “Teoría y traducción audiovisual”, en P. Zabalbeascoa, P. Santamaría & F. Chaume (eds.), 9-21.
- DIETRICH, G. (1978) “Unverzerrte Wirklichkeit. Die Situation des spanischen Films nach dem Franco-Regime und der Aufhebung der Zensur”, *Nürnberg Nachrichten*, 13.6.1978.
- DIRSCHERL, K. (ed.) (1993) *Bild und Text im Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Richard Rothe.
- DOMÍNGUEZ, M. J., B. LÜBKE & A. MALLO (eds.) (2004) *El alemán en su contexto español / Deutsch im spanische Kontext. Actas del IV Congreso de la FAGE, Santiago de Compostela 2002*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la USC.
- DRÄXLER, H. D. (2007) “Deutsch in Spanien: offensichtlich sinnvoll, aber nicht vermittelbar. Sprachliche Fakten und Überlegungen”, *Hispanorama* 115, 91-95.
- DRÄXLER, H. D. (2008) *La presencia de la lengua alemana en el sistema educativo de España*, Goethe Institut, [en línea]: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/2963890-STANDARD.pdf>>, [última consulta: 10-09-2008].
- DREYMÜLLER, C. (2004) “Anmerkungen zur Präsenz der deutschsprachigen Literatur in Spanien”, en W. Bader & I. Olmos (eds.), 61-66.
- DRIES, J. (1995) “Le transfert linguistique, bataille industrielle et culturelle”, *Communication et languages* 104, 104-113.
- DRIES, J. (1996) “Circulation des programmes télévisés et des films en Europe”, en Y. Gambier (ed.), 15-32.
- DURO, M. (coord.) (2001) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Cátedra.
- EBEL, M. (1998) “Besser kein Lorca als ein schlechter? Streit um die Übertragung der Werke des Spaniers ins Deutsche”, *Stuttgarter Zeitung*, 25.5.1998.
- EBERT, A. (1857) “Literarische Wechselbeziehungen Spaniens und Deutschland”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* II, 86-121
- EDER, K. (2004) “Anmerkungen zu den deutschen-spanischen Film-Beziehungen”, en W. Bader & I. Olmos (eds.), 149-154.
- EGUÍLUZ, F. et al. (eds.) (1994) *Transvases culturales: Literatura, Cine, Traducción*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibersitatea.
- EHLERS, C. & A. HAIDL (eds.) (2002) *Deutsch in Spanien: Motivationen und Perspektiven / El alemán en España: motivaciones y perspectivas. Actas del III Congreso de la FAGE, Málaga 2000*, [CD-ROM], Cádiz, Universidad de Cádiz.

- EICHENLAUB, H. M. (1978) "Neue Namen, vielfältige Themen – Der spanische Film heute", *film-dienst* 25/1978, 1-3.
- EICHENLAUB, H. M. (1984) *Carlos Saura: ein Filmbuch*, Freiburg, Dreisam-Verlag.
- EICHENLAUB, H. M. (1991) "Zwischen Zensur und staatlicher Förderung. Film in Spanien", en W. L. Bernecker (ed.), *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Fráncfort del Meno, Vervuert, 491-506.
- ENGELBERT, M., B. POHL & U. SCHÖNING (eds.) (2002) *Märkte, Medien, Vermittler: Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film*, Gotinga, Wallstein Verlag.
- ERTEL, T. N. (2001) *Globalisierung der Filmwirtschaft*, Fráncfort, Peter Lang.
- ESPASA, E. (2001) *La traducció dalt de l'escenari*, Vic, Eumo Editorial.
- EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY (ed.) (1995-2008) *Yearbook: Film, television and video in Europe*, Estrasburgo, Consejo de Europa.
- EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY (ed.) (2002) *The Distribution of European Union Films in Europe Outside National Markets*, Estrasburgo, Consejo de Europa, [en línea]: <http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/disfilms_ue.pdf.en>, [última consulta: 10-09-2008].
- European marketing data and statistics*, Anuario, Londres, European Research Consultants Ltd.
- EVEN-ZOHAR, I. & G. TOURY (eds.) (1981) *Translation Theory and Intercultural relations*, número especial de *Poetics Today* 2:4.
- EVEN-ZOHAR, I. (1978) *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990) *Polysystem Studies*, número especial de *Poetics Today* 11:1.
- EVEN-ZOHAR, I. (1994) "La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa", en D. Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-377. También disponible [en línea]: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf>, [última consulta: 10-09-2008].
- EVEN-ZOHAR, I. (1999) "Planificación de la cultura y mercado", en M. Iglesias Santos (ed.), 71-96.
- EVEN-ZOHAR, I. (2005) *Papers in Culture Research*, [en línea]: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/index.html>>, [última consulta: 10-09-2008].
- EVERLING, U., B. RÜRUP & S. FÜSSEL (1997) *Die Buchpreisbindung aus europarechtlicher, ökonomischer und kulturhistorischer Sicht*, Fráncfort del Meno, Verlag der Buchhändler-Vereinigung.
- FALCKE, E. (1991) "Schneekugeln. Javier Marías' Roman 'Alle Seelen oder Die Irren von Oxford'", *Die Zeit*, 11.10.1991.

FAPAE (2004) *Memoria anual*, [en línea]: <<http://www.fapae.es/>>, [última consulta: 10-09-2008].

FARINELLI, A. (1892) *Die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland in der Litteratur der beiden Länder*, Berlín, Haak.

FARO FORTEZA, A. (2006) *Películas de libros*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

FARRÉS, R. (1993) “Portrait eines Filmemachers: Manuel Cussó Ferrer”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 28, 53-54.

FAULKNER, S. (2004) *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, Londres, Tamesis.

FEDOROV, A. V. (1953/1968) *Vvedenie v teoriu perevoda*, Moscú, Isdatel'stvo Literaturny na inostrannykh jazykach, 1953. / *Introduction à la théorie de la traduction*, Bruselas, École Supérieure de Traducteurs et d'Interprètes, 1968.

FELTEN, U. (1992) “García Lorcas Drehbuch *Viaje a la Luna* als karnevalesk-intertextuelle Trauminszenierung”, en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 22-26.

FERNÁNDEZ BLANCO, V. (1998) *El cine y su público en España, un análisis económico*, Madrid, Fundación Autor.

FERRANDO-MELÍA, F. & C. KRUMM (1987) “1896-1986. 90 Jahre spanischer Film”, *Flattersatz* 3, tema central *Spanien: Literatur-Film-Geschichte*, 95-108.

FGEE (2005a) *La Federación de Editores Europeos se reúne con el Comisario Europeo McCreery*, noticia de actualidad del mes de febrero, [en línea]: <http://www.federacioneditores.org/Actualidad/Actualidad_04.asp>, [última consulta: 10-09-2008].

FGEE (2005b) *Los editores europeos, preocupados por el sistema de préstamo de libros de texto*, nota de prensa del mes de mayo, [en línea]: <http://www.federacioneditores.org/News/Noticia_35.asp>, [última consulta: 10-09-2008].

Film Theory: Bibliographic Information and Newsletter, Special Bibliography: Literature and Film (1984), nº 4-7.

Film Theory: Bibliographic Information and Newsletter, Special Bibliography: Literature and Film (1988), nº 19-20.

FINNEY, A., EUROPEAN FILM ACADEMY, SCREEN INTERNATIONAL (eds.) (1995) *A Dose of Reality. The State of European Cinema*, Berlín, Vistas.

FISCHER, M. (1987) “Spanische Schriftsteller auf der ‘Iberoamericana in Hamburg’”, *Tranvía* 4, 42-43.

FISCHER-RITTMAYER, B. (1994) “Exportschlager „Spanischer Film?“”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 34, 76-77.

FLAD, B. (1993) “Lektorenerfahrung”, en L. Schrader (ed.), 45-48.

- FLOECK, W. (1986) "Glanz der Bohème. Zum fünfzigsten Todestag des spanischen Dramatikers und Erzählers Ramón del Valle-Inclán am 5. Januar", *Die Zeit*, 3.1.1986.
- FLOECK, W. (1990) "Ist Spanien anders? Zur Problematik ausländischer Kulturrezeption am Beispiel des modernen spanischen Theaters", en W. Floeck (ed.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert: Gestalten und Tendenzen*, Tübinga, Francke, 4-17.
- FLOECK, W. (1999) "Zur Rezeption des spanischen Gegenwartstheaters in Deutschland", *Matices: Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal* 21, 47-48.
- FLOECK, W. (2003) "Die Rezeption des spanischen Theaters des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum", en M. Perl & K. Pörtl (eds.), *Die ganze Welt ist Bühne. Festschrift für Klaus Pörtl zum 65. Geburtstag*, Fráncfort del Meno, Lang, 245-266.
- FODOR, I. (1976) *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hamburgo, Helmut Buske.
- FONTCUBERTA, J. (1996) "La traducció de guions cinematogràfics", en M. Edo Julià (ed.), *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció*, Barcelona, UAB, 315-317.
- FONTCUBERTA, J. (2000) "Traducción para el doblaje: una gimnasia polivalente", en L. Lorenzo & A. M. Pereira (eds.), 85-89.
- FORST, A. (1981) "Gewerbe im Dunkeln. Probleme deutscher Filmsynchronisation", *epd Kirche und Film* 6/7, junio-julio, 32-35.
- FRAGA EGUSQUIAGUIRRE, L. M. (2002) "Los intercambios culturales entre Alemania y España: retrospectiva y perspectiva", en M. A. Vega Cernuda & H. Wegener (eds.), 201-212.
- FRAU-MEIGS, D. (2002) "Excepción cultural, políticas nacionales y mundialización: factores de democratización y de promoción de lo contemporáneo", *Globalización, industria audiovisual y diversidad cultural*, número monográfico de *Quaderns del CAC (Consell de l'Audiovisual de Catalunya)* 14, 3-18.
- FRENKEL, U. (1991) "Zauberwort Europa. 'Die Stunde Spaniens' auf der Frankfurter Buchmesse", *Stuttgarter Zeitung*, 12.10.1991.
- FRENKEL, U. (1996) "Im Jargon. Tomeos 'Verbrechen im Orientkino'", *Stuttgarter Zeitung*, 20.9.1996.
- FUENTES, A. (2000) *La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los hermanos Marx*, Tesis doctoral, Facultad de Traductores e Intérpretes de la Universidad de Granada.
- FULD, W. (1997) "Im Paradies der Solisten. Viel besser als 'Mein Herz so weiß': Javier Marías Campusroman 'Alle Seelen'", *Der Tagespiegel*, 9.3.1997.
- FUNDACIÓN CABALLERO BONALD (ed.) (2003) *Actas del congreso Literatura y Cine*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald.
- FUNDESCO (ed.) (1993) *La industria cinematográfica en España (1980-1991)*, Madrid, Ministerio de Cultura/ICAA.

- GAMBIER, Y. & H. GOTTLIEB (eds.) (2001) *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*, Ámsterdam, John Benjamins.
- GAMBIER, Y. (1994) "Audiovisual communication: Typological detour", en C. Dollerup & A. Lindegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting: Insights, aims, visions*, Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins, 275-283.
- GAMBIER, Y. (1997) "Communication audiovisuelle et traduction: perspectives et enjeux", *Parallèles* 19, 79-86.
- GAMBIER, Y. (2004) "Tradaptation cinématographique", en P. Orero (ed.), 169-181.
- GAMBIER, Y. (ed.) (1996) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- GAMBIER, Y. (ed.) (1998) *Translating for the Media*, Turku, University of Turku.
- GAMBIER, Y. (ed.) (2003) *Screen Translation*, número especial de *The Translator* 9:2.
- GAMBIER, Y. (ed.) (2004) *Traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, número especial de *Meta* 49:1.
- GARCÍA ADÁNEZ, I. (2005) "La enseñanza de historia cultural a través del cine en clase E/LE", en M. Lüning & U. Vences (eds.), *Filme im Spanischunterricht*, tema monográfico de *Hispanorama* 110, 20-23.
- GARCÍA JAMBRINA, L. & J. M. LÓPEZ DE ABIADA (2002) "Cine literario y literatura cinematográfica", en M. López de Abiada & J. Hofstetter (eds.), *Literatura y cine*, tema monográfico de *Hispanorama* 95, 9-15.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2002) "La adaptación de 'La familia de Pascual Duarte'", en M. López de Abiada & J. Hofstetter (eds.), *Literatura y cine*, tema monográfico de *Hispanorama* 95, 15-21.
- GARCÍA LUQUE, F. (2003) *Adaptación cinematográfica y traducción intersemiótica. Estudio de "El nombre de la Rosa" a partir de las versiones italiana, francesa, inglesa y española*, Málaga, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Málaga.
- GARCÍA LUQUE, F. (2005) "Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología", *Trans* 9, 21-35.
- GARCÍA PÉREZ, R. (1994) *Franquismo y Tercer Reich. Las relaciones económicas hispano-alemanas durante la segunda guerra mundial*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- GARCÍA YEBRA, V. (1994) *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA, A. (1990) *L'adaptation du roman au film*, París, IF Diffusion.
- GARCÍA, C. (1963) "Literatura española traducida en Alemania, 1960-1962", *Filología Moderna* 4:11/12, 63-83.
- GARDIES, A. (1993) *Le récit filmique*, París, Hachette.
- GARZA, T. J. (1991) "Evaluating the Use of Captioned Video Materials in Advanced Foreign Language Learning", *Foreign Language Annals* 24:3, 239-258.

- GAST, W. (ed.) (1993) *Literaturverfilmung: Themen, Texte, Interpretationen*, Bamberg, Buchner.
- GAUDREAU, A. & F. JOST (1990) *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan.
- GAUDREAU, A. (1988) *Du Littéraire au filmique: système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- GEISLER, E. (ed.) (2001) *España y Alemania: interrelaciones literarias*, Madrid, Iberoamericana.
- GERHOLD, H. (1983) "Der Don Quixote des Films. Zum Tode des Regisseurs Luis Buñuel", *film-dienst* 16/1983, 3-4.
- GERLING, V. E. (2004) *Lateinamerika – so fern und doch so nah? Übersetzungsanthologien und Kulturvermittlung*, Tübinga, Gunter Narr.
- GERLING, V. E. (2007) "Anthologien als Medien der Rezeptionslenkung: Literatur aus Lateinamerika in deutscher Übersetzung", en D. von Römer & F. Schmidt-Welle (eds.), 67-90.
- GIDDINGS, R., K. SELBY & C. WENSLEY (eds.) (1990) *Screening the Novel: the Theory and Practice of Literary Dramatization*, Houndmills, Macmillan.
- GIMENO UGALDE, E. (2005) "El filme en el aula de E/LE", en M. Lüning & U. Vences (eds.), *Filme im Spanischunterricht*, tema monográfico de *Hispanorama* 110, 23-27.
- GIMFERRER, P. (1985) *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- GOLDSCHMITT, R. (2000) *Grenzüberschreitende Buchpreisbindung und internationaler Buchmarkt*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- GÓMEZ B. DE CASTRO, R. (1989) *La producción cinematográfica española: de la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero.
- GÓMEZ CAPUZ (2001) "Diseño de análisis de la interferencia pragmática en la traducción audiovisual del inglés al español, en J. Sanderson (ed.), 59-84.
- GÓMEZ MESA, L. (1967) *La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español*, Madrid, Uniespaña.
- GÓMEZ MESA, L. (1978) *La literatura española en el cine nacional (1907-1977). Documentación y crítica*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.
- GÓMEZ VILCHES, J. (1998) *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- GÓMEZ, M. A. (2000) *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- GOMPPER, R. (1992) "Interview mit Carlos Saura", en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 41-45.
- GOMPPER, R. (1994) *Carlos Saura und die "totale Realität": die Kraft der Erinnerung in seinem filmsichen Werk*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- GORDON, M. (1998) *Kosten und Nutzen wirtschaftlicher Filmförderung*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg.

- GORIS, O. (1993) "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation", *Target* 5:2, 169-190.
- GÖRLING, R. (1989) "Der phantastische Reichtum eines anarchistischen Waffenhändlers. Eduardo Mendozas Barcelona-Epos 'Die Stadt der Wunder'", *Frankfurter Rundschau*, 16.9.1989.
- GOTTLIEB, H. (1996) "Theory into Practice: Designing a Symbiotic Course in Subtitling", en C. Heiss & R. M. Bollettieri Bosinelli (eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Bologna, CLNEB, 281-295.
- GOTTLIEB, H. (1997) *Subtitles, Translation and Idioms*, Copenhagen, University of Copenhagen, Center for Translation Studies and Lexicography.
- GOTTLIEB, H. (2001) "In video veritas: Are Danish voices less American than Danish subtitles?", en R. Agost & F. Chaume (eds.), 193-220.
- GÖTZ, A. (1957) "Spanische Dichtung auf Deutsch", *Begegnung* 12:2, 21-23.
- GRAS MARTÍNEZ, B. (2001) "Entre cine y literatura: las adaptaciones literarias durante la transición", en Asociación española de historiadores de cine (coord.), *El cine español durante la transición democrática (1974-1983): Sección Otros materiales*, Valencia, IVAC La Filmoteca, Fundación para la Investigación Audiovisual.
- GRISSEMAN, S. (2000) "Zwischen Leinwand und Netzhaut. Was würdest du aus Liebe tun? Spaniens junges Kino hat auch jenseits von Almodóvar Erstaunliches zu bieten", *Süddeutsche Zeitung*, 8.6.2000, 16
- GROB, N. & K. PRÜMM (eds.) (1990) *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*, Múnich, edition text + kritik GmbH.
- GUARINOS, V. (1998) *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla.
- GUBERN, R. (2002) "Mirando hacia otro lado. Literatura y cine en los años cuarenta", en C. F. Heredero (coord.), 57-76.
- GUBERN, R. et al. (2000) *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- GUILLORY, H. G. (1998) "The Effects of Keyword Captions to Authentic French Video on Learner Comprehension", *Calico Journal* 15:1/3, 89-108.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. (2000) "Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal", en R. Rabadán (coord.), 23-60.
- GUTT, E. A. (1991) *Translation and Relevance*, Oxford, Basil Blackwell.
- HAAS, C. (2001) *Almodóvar: Kino der Leidenschaften*, Hamburgo, Viena, Europa-Verlag.
- HACKL, E. (1989) "Herrin und Hure. 'Ain Hipsche Tragedia' – neu übersetzt", *Die Zeit*, 15.9.1989.
- HADZILACOS, T., S. PAPADAKIS & S. SOKOLI (2004) "Learner's Version of a Professional Environment: Film Subtitling as an ICTE Tool for Foreign Language Learning", *Proceedings of the World Conference on E-Learning in Corporate, Government, Healthcare & Higher Education* 2004:1, 680-685.

- HAENSCH, G. & A. MUÑOZ COSME (eds.) (1996) *Las aportaciones del hispanismo alemán y su recepción en España*, Alcalá de Henares, Instituto Cervantes.
- HAIRAPETIAN, M. (1999) “Stimmen aus dem Dunkel. Gute und schlechte Filmsynchronisationen”, *film-dienst* 4, p. 45.
- HAMACHER, R. R. (1994) “Noblesse oblige. Zum Tode des spanischen Schauspielers Fernando Rey”, *film-dienst* 07/1994, 16-17.
- HAMDORF, W. M. & C. LÓPEZ RUBIO (2001) “Visiones españolas: El desarrollo de las visiones de España en el cine alemán entre regresión romántica y modelo progresista”, en Asociación española de historiadores de cine (coord.), *El cine español durante la transición democrática (1974-1983): Sección miscelánea*, Valencia, IVAC La Filmoteca, Fundación para la Investigación Audiovisual, sin paginación.
- HAMDORF, W. M. & C. LÓPEZ RUBIO (2002) “‘Wir waren genossen, aber immer unabhängig’ Ein Gespräch mit Juan Antonio Bardem über seine Anfänge als Filmemacher und den Skandal um ‘Viridiana’”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 67, 30-32.
- HAMDORF, W. M. (1989) “„Die emigrierte Erinnerung“. Archivmaterial und Kompilationsfilme zum Spanischen Bürgerkrieg”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 12, 14-16.
- HAMDORF, W. M. (1993a) “Die Macht des Zitats. Film im Spanischen Bürgerkrieg und das totale Unheil – Eine Entgegnung auf den Artikel von Jörg Auberg in Tranvía Nr. 27”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 29, 66-67.
- HAMDORF, W. M. (1993b) “Surrealismus der Provinz. Jamón, jamón von Bigas Luna”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 30, 60.
- HAMDORF, W. M. (1995a) “Die Zerbrechlichkeit der Utopie. Der spanische Bürgerkrieg zwischen Revolution und Stalinismus: Ken Loachs ‘Land and Freedom’”, *film-dienst* 11/1995, 35-37.
- HAMDORF, W. M. (1995b) “Filmförderung in Spanien”, *film-dienst* 08/1995, 42.
- HAMDORF, W. M. (1995c) “Märchen und Apokalypse. Der spanische Film heute: Geld, Generationen und Genres”, *film-dienst* 07/1995, 8-11.
- HAMDORF, W. M. (1996) “Gralshüter der Utopie. Film und Spanischer Bürgerkrieg”, *film-dienst* 15/1996, 36-40.
- HAMDORF, W. M. (1997a) “Diesseits und Jenseits des Klischees. Der spanische Film auf neuen Wegen”, *film-dienst* 02/1997, 46-47.
- HAMDORF, W. M. (1997b) “Pilar Miró”, *film-dienst* 22/1997, 14.
- HAMDORF, W. M. (1998a) “Asche aus dem Paradies. Impressionen vom aktuellen lateinamerikanischen Filmschaffen”, *film-dienst* 04/1998, 36-39.
- HAMDORF, W. M. (1998b) “Ricardo Franco”, *film-dienst* 13/1998, 14.
- HAMDORF, W. M. (1999a) “Exzentrische Bonbonfarben. Barock und extrem: Das Kino von Pedro Almodóvar”, *film-dienst* 20/1999, 50-52.

- HAMDORF, W. M. (1999b) "Flamenco in Babelsberg", *film-dienst* 05/1999, 47.
- HAMDORF, W. M. (1999c) "Junge Wilde. Neue Entwicklungen im spanischen Film aus Anlass der 'Goya'-Verleihung", *film-dienst* 05/1999, 46-47.
- HAMDORF, W. M. (1999d) "Krieg als Kinoereignis. Der spanische Bürgerkrieg: Eine Geschichte der Filmfragmente", *film-dienst* 10/1999, 14-16.
- HAMDORF, W. M. (2000a) "Im Land der Scheiterhaufen. Der aktuelle Film in Spanien: Eine Bestandsaufnahme", *film-dienst* 08/2000, 44-47.
- HAMDORF, W. M. (2000b) "Ohne Geburtsurkunde. Gespräch mit Juan Antonio Bardem über das Schicksal von 'Viridiana'", *film-dienst* 04/2000, 17-18.
- HAMDORF, W. M. (2000c) "Politischer Kampf. Buñuel, Spanien und die spanische Republik", *film-dienst* 04/2000, 15-16.
- HAMDORF, W. M. (2000d) "Vielfalt als Methode. 10 Jahre spanischer Filmhistorikerverband", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 56, 43-44.
- HANKE-SCHAEFER, A. (1987) "Pilar Miró im Gespräch", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 7, 37-38.
- HANKE-SCHAEFER, A. (1991) "„Las cartas de Alou". Wachsender Ausländerhaß in Spanien", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 21, 53-54.
- HANKE-SCHAEFER, A. (1997) "Zum Tod von Pilar Miró", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 47, 38-39.
- HARTMANN, R. K. (1980) *Contrastive Textology. Comparative Discourse Analysis in Applied Linguistics*, Heidelberg, Julius Groos.
- HASENBERG, (2000) "Das Unerklärbare akzeptieren. Religiöse Dimensionen im Werk Luis Buñuels", *film-dienst* 04/2000, 10-13.
- HASLBERGER, H. (1980) "Der Magier des Widerspruchs. Zum 80. Geburtstag von Luis Buñuel am 22. Februar", *film-dienst* 03/1980, 6-8.
- HASLINGER, J. (2000) "Die Penne der Poeten. Literarisches Schreiben kann man lernen – im Kleinkrieg mit eigenen und fremden Texten", *Die Zeit* 43. También disponible [en línea]: <http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/haslinger_penne/haslinger_penne.html>, [última consulta: 10-09-2008].
- HATIM, B. & I. MASON (1990) *Discourse and the Translator*, Londres, Longman.
- HATIM, B. & I. MASON (1997) *The Translator as Communicator*, Londres, Routledge.
- HATZFELD, H. (1927) *Wechselbeziehungen zwischen der deutschen Literatur und den übrigen europäischen Literaturen*, Bielefeld, Leipzig, Velhagen und Klasing.
- HAUBRICH, W. (1986) "Angst vor neuen Wunden. Jaime Caminos „Dragon Rapide'", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 44-45.

- HAUBRICH, W. (1989) "Im Bienenkorb. Camilo José Cela erhält den Literaturnobelpreis", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.10.1989.
- HAUBRICH, W. (1991) "Kein Schweigen über Madrid. Die spanische Literatur der Gegenwart: Vielfalt der Themen und Formen", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.10.1991.
- HEINOLD, W. E. (1987) *Bücher und Büchermacher: was man von Verlagen und Verlegern wissen sollte*, Heidelberg, Decker und Müller.
- HEINOLD, W. E. (1988) *Bücher und Buchhändler: was man vom Einzelhandel mit Büchern wissen sollte*, Heidelberg, Decker und Müller.
- HEINOLD, W. E. (1995) *Der Buch- und Pressemarkt*, Bonn, Stollfuss.
- HEINRICH, B. (1995) "Der Liebende über dem Nebelmeer. Ein Wiedersehen mit Miguel de Unamunos Meisterwerk 'Niebla'", *Die Zeit*, 1.12.1995.
- HEINRICH, B. (1996) "Endlich Nebel! Unamunos Meisterwerk ist wieder da", *Die Zeit*, 8.11.1996.
- HELBIG, J. (1998) *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- HELLWIG, K. (ed.) (2007) *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert. España y Alemania. Intercambio cultural en el siglo XIX*, Madrid, Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert.
- HEMPEL, W. (1991) "Aspectos institucionales e ideológicos del hispanismo alemán en el siglo XX", en C. Strosetzki, J. F. Brotel & M. Tietz (eds.), 26-39.
- HERBST, T. (1994) *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Tübinga, Niemeyer.
- HEREDERO, C. F. & A. SANTAMARÍA (2002) *Semillas de futuro. Cine español 1999-2001*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- HEREDERO, C. F. (1999) *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza.
- HEREDERO, C. F. (2000) "Urgencia del presente. Literatura y cine en la España de los 90", en C. García Gual (ed.), *Libros y letras de España*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- HEREDERO, C. F. (2002a) "El abrigo, el sacacorchos y el valor de cambio. Adaptaciones literarias en los años cincuenta", en C. F. Heredero (coord.), 539-556
- HEREDERO, C. F. (2002b) "Nuevos creadores para nuevas imágenes", *Cervantes* 3, 55-81.
- HEREDERO, C. F. (coord.) (2002) *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Cuadernos de la Academia 11-12, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- HERMANS, T. (1991) "Translational Norms and Correct Translations", en K. Van Leuven-Zwart & A. B. M. Naaijken (eds.), *Translation Studies: The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 155-169.

- HERMANS, T. (1999) *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- HERMANS, T. (2007) "Literary Translation", en P. Kuhiwczak & K. Littau (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Clevedon, Multilingual Matters, p. 77-91.
- HERMANS, T. (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature*, Londres, Sidney, Croom Helm.
- HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, A. & G. MENDILUCE CABRERA (2004) "Audesc: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People", *Meta* 49:2, 264-277.
- HERNÁNDEZ RUIZ, J. & P. PÉREZ RUBIO (2004) *Voces en la niebla, el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós.
- HERNÁNDEZ RUIZ, J. (2002) "Juegos con las sombras. Escritores-cineastas: sus propias adaptaciones", en C. F. Heredero (coord.), 539-556.
- HERRERA, J. & C. MARTÍNEZ-CARAZO (eds.) (2007) *Hispanismo y cine*, Madrid, Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert.
- HESSE-QUACK, O. (1969) *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Spielfilmen. Eine interkulturelle Untersuchung*, Múnich, Reinhardt.
- HESS-LÜTTICH, E. W. B. (1987) *Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung*, Münster, Nodus.
- HEWSON, L. & J. MARTIN (1991) *Redefining Translation. The Variational Approach*, Londres, Routledge.
- HINTERHÄUSER, H. (1999) "Tugenden und Laster des Spaniers im Wandel der Jahrhunderte", en F. K. Stanzel, W. Zacharasiewicz & I. Weiler (eds.), *Europäischer Völkerspiegel. Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 156-168.
- HOCHÉL, B. (1986) "Communicative aspects of translation for TV", *Nouvelles de la FIT* 5:3, 151-157.
- HOEFER, G. & W. SOLMS (1995) *Carlos Saura: zu den Filmen La Caza und Carmen, der Wandel des typisch Saura'schen Filmstils im historischen Kontext*, Coppingrave, Coppi-Verlag.
- HOFFMEISTER, G. (1976/1980) *Spanien und Deutschland: Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Berlín, Schmidt, 1976. / *España y Alemania: historia y documentación de sus relaciones literarias*, traducción de Isidro Gómez Romero, Madrid, Gredos, 1980.
- HOLLSTEIN, K. (1996) *Filmwirtschaft und Filmförderung in Deutschland und Frankreich, ein landeskundlicher Vergleich*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg.
- HOLMES, J. (1988) *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies*, Ámsterdam, Rodopi.
- HOLMES, J., J. LAMBERT & R. VAN DEN BROECK (eds.) (1978) *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, Lovaina, ACCO.
- HÖNIG, H. G. & P. KUSSMAUL (1982) *Strategie der Übersetzung*, Tubinga, Gunter Narr.

- HÖNSCH, U. (2000) *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts: Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*, Tübinga, Niemeyer.
- HORVATH, J. (1999) *Zur gegenwärtigen Situation der Filmkritik in Deutschland: Eine Analyse anhand ausgewählter Beispiele*, Trabajo de fin de carrera, Escuela Técnica Superior de Stuttgart, Escuela Superior de Biblioteconomía y Ciencias de la Información. Disponible [en línea]: <<http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2003/308/>>, [última consulta: 10-09-2008].
- HOUSE, J. (1977) *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübinga, Gunter Narr.
- HUERTAS JIMÉNEZ, L. F. (1986) *Estética del discurso audiovisual*, Barcelona, Mitre.
- HÜFFER, H. J. (1950) “Aus 1200 Jahren deutsch-spanischer Beziehungen”, *Romanistisches Jahrbuch* III, 85-123.
- HÜFFER, H. J. (1959) “Deutsch-spanische Beziehungen unter Kaiser Karl V”, *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* 14, 183-193.
- HURST, M. (1996) *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*, Tübinga, Niemeyer.
- HURTADO, A. (1994-1995) “Modalidades y tipos de traducción”, *Vasos comunicantes* 4 (invierno 1994-1995), 19-27; *Vasos comunicantes* 5 (otoño 1995), 72-75, Madrid, Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE.
- HURTADO, A. (2001) *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.
- ICAA (2004) *Tendencias del cine español 1996-2003*, [en línea]: <<http://www.cultura.mecd.es/cine>>, [última consulta: 15-12-2004].
- IGAREDA GONZÁLEZ, P. (2008) *Adaptación cinematográfica de obras literarias latinoamericanas y su traducción*, Tesis doctoral, Departament de Traducció i Filologia de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1999) *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco Libros.
- Im Aufbruch – Spaniens Weg nach Europa* (2001), monográfico dedicado a España de la revista *Kulturaustausch* 4/01.
- INGENDAAY, P. (2004) “Das Deutschlandbild in der spanischen Presse”, en W. Bader & I. Olmos (eds.), 35-40.
- INGENSCHAY, D. (1991) “Spaniens lange Heimkehr nach Europa. Ein literarischer Überblick zum diesjährigen Buchmesse-Schwerpunkt”, *Rheinischer Merkur*, 11.10.1991.
- INGENSCHAY, D. (2001) “Was kommt uns spanisch vor?”, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4/01, 74-76.
- INGENSCHAY, D. (2004) “Hispanistik in Deutschland – Profil und Perspektiven”, en W. Bader & I. Olmos (eds.), 163-177.
- ÍÑIGUEZ HERNÁNDEZ, D. (2001) “La expansión del español en Alemania: una primera aproximación”, *Hispanorama* 93, 15-17.
- IVARSSON, J. & M. CARROLL (1998) *Subtitling*, Simrishamn, Transedit.

- IVARSSON, J. (1992) *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*, Estocolmo, Transedit.
- IZARD, N. (1992) *La traducció cinematogràfica*, Barcelona, Publicacions de la Generalitat de Catalunya.
- IZARD, N. (1999) *Traducció cinematogràfica i creació de models de llengua en el sistema cultural català: Estudi de cas del doblatge d'Helena*, Tesis doctoral, Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.
- IZARD, N. (2000a) "Dubbing for Catalan Television: the Acceptable Translation", en A. Beeby *et al.* (eds.) *Investigating Translation, Selected Papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona 1998*, Ámsterdam, John Benjamins.
- IZARD, N. (2000b) "La traducció i la normalització de la llengua catalana: el cas de la televisió", *Actes du XXII Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Vol. III*.
- IZARD, N. (2001a) "L'ensenyament de la traducció d'audiovisuals en el marc de la formació de traductors", en R. Agost & F. Chaume (eds.), 73-76.
- IZARD, N. (2001b) "La subtitulación para sordos del teletexto en 'Televisión Española'", en L. Lorenzo & A. Pereira (eds.), *Traducción subordinada inglés-español/galego II: el subtitulado*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 169-194.
- JAIME, A. (2000) *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.
- JAKOB, B. (1991) "Pralle Saftbirnen, etwas fade. 'Das Geheimnis der verhexten Krypta' von Eduardo Mendoza", *Neues Deutschland*, 1./2.6.1991.
- JAKOB, B. (1998) "Die Insel starb einen sanften Tod. Rafael Arozarena gelang mit 'Mararia' ein wunderbarer Roman", *Neues Deutschland*, 7.-12.10.1998.
- JAKOBSON, R. (1959/1975) "On Linguistic Aspects of Translation", en R. A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, 232-239. / "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción", en R. Jakobson, *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1975, 67-77.
- JAKOBSON, R. (1960) "Closing statement: linguistics and poetics", en T. Sebeok (ed.), *Style and Language*, Nueva York, Wiley, 350-377.
- JAMES, H. (1998) "Screen Translation Training and European Cooperation", en Y. Gambier (ed.), 243-258.
- JAMIN, U. (1993) "Mond, Wald, Quelle oder Hirt. Kleine Idyllen in der rauhen Welt der spanischen Flößer", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.5.1993.
- JANÉ, J. (2004) "Profil der spanischen Germanistik", en W. Bader & I. Olmos (eds.), 55-162.
- JANNER, H. (1956) "Traducciones alemanas de las literaturas hispánicas", *Acta Salmanticensia* 2:10, 33-56.
- JAROTHE, S. (1998) *Die Filmpolitik der Europäischen Union im Spannungsfeld zwischen nationaler staatlicher Förderung und US-amerikanischer Mediendominanz*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.

- JESSEN, J. (1987) "Geklimper und leere Läufe. 'Der Pianist' – ein Roman von Manuel Vázquez Montalbán", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.6.1987.
- JOST, F. (1978) *L'Oeil-caméra. Entre films et roman*, Lyon, Press Universitaires de Lyon.
- JURETSCHKE, H. (1975) "La recepción de la cultura y ciencia alemana en España durante la época romántica", en G. Díaz-Plaja *et al.* (eds.), *Estudios románticos*, Valladolid, Casa-Museo Zorrilla.
- JURETSCHKE, H. (ed.) (1991/1997) *La imagen de España en la Ilustración alemana*, Madrid, Görres-Gesellschaft, 1991. / *Zum Spanienbild der deutschen in der Zeit der Aufklärung. Eine historische Übersicht*, Münster, Aschendorff, 1997.
- KALDEMORGEN, S. (2001) "Ladenhüter Literatur", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4/01, 85-88.
- KALDEMORGEN, S. (2002) "Zwischen Klassikern und Klischees. Deutsche-spanische Kulturbeziehungen", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 3/02, 8-9.
- KAPPELHOFF, H. & D. ILLGER (eds.) (2008) *Pedro Almodóvar*, München, Ed. Text + Kritik.
- KARAMITROGLOU, F. (1998) "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe", *Translation Journal* 2:2, 1-15.
- KARAMITROGLOU, F. (2000) *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*, Amsterdam, Rodopi.
- KARG, S. (1992) "Pedro Almodóvar: Meister des Trivialen oder Moralapostel?", en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 50-55.
- KARG, S. (1993) "Bild und Wort. Zur Synchronisation spanischer Filme", en C. Strosetzki & A. Stoll (eds.), 107-117.
- KATHOLISCHE FILMKOMMISSION FÜR DEUTSCHLAND & ZEITSCHRIFT FILM-DIENST (eds.) (1996-2008) *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, anuarios, fundador K. Brüne, redactores H. P. Koll, H. Messias, colaborador J. Gerle, Marburg, Schüren.
- KEHRER, H. (1953) *Deutschland in Spanien. Beziehung, Einfluß und Abhängigkeit*, München, Callwey.
- KELLY, L. G. (1979) *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*, Oxford, Blackwell.
- KEMPLERER, V. (1925) "Romanische Literaturen (ihr Einfluß auf die deutsche)", *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* III, 73-107.
- KENT, C., T. K. WOLBER & C. M. K. HEWITT (eds.) (2000) *The Lion and the Eagle: Interdisciplinary Essays on German-Spanish Relations over the Centuries*, Nueva York, Oxford, Berghahn Books.
- KERN, R. (2003) *Buchmarkt Spanien. Gesellschaft im Wandel – Chancen für deutsche Lizenzgeber?*, München, Peniope.

- KIM & KATHOLISCHE FILMKOMMISSION FÜR DEUTSCHLAND (eds.) (1987) *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, redactor K. Brüne, 10 tomos ordenados alfabéticamente, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- KIM & KATHOLISCHE FILMKOMMISSION FÜR DEUTSCHLAND (eds.) (1995) *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, edición totalmente revisada y ampliada, fundador K. Brüne, redactor S. Lux, 11 tomos ordenados alfabéticamente, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- KIM & KATHOLISCHE FILMKOMMISSION FÜR DEUTSCHLAND (eds.) (1996-2008) *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH.
- KIM & KATHOLISCHE FILMKOMMISSION FÜR DEUTSCHLAND (eds.) (2002) *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, 4 tomos ordenados alfabéticamente, fundador K. Brüne, redactores H. P. Koll, S. Lux, H. Messias, colaboradores J. Lederle, J. Gerle, R. Schenk, Fráncfort del Meno, Zweitausendeins.
- KNAPE, F. J. (2002) "Luis Buñuel: Irritationen und verkehrte Welt", *Hispanorama* 95, 43-51.
- KÖHLER, M. (2000) "Bilder aus Goyas Kopf. Interview mit Carlos Saura", *film-dienst* 22/2000, 10-11.
- KOLL, H. P. (1991) "Manisch deutsch. Die unerträgliche Dumpfheit der Synchronisation", *film-dienst* 24, p. 8-9.
- KOOLSTRA, C. M. & J. W. J. BEENTJES (1999) "Children's Vocabulary Acquisition in a Foreign Language through Watching Subtitled Television Programs at Home", *Educational Technology, Research & Development* 47:1, 51-60.
- KRAFT, E. (1991) "Kontinuitäten. Filme aus Spanien auf dem Filmfestival in San Sebastián 1991", *Tramvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 23, 30-31.
- KRAUTHAUSEN, C. (2004) "Das Spanienbild in der deutschen Presse", en W. Bader & I. Olmos (eds.), 41-48.
- KRÖMER, W. (1995) "Das Bild der anderen Kultur: Wahrnehmungsraster in den Beziehungen zwischen Spanien und dem deutschsprachigen Raum", en M. Raders & M. L. Schilling (eds.), 25-36
- KRÜGER, G. (1986) "Roh-Übersetzungen sind eher Blind-Übersetzungen. Über das Synchronisieren von Filmen", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 36:4, 611-613.
- KRÜGER, M. (2006) "Dann wird dieses Land andere Literaturverlage bekommen", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.1.2006, 31.
- KÜGELGEN, H. (1999) *...y las palabras vienen cantando... Texto y música en el intercambio hispanoalemán*, Madrid, Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert.
- LADMIRAL, J. R. (1979) *Traduire: théorèmes pour la traduction*, París, Payot.
- LAFARGA, F. (ed.) (1996) *El discurso sobre la traducción en la historia*, Antología bilingüe, Barcelona, EUB.

- LAMBERT, J. & D. DELABASTITA (1996) “La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels”, en Y. Gambier (ed.), 33-58.
- LAMBERT, J. (1989) “La traduction: les langues et la communication de masse –les ambiguïtés du discours international”, *Target* 1:2, 215-237.
- LAMBERT, J. (1990) “Le sous-titrage et la question des traductions: Rapport sur une enquête”, en R. Arntz & G. Thome (eds.), *Übersetzungswissenschaft: Ergebnisse und Perspektiven. Festschrift für Wolfram Wilts zum 65 Geburtstag*, Tübingen, Narr, 228-238.
- LANGE, A. & T. WESTCOTT (eds.) (2004) *Öffentliche Förderung von Film- und Fernsehwerken in Europa. Eine vergleichende Analyse*, Estrasburgo, European Audiovisual Observatory.
- LANGE, A. (2001) *The Ups and Downs of European Cinema*, [en línea]: <http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/dublin_forum_2001.html>, [última consulta: 10-09-2008].
- LANGE, A. (eds.) (2000) *Europäische Filme in den europäischen Fernsehdiensten*, Estrasburgo, European Audiovisual Observatory.
- LANGE, S. (2007) “Erwartungen an die lateinamerikanische Literatur und ihre Übersetzer”, en D. von Römer & F. Schmidt-Welle (eds.), 131-143.
- LECUONA, L. (1994) “Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine”, en F. Eguíluz *et al.* (eds.), 279-286.
- LEFEVERE, A. (1992/1996) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992. / *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, traducción de M. Carmen África Vidal y Román Álvarez, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.
- LEFEVERE, A. (ed.) (1982) *The Art and Science of Translation*, número especial de *Dispositio* 7:19-21.
- LEHMSTEDT, M. (ed.) (2000) *Geschichte des deutschen Buchwesens*, [CD-ROM], Berlín, Directmedia Publishing.
- LEITZ, C. (1996) *Economic Relations between Nazi Germany and Franco's Spain 1936-1945*, Oxford, Clarendon.
- LEVÝ, J. (1963/1969) *Umení prekladu*, Praga, Československý spisovatel, 1963. / *Die Literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Fráncfort, Athenäum, 1969.
- Lexikon des internationalen Films*, Fráncfort del Meno, Zweitausendeins, [en línea]: <<http://www.filmevona-z.de/>>, [consulta: 2002-2008].
- LINK-HEER, U. (1992) “Film ‘light’ als Ereignis. Anmerkungen zur Frivolität und Genialität von Almodóvars *Mujeres al borde de un ataque de nervios*”, en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 99-105.
- LINK-HEER, U. (ed.) (1994) *Luis Buñuel: Film – Literatur – Intermedialität*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- LÓPEZ DE ABIADA, J. M. & A. LÓPEZ BERNASOCCHI (eds.) (2004) *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Verbum.
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M. & G. SIEBENMANN (eds.) (1998) *Lateinamerika im deutschen Sprachraum, eine Auswahlbibliographie*, Tübinga, Niemeyer.
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M., H. J. NEUSCHÄFER & A. LÓPEZ BERNASOCCHI (eds.) (2001) *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Editorial Verbum.
- LÓPEZ DE ABIADA, M. & J. HOFSTETTER (eds.) (2002) *Literatura y cine*, tema monográfico de *Hispanorama* 95, 9-36.
- LÓPEZ RUBIO, C. (2000) “Yoyes. Ein Gespräch mit der Filmregisseurin Helena Taberna”, *Travía: Revue der Iberischen Halbinsel* 58, 9-10.
- LÓPEZ-CAMPOS BODINEAU, R. (2004) “Zur Stellung der deutschen Sprache in Spanien”, en W. Bader & I. Olmos (eds.), 67-72.
- LORENZ, G. W. (1991) “Musik, von Revolvern in Noten gesetzt. Das literarische Ereignis dieses Herbstes: Antonio Muñoz Molinas Roman ‘Der Winter in Lissabon’”, *Die Welt*, 5.10.1991.
- LORENZO, L. & A. M. PEREIRA (eds.) (2000) *Traducción Subordinada (I). El doblaje*, Vigo, Publicacións da Universidade de Vigo.
- LÖSER, K. (2000) “Buñuels Surrealismus, Aspekte einer ambivalenten Beziehung”, *film-dienst* 04/2000, 13-15.
- LOSILLA, C. (2002) “Las ilusiones perdidas. Adaptaciones literarias y modelo institucional en el cine español entre 1975 y 1989”, en C. F. Heredero (coord.), 117-146.
- LÜNING, M. & U. VENCES (eds.) (2005) *Filme im Spanischunterricht*, tema monográfico de *Hispanorama* 110, 9-43.
- LÜNING, M. (2003) “‘La lengua de las mariposas’. Del cuento a la película”, *Hispanorama* 100, 87-98.
- LUPACK, B. T. (ed.) (1994) *Take two: Adapting the Contemporary American Novel to Film*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.
- LUPACK, B. T. (ed.) (1999) *Nineteenth Century Women at The Movies: Adapting Classic Women’s Fiction To Film*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.
- LUYKEN, G. M. (1991) *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, The European Institute for the Media.
- LVÓVSKAYA, Z. (1985/1997) *Teoreticheskie problemi perevoda*, Moscú, Visshaya Shkola, 1985. / *Problemas actuales de la traducción*, Granada, Método Ediciones, 1997.
- LYTE, H. O. (1936) *A tentative Bibliography of Spanish-German Literary and Cultural Relations*, Minneapolis, Minnesota, Burgess.

- MAHIEU, J. A. (1986) "V́ctor Erice. Vom Geist des Bienenkorbs in den S¼den", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, n¼mero especial monogr¼fico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 28-31.
- MAIER, K. A. (1975) *Guernica 26.4.1937. Die deutsche Intervention in Spanien und der „Fall Guernica“*; Freiburg/Breisgau, Rombach.
- MAIER, W. (1997) *Spielfilmsynchronisation*, Fráncfort del Meno, Lang.
- MALBLANC, A. (1961) *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, París, Didier.
- MALLAFRÉ, J. (1991) *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*, Barcelona, Quaderns Crema.
- MAQUA, J. (1986) "Kino in, über und für Euskadi", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, n¼mero especial monogr¼fico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 14-15.
- MARAÑÓN CALLEJA, J. (1989) "Der spanische Film im Exil", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 12, 16-17.
- MARCO BORILLO, J. (2002) *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Vic, Eumo.
- MARGGRAF, N. (1991) "Wie ein Hispano-Western. 'Wolfsmond': der Erstlingsroman von Julio Llamazares", *Frankfurter Rundschau*, 29.2.1991.
- MARÍAS, M. (1996) "Kleinholz. Was das Kino aus unseren büchern macht", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.11.1996.
- MARINERO, F. (1995) "El cine español visto desde fuera de nuestras fronteras", en C. Bartolomé et al. (eds.), *Cine español 1975-1984, I Semana de cine español*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 75-78.
- MARKHAM, P. L. (1989) "The Effects of Captioned Television Videotapes on the Listening Comprehension of Beginning, Intermediate, and Advanced ESL Students", *Educational Technology* 29:10, 38-41.
- MARKHAM, P. L. (1999) "Captioned Videotapes and Second Language Listening Word Recognition", *Foreign Language Annals* 32:3, 321-328.
- MARTÍ FERRIOL, J. L. (2005a) "A Descriptive and Comparative Study of the Translation Norms for the Dubbed and Subtitled Versions of the Film *Monsters' Ball*", en I. Kemble (ed.) *Translations Norms, What is "normal" in The Translation Profession? Proceeding of the Conference held on 13th November 2004 in Portsmouth*, Portsmouth, University of Portsmouth, 192-205.
- MARTÍ FERRIOL, J. L. (2005b) "Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada del filme *Monsters' Ball* (inglés-español), en R. Mayoral (ed.), 45-52.
- MARTÍ, O. (1986) "Der Markt der Bilder", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, n¼mero especial monogr¼fico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 11.
- MARTÍN PATINO, B. (1986) "Das spanische Kino 1936-1939", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, n¼mero especial monogr¼fico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 45-47.

- MARTÍN, L. (1994) “Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje”, en F. Eguíluz *et al.* (eds.), 323-330.
- MARTÍNEZ SÁIZ, P. (ed.) (1991) *Escritores españoles en Alemania. Spanische Schriftsteller in Deutschland*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (2003) “La traducción del humor en los medios audiovisuales desde una perspectiva transcultural. El caso de *The Simpsons*”, *Interlingüística* 14, 643-750.
- MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (2004) *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpsons*, Tesis doctoral, Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I de Castellón.
- MARTÍNEZ SIERRA, J. J. (2005) “Un acercamiento descriptivo y discursivo a la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de *Los Simpson*”, en R. Mayoral (ed.), 53-60.
- MASON, I. (1989) “Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translating”, en R. Kölmel & J. Payne (eds.), *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 13-24.
- MASON, I. (2001) “Coherence in Subtitling: The Negotiation of Face”, en R. Agost & F. Chaume (eds.), 19-31.
- MAUERSBERGER, V. (2001) “Vom Ferienflirt zur Dauerbeziehung – Die deutsch-spanischen Beziehungen”, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4/01, 32-33.
- MAURER QUEIPO, I. (2005) *Die Ästhetik des Zwitter im filmisches Werk von Pedro Almodóvar*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- MAYORAL, R. (1993) “La traducción cinematográfica: el subtítulo”, *Sendebare* 4, 45-68.
- MAYORAL, R. (2001a) “Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual”, en M. Duro (coord.), 19-45.
- MAYORAL, R. (2001b) “Didáctica de la traducción audiovisual”, en E. Pajares *et al.* (eds.), 409-446.
- MAYORAL, R. (2001c) “El espectador y la traducción audiovisual”, en R. Agost & F. Chaume (eds.), 33-46.
- MAYORAL, R. (ed.) (2005) *Puentes: Hacia nuevas investigaciones en la mediación intercultural* 6, número monográfico dedicado a la traducción audiovisual.
- MAYORAL, R., D. KELLY & N. GALLARDO (1986) “Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción”, en F. Fernández (ed.), *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística aplicada*, Universitat de València, AESLA.
- McFARLANE, B. (1996) *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.
- MECKE, J. & V. ROLOFF (eds.) (1999) *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen, Stauffenburg.

- MECKE, J. (2005) "Romanistik 2006: Revisionen, Positionen, Visionen", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 29:3/4, 251-260.
- MELCHOR LACLETA, I. & OFICINA ECONÓMICA Y COMERCIAL DEL CONSULADO GENERAL DE ESPAÑA EN DÜSSELDORF (2005) *El sector cinematográfico en Alemania*, Instituto Español de Comercio Exterior, [en línea]: <<http://www.oficinascomerciales.es/icex/cma/contentTypes/common/records/viewDocument/0,,00.bin?doc=454171>>, [última consulta: 10-09-2008].
- MERINO, R. *et al.* (eds.) (2005) *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción 4*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibersitate.
- MERKES, M. (1961) *Die deutsche Politik im spanischen Bürgerkrieg*, Bonn, Ludwig Röhrscheid Verlag.
- MERTIN, R. G. (1993) "Eine literarische Agentur", en L. Schrader (ed.), 31-42.
- MERTIN, R. G. (2007) "'El bueno y el malo' – Anmerkungen zur Rolle literarischer Agenturen als Vermittler von Büchern aus Lateinamerika", en D. von Römer & F. Schmidt-Welle (eds.), 145-158.
- METZ, C. (1972) *Ensayos sobre la significación en el cine*, traducción del francés de Marie Thérèse Cevasco, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- METZ, C. (1974) *Lenguaje y cine*, traducción de Jorge Urrutia, Barcelona, Planeta.
- MEYER, F. (1996) "(Über) Galicische Literatur in deutscher Übersetzung. Eine kommentierte Bibliographie", *Galicien Magazin* 2, 15-18.
- MEYER-CLASON, C. (1991) "La recepción de las literaturas ibéricas y latinoamericanas durante los últimos decenios en el ámbito de la lengua alemana", en C. Strosetzki, J. F. Brotel & M. Tietz (eds.), 88-100.
- MIGUEL, M. (2000) "El cine en Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio", en R. Rabadán (coord.), 61-86.
- MILJANOVIC, V. & J. HARK (1994) "Luis Buñuel. Regisseur der Träume", *Tramvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 33, 68-69.
- MILLER, G. (1980) *Screening the Novel: Rediscovered American Fiction in Film*, Nueva York, Frederick Ungar Publishing Co.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. (1998) *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la mirada.
- MÍNGUEZ ARRANZ, N. (comp.) (2002) *Literatura española y cine*, Madrid, Ed. Complutense.
- MONCHO AGUIRRE, J. DE M. (1986) *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Valencia, Generalitat Valenciana y Consellería de Cultura.
- MONCHO AGUIRRE, J. DE M. (2001) *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Alicante. También disponible [en línea]:

<<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4665>>, [última consulta: 10-09-2008].

MÖNNIG, R. (1964) *Übersetzungen aus der deutschen Sprache, Spanisch (1948-1963)*, Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht.

MONTERDE, J. E. (1986) “Der Bürgerkrieg – 50 Jahre Kino”, en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 34-43.

MONTERDE, J. E. (1993) *Veinte años de cine español (1973-1992), un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós.

MONTERDE, J. E. (2000) “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en R. Gubern *et al.*, 181-238.

MONTERDE, J. E. (2002) “Poderoso caballero es don dinero... El valor industrial de las adaptaciones literarias”, en C. F. Heredero (coord.), 485-518.

MONTERDE, J. E. (2007) “Miradas hacia el cine español contemporáneo”, en B. Pohl & J. Türschmann (eds.), 29-37.

MÖRCHE, R. (2000) “Das Leben schreibt die Musik. Luis Buñuel und die Kunst der Töne”, *film-dienst* 04/2000, 18-20.

MORENO LATORRE, T. (2003) “Subtitulado para personas sordas a través del teletexto”, *Faro del Silencio* 195, 44-49.

MORENO LÓPEZ-TORROELLA, L. (2005) “Estado actual de la traducción audiovisual en España. La formación”, en R. Mayoral (ed.), 95-107.

MORRISSETTE, B. (1985) *Novel and Film. Essay in Two Genres*, Chicago, The University of Chicago Press.

MOUNIN, G. (1963/1971) *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, Gallimard, 1963. / *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos, 1971.

MÜLLER, B. (1967) “Die Rezeption der deutschen Literatur in Spanien”, *Aradia* 2, 257-276

MÜLLER, J. D. (1982) *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche, eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*, Tesis doctoral, Universidad de Regensburg.

MÜLLER, M. & C. R. ROTH (1986) “Pedro Almodóvar: „eine Selbstdarstellung””, en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 32-33.

MÜLLER-SCHWEFE, G. (1983) “Zur Synchronisation von Spielfilmen”, *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 13, 131-143.

MUNDAY, J. (2001) *Introducing Translation Studies, Theories and Applications*, Londres, Routledge.

- NADAL, J. & F. GARCÍA (2005) *Libros o velocidad. Reflexiones sobre el oficio editorial*, Madrid, Fondo de Cultura Económica. También disponible [en línea]: <<http://www.jordinadal.com/pdf/librosvelocidad.pdf>>, [última consulta: 10-09-2008].
- NAGEL, J. (1992) "Don Quichottes Kampf gegen die Windmühlen. Der spanische Film in der Krise", *film-dienst* 10/1992, 14-17.
- NAVARRO DE ADRIAENSENS, J. M. (1984) "Lengua y cultura catalanas en Alemania", *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* 119:467/468, 47-57.
- NECKERMANN, G. (1991) *Filmwirtschaft und Filmförderung: Strukturveränderungen, Daten*, Berlín, Vistas.
- NEUBERT, A. (1985) *Text and Translation*, Leipzig, VEB Verlag Enzyklopädie.
- NEUMAN, S. B. & P. KOSKINEN (1992) "Captioned Television as 'Comprehensible Input': Effects of Incidental Word Learning from Context for Language Minority Students", *Reading Research Quarterly* 27, 95-106.
- NEUSCHÄFER, H. J. (1988) "Partnerschaft im Literaturmarkt? Der Boom der spanischer Erzählliteratur", *Neue Zürcher Zeitung*, 21-22 de febrero, 53-54.
- NEUSCHÄFER, H. J. (1991) *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart, Metzler.
- NEUSCHÄFER, H. J. (1994) "Schwierige Annäherung. Die spanische Gegenwartsliteratur in Deutschland (seit 1960)", en H. Krauss (ed.), *Offene Gefüge. Literatursystem und Lebenswirklichkeit, Festschrift für Fritz Nies*, Tübingen, Narr, 261-270.
- NEUSCHÄFER, H. J. (1995) "Die Rezeption spanischer Literatur in der Bundesrepublik (seit den 50er Jahren) unter besonderer Berücksichtigung der Nachkriegsliteratur", en M. Raders & M. L. Schilling (eds.), 217-226.
- NEUSCHÄFER, H. J. (1997) "Zum Generationswechsel im spanischen Kino. Alejandro Amenábar's 'Tesis'", *Tramvia: Revue der Iberischen Halbinsel* 47, 40-41.
- NEUSCHÄFER, H. J. (1998) "Verklärung und Aneignung. Zum Geschichtsbild der spanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts", *Vernissage* 3, 46-49.
- NEUSCHÄFER, H. J. (2004) "Von der *movida* zum Kulturbusiness. Ein Blick in den spanischen Literaturbetrieb der 90er Jahre", en W. L. Bernecker & K. Dirscherl (eds.), *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt del Meno, Vervuert, 607-630.
- NEUSCHÄFER, H. J. (2005) "Romanistik, Hispanistik und der Kanon der spanischen Literatur. Eine Geschichte mit Konjunkturschwankungen", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 29:3/4, 385-398.
- NEUSCHÄFER, H. J. (2006) "Canonización, decanonización y resurrección: Los avatares de la literatura española en Alemania", *Mil Seiscientos Dieciséis*, vol. XI, 75-88.
- NEVES, J. (2005) *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*, Tesis doctoral, University of Surrey Roehampton, Londres.

- NEVES, J. (2008) "Interlingual Subtitling for the Deaf (and Hard of Hearing)", en G. Anderman & J. Díaz Cintas (eds.), 151-169.
- NIDA, E. (1964) *Toward a Science of Translating, with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, E.J. Brill.
- NIDA-RÜMELIN, J. (2001) *Filmpolitisches Konzept. Vorschläge zur Reform der Filmförderung und zur Aufwertung des deutschen Films als Kulturgut*, [en línea]: <<http://archiv.bundesregierung.de/bpaexport/pressemitteilung/83/62783/multi.htm>>, [última consulta: 10-09-2008].
- NIES, F. & B. KORTLÄNDER (1996) *Literaturimport und Literaturkritik: das Beispiel Frankreich*, Tübinga, Narr.
- NOLTE, D. (1990a) "Die westliche Variante Europas. Spanische Autoren zu Gast in der Akademie der Künste", *Der Tagesspiegel*, 7.11.1990.
- NOLTE, D. (1990b) "Spanische Autoren in Berlin", *Tranvía* 19, 64.
- NOLTE, D. (1991) "Die Schwierigkeiten und Freuden der Normalität. Spanien: Schwerpunkt der Frankfurter Buchmesse / Überblick über die literarische Situation", *Der Tagesspiegel*, 8.10.1991.
- NONELL, C. (1958) "Literatura española contemporánea en Alemania y literatura alemana en España", *Índice* 12:108, 22-23.
- NORD, C. (1988) *Textanalyse und Übersetzen*, Heidelberg, J. Groos Verlag.
- NORD, C. (1991) "Scopos, Loyalty and Translational Conventions", *Target* 3:1, 91-109.
- NORD, C. (1993) *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübinga, Francke.
- NORD, C. (1997) *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- OEHRLEIN, J. (1996) "Poltergeist, ganz friedlich. Klangmächtig und obertonreich: Camilo José Cela zum achzigsten Geburtstag", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.5.1996.
- OEHRLEIN, J. (1998) "Das Pferd überfunkeln. Lorcás Erben gegen die Übersetzungen von Enrique Beck", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.5.1998.
- OHREM, H. J. (1930) *Spanien und Deutschland. Ihre Kulturbeziehungen in Vergangenheit und Gegenwart*, Colonia, Gilde Verlag.
- OLMOS, I. & N. KEILHOLZ-RÜHLE (eds.) (2007) *Kultur des Erinnerns. Vergangenheitsbewältigung in Spanien und Deutschland*, Frankfurt del Meno, Vervuert.
- OREJA, M. et al. (1998) *Informe del Grupo de alto nivel de política audiovisual*, [en línea]: <http://ec.europa.eu/comm/avpolicy/docs/library/studies/finalised/hlg/hlg_es.htm>, [última consulta: 10-09-2008].
- ORERO, P. (2004) *Topics in Audiovisual Translation*, Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins.

- ORERO, P. (2005) “La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual”, *Quaderns: revista de traducció* 12, 173-178. También disponible [en línea]: <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25491/25328>>, [última consulta: 10-09-2008].
- ORTIZ DE URBINA SOBRINO, P. (2007) “La recepción de la cultura alemana en España tras la primera guerra mundial”, *Hispanorama* 116, 37-43.
- PAATZ, A. & B. POHL (eds.) (2003) *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine, homenaje a Manfred Engelbert*, Berlín, Tranvía.
- PAECH, J. (1997) *Literatur und Film*, Stuttgart, Metzler.
- PAJARES, E. et al. (eds.) (2001) *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción 3*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibersitatea.
- PALACIO, M. (1986) “Die Avantgarde”, en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 48-50.
- PALMES, G. (1994) *Literatur und Film: La Colmena von Camilo José Cela*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- PAYÁN, M. J. (2001) *El cine español actual*, Madrid, JC.
- PEETERS, J. (1999) *La médiation de l'étranger: une sociolinguistique de la traduction*, Arras Cedex, Artois Presses.
- PEÑA-ARDID, C. (1992) *Literatura y cine, una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.
- PEÑA-ARDID, C. (2004) “Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003). Ensayo de bibliografía”, *Signa: revista de la Asociación Español de Semiótica* 13, 233-276. También disponible [en línea]: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14385>>, [última consulta: 10-09-2008].
- PEÑA-ARDID, C. (coord.) (1999) *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Teruel, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, CAI.
- PEREIRA RODRÍGUEZ, A. & L. LORENZO GARCÍA (2005) “Evaluamos la norma UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto”, en R. Mayoral (ed.). 21-26.
- PEREIRA RODRÍGUEZ, A. (2005) “El subtitulado para sordos: estado de la cuestión en España”, *Quaderns: revista de traducció* 12, 161-172. También disponible [en línea]: <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25486/25323>>, [última consulta: 10-09-2008].
- PÉREZ BOWIE, J. A. (comp.) (2003) *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria.
- PÉREZ, P. & PELAZ, J. V. (2002) “Los españoles y el cine, 1969-2000”, en J. V. Pelaz & J. C. Rueda (eds.), *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Ediciones Rialp, 211-244.

- PICK, E. (ed.) (1979) *Schriftsteller und Film. Dokumentation und Bibliographie*, Berlín, Henschelverlag.
- PIRA (1994) *Communication 2000: visions and strategies for printers and publishers*, Cannes, Conferencia Internacional Comprint.
- PISEK, G. (1994) *Die grosse Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation; dargestellt an Woody Allens "Annie Hall", "Manhattan" und "Hannah and her sisters"*, Trier, WVT.
- PODAK, K. (1998) "Die langen Saiten des Winds. Die Affäre um die deutsche Übersetzung García Lorcás", *Süddeutsche Zeitung*, 22.5.1998.
- POHL, B. & J. TÜRSCHMANN (eds.) (2007) *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- POHL, B. (1998) "Publizieren um jeden Preis: der Buchmarkt in Spanien", *Tranvía* 48, 22-24.
- POHL, B. (2003) *Bücher ohne Grenzen. Der Verlag Seix Barral und die Vermittlung lateinamerikanischer Erzählliteratur im Spanien des Franquismus*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- POMMIER, C. (1998) *Donblage et postsynchronisation*, París, Dujarric.
- POPOVIĆ, A. (1970) "The Concept of 'Shift of Expression' in Translation Analysis", en J. S. Holmes (ed.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, París, Bratislava, Mouton, Slovak Academy of Sciences.
- POPOVIĆ, A. (1976) *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, University of Alberta.
- POPPENBERG, D. (1986a) "Editorial", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 2.
- POPPENBERG, D. (1986b) "Ein bißchen Bürgerkrieg im Kino. Der Fall Carlos Saura", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 2, 30-31.
- POPPENBERG, D. (1986c) "Gespräch mit Carlos Saura: 'Es gibt unendlich viele Themen, die man von Vorurteilen befreien muß'", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 25-27.
- POPPENBERG, D. (1986d) "Im Garten der Lüste. Das neue spanische Kino", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 5-8.
- POPPENBERG, D. (1986e) "Postfranquistisches Kino. Der spanische Film heute", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 1, 36-37.
- POPPENBERG, D. (ed.) (1986) *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño.
- PÖPPINGHAUS, E. W. (1999) *'Moralische Eroberungen'? Kultur und Politik in den deutsch-spanischen Beziehungen der Jahre 1919 bis 1933*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- PÖRTL, K. (1984) "Teatro español del siglo XX en los escenarios de habla alemana, su Recepción a partir de 1945", *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* 119:467/468, 143-162.

- PÖRTL, K. (1989) “El cine español en Alemania”, *Hispanorama* 51, 104-110.
- PÖRTL, K. (1990) “Die Rezeption des spanischen Theaters im 20. Jahrhundert auf deutschsprachigen Bühnen seit 1945”, en W. Floeck (ed.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*, Tübinga, Francke, 89-107.
- PREUSS NEUDORF, A. (1999) *Preisbindung und Wettbewerb auf dem deutschen Buchmarkt*, Colonia, VUB Verlag.
- PRODESCON (2001) *La producción audiovisual española ante el reto de la internacionalización* (Informe fapae-icex), [en línea]: <http://www.fapae.es/central_otros_enlaces.asp>, [última consulta: 10-09-2008].
- PRUYS, G. (1997) *Die Rhetorik der Filmsynchronisation, wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensuriert, verändert und gesehen werden*, Tübinga, Narr.
- PUJALS, G. & M. C. ROMEA (coord.) (2001) *Cine y literatura: relación y posibilidades didácticas*, Barcelona, Universitat de Barcelona y Editorial Horsori.
- QUESADA, L. (1986) *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.
- QUINTANA, A. (1988) “Presencia e influencia de las letras alemanas en las catalanas – en los últimos cincuenta años”, *Hispanorama* 50, 139-145.
- RABADÁN, R. (1991) *Equivalencia y traducción. Problemática de la traducción inglés-español*, León, Universidad de León.
- RABADÁN, R. (coord.) (2000) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*, León, Publicaciones de la Universidad de León.
- RABE, C. (1997) *Pedro Almodóvar: nachfranquistisches Spanien und Film*, Alfeld, Coppi-Verlag.
- RADERS, M. & M. L. SCHILLING (eds.) (1995) *Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura: historia de la recepción / Deutsch-Spanische Literatur und Kulturbeziehungen: Rezeptionsgeschichte*, Madrid, Ediciones del Orto.
- RADERS, M. (2003) “Überlegungen zur Spanien-Rezeption in Deutschland und Weimar-Jena (1770-1830) anhand zeitgenössischer Reiseberichte und anderer landeskundlicher Werke”, en D. Briesemeister & H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 67-133.
- RADMANN, F. (2003) *Urheberrechtliche Fragen der Filmsynchronisation*, Berlín, Berliner Wiss. Verlag.
- RAPOSO, B. & J. A. CALAÑAS (2003) *Paisajes espirituales: El diálogo cultural entre Alemania y Valencia*, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- RAPOSO, B., J. A. CALAÑAS & GRUPO OSWALD (2004) *Paisajes románticos: Alemania y España*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- REIF-HÜLSER, M. (1984) *Film und Text: zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur*, Tübinga, Narr.

- REISS, K. & H. J. VERMEER (1984/1996) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübinga, Niemeyer, 1984. / *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Akal, 1996.
- REISS, K. (1971) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München, Hueber.
- REISS, K. (1976) *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Kronberg, Scriptor Verlag.
- REMAEL, A. (1995) "Film Adaptation as Translation and the Case of the Screenplay", en P. Jansen (ed.), *Translation and the Manipulation of Discourse: Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1992-1993*, Lovaina, CETRA, 125-132.
- REMAEL, A. (2000) *A Polysystem Approach to British New Wave Film Adaptation, Screenwriting and Dialogue*, Tesis doctoral, Universidad Católica de Lovaina.
- RENER, F. M. (1989) *Interpretatio. Language and Translation from Cicero to Tytler*, Ámsterdam, Rodopi.
- RENNER, R. G. & M. SIGUÁN (eds.) (1999) *Selbstbild und Fremdbild: Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens*, Madrid, Editorial Idiomas.
- RENTSCHLER, E. (ed.) (1986) *German Film & Literature: Adaptations and Transformations*, Nueva York, Londres, Methuen.
- REY HAZAS, A., J. DE LA C. MARTÍN SÁNCHEZ & ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE ESPAÑOL (eds.) (2005) *Cine y literatura: textos literarios y sus versiones cinematográficas*, Madrid, Ediciones Eneida.
- REYNOLDS, P. (1993) *Novel Images. Literature in Performance*, Londres, Routledge.
- RICHARDSON, R. (1972) *Literature and Film*, Bloomington, Indiana University Press.
- RIEGER, A. (ed.) (2003) *Intermedialidad e Hispanística*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- RIMBAU, E. (2000) "El período 'socialista' (1982-1995)", en R. Gubern *et al.*, 399-454.
- RIMOLI ESTEVES, L. M. (2005) "Intellectual Property and Copyright", *Translation Journal* 9:3, [en línea]: <<http://accurapid.com/journal/33copyright.htm>>, [última consulta: 10-09-2008].
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. & J. SANDERSON (comps.) (1996) *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante, Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. & J. SANDERSON (comps.) (1997) *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Alicante, Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. & J. SANDERSON (comps.) (1999) *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*, Alicante, Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1999) *El teatro en el cine español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2002) "Del escenario a la pantalla: modelos de adaptación y otras circunstancias", *Boletín Galego de Literatura* 27, 211-222. También disponible [en línea]:

- <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11311>>, [última consulta: 10-09-2008].
- ROBINSON, D. (1991) *The Translator's Turn*, Londres, Johns Hopkins University Press.
- ROBLES I SABATER, F. (2005a) "Les traduccions alemanyes de literatura catalana", *Zeitschrift für Katalanistik* 18, 215-229.
- ROBLES I SABATER, F. (2005b) *Bibliografia de la literatura catalana en versió alemanya, narrativa, poesia, teatre (Beiheft zur Zeitschrift für Katalanistik)*, Aachen, Shaker Verlag.
- ROBLES, F. & T. D. STEGMANN (2003) "Bibliographie der ins Deutsche übersetzten Erzählungen und Märchen", *Zeitschrift für Katalanistik* 16, 145-184.
- ROBSON, G. D. (2004) *The Closed Captioning Handbook*, Ámsterdam, Elsevier.
- RODIEK, C. (1989) "Die hispanisch-deutschen Literaturbeziehungen. Ein Bericht zur komparatistischen Forschung der achtziger Jahre", *Arcadia* 24:3, 225-238.
- RODRÍGUEZ DE LECEA, T. (1973) "Influencia de la cultura alemana en España en la primera mitad del siglo XIX", en M. Tuñón de Lara (ed.), *Sociedad, política y cultura en la España de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- RODRÍGUEZ TORNOS, L. & OFICINA ECONÓMICA Y COMERCIAL DEL CONSULADO GENERAL DE ESPAÑA EN DÜSSELDORF (2007) *El mercado del sector editorial en Alemania*, [en línea]:
<<http://www.oficinascomerciales.es/icex/cma/contentTypes/common/records/viewDocument/0,,00.bin?doc=4005960>>, [última consulta: 10-09-2008].
- RODRÍGUEZ, M. (1986) "Katalanisches Kino. Auf der Suche nach der verlorenen Glanzzeit", en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño de 1986, 12-13.
- RODRÍGUEZ, R. (1969) "Un aspecto de la cultura española en Alemania: las traducciones", *Boletín de Filología Española* 30/31, 59-64.
- ROLANDO VILLANUEVA, N. (2001) *Grandes novelas españolas contemporáneas y su versión cinematográfica*, Madrid, Editorial Pliegos.
- ROLOFF, V. (1992) "Vom Traumspiel zum surrealistischen Film: Spanische Beispiele", en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 12-21.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.), F. GUTIÉRREZ CARBAJO & D. ROMERO LÓPEZ (col.) (2002) *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, Visor Libros.
- ROSE, M. G. (1997) *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*, Manchester, St. Jerome.
- ROSS, H. (1987) *Film as Literature, Literature as Film. An Introduction to and Bibliography of Film's Relationship to Literature*, Londres, Greenwood Press.

- RÖSSLER, A. (2001) "Hola, ¿estás sola? Una película de Icíar Bollain en la clase de español", *Hispanorama* 93, 124-130.
- ROTHER, B. (2001) *Spanien und der Holocaust*, Tubinga, Niemeyer.
- RÖTZER, H. G. (2006) "El papel de la lengua alemana en el contexto europeo", *Hispanorama* 114, 91-96.
- ROUSSOU, M. (2005) "La subtitulación de tres filmes de Almodóvar al griego: estudio descriptivo", en R. Mayoral (ed.), 61-68.
- RUBOW, A. (1997) "La España del siglo XIX vista por viajeros alemanes", *Aportes: Revista de Historia Contemporánea* 2/34, 195-220.
- RUDOLF, E. (1999) *Im Auftrag Francos: 'Filme von internationalem Interesse'. Zur politischen Instrumentalisierung des spanischen Films in den 60er Jahren*, Hamburgo, Lit.
- RUIZ HOLST, M. (1986) *Neutralität oder Kriegsbeteiligung? Die deutsch-spanische Verhandlungen im Jahre 1940*, Pfaffenweiler, Centaurus.
- RUPPE, S. (1999a) "¡Ay, qué dolor!. Carlos Saura und die Musik", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 52, 32-33.
- RUPPE, S. (1999b) *Carlos Saura und das spanische Kino: Zeitkritik im Film: Untersuchungen zu Los Golfos (1959) und Deprisa, deprisa (1980)*, Berlín, edition tranvía, Verlag Walter Frey.
- SAALBACH, M. (1995) "Mißverständliches Verstehen oder verstehendes Mißverständnis? Zur Rezeption zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur in Spanien", en M. Raders & M. L. Schilling (eds.), 257-266.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000) *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2005) "Diez reflexiones o convicciones (que no tesis) sobre la adaptación de textos literarios al cine", en A. Rey Hazas, J. de la C. Martín Sánchez & Asociación de Profesores de Español (eds.), 11-19.
- SÁNCHEZ, J. J. (1992) "Spanisches Kino im Spiegel seiner frühen Kritiken / La crítica cinematográfica en el primer año de la revista ESPAÑA (1915-24)", en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 1-11.
- SANDBERG, K. (1998) *Unzulässiger Protektionismus in der europäischen Medienpolitik?*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- SANDERSON, J. (ed.) (2001) *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SANDERSON, J. (ed.) (2002) *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- SANDERSON, J. (ed.) (2005) *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*, Alicante, Universidad de Alicante.

- SANTAMARÍA GUINOT, L. (2001) *Les referències culturals: aportació informativa i valor expressiu. El subtítulat*, Tesis doctoral, Facultat de Traductors i Intèrprets de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SANTAMARÍA, J. M. et al. (eds.) (1997) *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción 2*, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibersitate.
- SANTORO, P. J. (1996) *Novel into Film: The Case of La familia de Pascual Duarte and Los santos inocentes*, Newmark, Univeristy of Delaware Press.
- SANTOYO, J. C. (1987) *Teoría y crítica de la traducción: una antología*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- SANZ, J. L. (1984) “La proyección exterior del cine español: un análisis cuantitativo (1972-1982)”, *Información comercial española: revista de economía* 615, 103-122.
- SCHEELE, U. (1992) “Der Schriftsteller mit dem Seziermesser – Zu den literarischen Texten Luis Buñuels”, en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 26-30.
- SCHELLERT, D. (1963) “Spaniens Literatur in deutschen Übersetzungen”, *Humboldt (Spanisch)* 13, 50-58.
- SCHENK, I. (ed.) (1998) *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg, Schüren Presseverlag.
- SCHERMER-RAUWOLF, G. (2006) “Friss oder stirb”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.1.2006, 35.
- SCHIFFERLE, H. (1997) “Verstörende Gesten der Gnade. Das andere spanische Kino: Zum Beispiel ‘La Madre Muerta’ von Juanma Bajo Ulloa”, *Süddeutsche Zeitung*, 24.12.1997, 20.
- SCHLICKERS, S. (1997) *Verfilmtes Erzählen: Narratologisch-komparative Untersuchung zu El beso de la mujer araña (Manuel Puig / Héctor Babenco) und Crónica de una muerte anunciada (Gabriel García Márquez / Francesco Rosi)*, Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert.
- SCHLÜNDER, S. (1992) “Carlos Sauras *La Caza* – eine pluralidad de lecturas”, en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 46-49.
- SCHMIDT VON STUTTERHEIM, R. (2001) “Alles über mein Spanien, alles über meine Mutter. Almodóvar ‘enfant terrible’ des spanischen Films”, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4/01, 90-91.
- SCHMIDT, K. M & I. SCHMIDT (2001) *Lexikon Literaturverfilmungen, Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945-2000*, Stuttgart, Weimaer, Metzler.
- SCHMITT, H. J. (1989a) “Die Welt ist eigentlich wie der Cinematograph. Eduardo Mendozas großer Abenteuer- und Zeitroman ‘Die Stadt der Wunder’”, *Süddeutsche Zeitung*, 31.5.1989.
- SCHMITT, H. J. (1989b) “Liebt mich, liebt mich nicht... Fernando de Rojas ‘Celestina’ in Vogelgsangs fabelhafter Übersetzung”, *Frankfurter Rundschau*, 22.6.1989.
- SCHMITT, H. J. (1991a) “Unsentimentale Reise. Der Oxford-Roman des Madrider Autors Javier Marías”, *Süddeutsche Zeitung*, 13./14.4.1991.

- SCHMITT, H. J. (1991b) "Wie neu ist Spaniens 'neue Literatur'? Ein Überblick: die belletristische Landschaft des Buchmessen-Schwerpunkts", *Frankfurter Rundschau*, 8.10.1991.
- SCHMITT, H. J. (1992) "In den Eingeweiden von Madrid. Luis Martín-Santos' bahnbrechender Roman 'Schweigen über Madrid' endlich auf deutsch", *Süddeutsche Zeitung*, 15./16.2.1992.
- SCHMITT, H. J. (1993) "Fatale Liebesbeweise. Zur Neuausgabe von Max Aubs Roman 'Die besten Absichten'", *Süddeutsche Zeitung*, 4./5.12.1993.
- SCHMOLLING, R. (1989) "Reise durch die spanische Gegenwartsliteratur. Mit einer Bibliographie spanischen Belletristik in deutschen Übersetzungen", *Buch und Bibliothek* 3, 276-290.
- SCHNEIDER, F. (1924) "German Literature in Spain from 1800-1875 as Reflected in Spanish Periodicals of that Period", *Papers of Modern Language Association* XXXIX.
- SCHNEIDER, I. (1981) *Der Verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübinga, Max Niemeyer Verlag.
- SCHNEIDER, I. (1990) *Film, Fernsehen & Co.: zur Entwicklung des Spielfilms in Kino und Fernsehen*, Heidelberg, Winter.
- SCHNELLE, K. (1991) "Aspectos institucionales e ideológicos del hispanismo en la República Democrática Alemana", en C. Strosetzki, J. F. Brotel & M. Tietz (eds.), 51-62.
- SCHOGT, H. G. (1988) *Linguistics, Literary Analysis and Literary Translation*, Toronto, University of Toronto Press.
- SCHOLZ, A. (2005) *Joven cine español de autores: der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag.
- SCHÖNECKER, L. (1975) "Meister kritischer Synthese von Traum und Wirklichkeit. Anmerkungen zum 75. Geburtstag von Luis Buñuel", *film-dienst* 05/1975, 1-3.
- SCHÖNECKER, L. (1977) "Das Engagement für den Autorenfilm kündigt Spaniens Reform an", *film-dienst* 01/1977, 1-2.
- SCHRADER, L. (ed.) (1993) *Von Góngora bis Nicolás Guillén. Spanische und lateinamerikanische Literatur in deutscher Übersetzung – Erfahrungen und Perspektiven*, Tübinga, Gunter Narr.
- SCHRADER, M. (1991) "El interés por el mundo ibérico y los orígenes del hispanismo científicos en los países de lengua alemana", en C. Strosetzki, J. F. Brotel & M. Tietz (eds.), 1-18.
- SCHRAMM, E. (1957) "Einwirkung der spanischen Literatur auf die deutsche", en W. Stammler (ed.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, vol. III, Berlin, Erich Schmidt, 261-306.
- SCHREIBER, G. (1930) "Deutsch-Spanische Kultubeziehungen", *Kölnische Volkszeitung*, 30 de noviembre.
- SCHREIBER, G. (1936) *Deutschland und Spanien: Volkskundliche und kulturkundliche Beziehungen*, Düsseldorf, Schwann.

- SCHUCH, W. (1982) "Buñuel, Saura, Bardem und andere. Anmerkungen zum spanischen Film", en W. Schuch (ed.), *Spanische Filmtexte*, Berlín, Henschel.
- SCHULTEN, A. (ed.) (1916) "Spanien und Deutschland", *Internationale Monatschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik* 10:7, 803-851.
- SCHULZE, W. (2007) "Von der Lust des Zeigens. Filmische Autoreflexion bei Pedro Almodóvar", *Matices: Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal* 55, 46-48.
- SCHÜTTE, W. (1989) "Schatten-Liebe und Lebens-Verlust. Zwei Erinnerungsmonologe von Adelaida Garcíá Morales", *Frankfurter Rundschau*, 4.4.1989.
- SCHÜTTE, W. (1998) "Lorca oder Beck? Die Erben und Suhrkamp wollen zum Autor zurück", *Frankfurter Rundschau*, 20./21.5.1998.
- SCHÜTZ, J. (1990) *Aussenwelt-Innenwelt: thematische und formale Konstanten im Werk von Luis Buñuel*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- SCHÜTZ, J. (1992) "Luis Buñuel – sein Leben seine Filme", en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 31-40.
- SCHWARTZ, R. (2004) "La traducción literaria en Europa", *Vasos comunicantes* 29, [en línea]: <http://www.acett.org/ficha_vasos.asp?numero=29&punto=5>, [última consulta: 10-09-2008].
- SCHWARZ, E. (1965) "The Reception of German Culture in Spain", *Yearbook of Comparative and General Literature* 14, 16-36.
- SCHWARZ, E. (1988) "Strolch und Studentin. Der Spanier Juan Marsé erzählt von 'Letzten Tagen mit Teresa'", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.7.1988.
- SCHWARZE, M. (1981) *Luis Buñuel: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- SCHWENGER, H. (1981) "Stirb schneller, Dichter! Literaturpreise, Förderungen und Ehrungen", en H. L. Arnold (ed.), 254-258.
- SCHWERING, J. (1902) *Litterarische Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland: eine Streitschrift gegen Arturo Farinelli, Professor an der Universität Innsbruck*, Münster, Schöningh.
- SCHWIEREN-HÖGER, U. (1995) "Das Opfer baumelt am Seidengürtel", *Die Welt*, 17.6.1995.
- SEBASTIÁN DE ERICE, J. P. (2002) "España y Alemania: la agenda política", en M. A. Vega Cernuda & H. Wegener (eds.), 261-266.
- SEEFELDT, J. & L. SYRÉ (2007) *Portale zu Vergangenheit und Zukunft – Bibliotheken in Deutschland*, Hildesheim, Olms. También disponible [en línea]: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/bde/deindex.htm>>, [última consulta: 10-09-2008].
- SEITZ, D. (1997) *Der Film im Franquismus*, Alfeld, Leine, Coppi-Verlag.
- SEIXAS SEOANE, M. A. (1999) "Galicia nas linguas do mundo: inventario de textos en galego e de Galicia traducidos ó alemán", *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos (Universidade de Tréveris, do 8 ó 11 de outubro de 1997)*, Trier, Galizien-Zentrum der Universität Trier, 1167-1181.

- SEIXAS SEOANE, M. A. (2004) “Traduccions e versions do alemán ó galego: inventario de 1896 a 1996”, en R. Álvarez Blanco, F. Fernández Rei & A. Santamaría (eds.), *A lingua galega: historia e actualidade, Actas do I Congreso Internacional (Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega, 16-20 de setembro de 1996)*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 425-447.
- SELESKOVITCH, D. (1968/1978) *L'interprète dans les conférences internationales. Problème de langage et de communication*, París, Minard, 1968. / *Interpreting for International Conferences: Problems of Language and Communication*, Washington, Pen and Booth, 1978.
- SELESKOVITCH, D. (1975) *Langage, langues et mémoire. Étude de la prise de notes en interprétation consécutive*, París, Minard.
- SEPASGOSARIAN, R. A. (1993) *Eine ungetrübte Freundschaft? Deutschland und Spanien 1918-1933*, Saarbrücken, Verlag für Entwicklungspolitik.
- SETTON, R. (1996) “Taiwán: un paisaje audiovisual contrasté en expansion”, en Y. Gambier (ed.), 73-86.
- SEUFERT, W. (ed.) (2002) *Film- und Fernsehwirtschaft in Deutschland 2000/2001*, Berlín, Vistas.
- SGAE (ed.) (1999-2008) *Anuario de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*, [en línea]: <<http://www.artenetsgae.com/anuario/home.html>>, [última consulta: 10-09-2008].
- SHANNON, C. & W. WEAVER (1949) *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, University of Illinois Press.
- SIEBENMANN, G. & D. CASSETTI (1985) *Bibliographie der aus dem Spanischen, Portugiesischen und Katalanischen ins Deutsche übersetzten Literatur: 1945-1983*, Tübinga, Niemeyer.
- SIEBENMANN, G. (1986) “La aporía de la valoración intercultural: el caso de los germanos ante los hispanos”, *Ibero-Amerikanisches Archiv* 12/2, 211-232.
- SIEBENMANN, G. (1988) “Análisis contrastivo de las imágenes que se formaron los países germánicos de España y América Latina, respectivamente, desde el siglo XVI”, en K. H. Körner & M. Vitse (eds.), *Las influencias mutuas entre España y Europa a partir del siglo XVI*, Wiesbaden, Harrassowitz, 153-165.
- SIEBENMANN, G. (1989a) “Die Bilder Spaniens und Lateinamerikas in den Köpfen der Deutschen”, *Essays zur spanischen Literatur*, Fráncfort del Meno, Vervuert, 55-84.
- SIEBENMANN, G. (1989b) “Von den Schwierigkeiten der deutsch-hispanischen Kulturbegegnung”, *Essays zur spanischen Literatur*, Fráncfort del Meno, Vervuert. 12-34.
- SIEBENMANN, G. (1989c) “Wie spanisch kommen uns die Spanier vor?”, *Essays zur spanischen Literatur*, Fráncfort del Meno, Vervuert, 35-54.
- SIEBENMANN, G. (ed.) (1989) *Essays zur spanischen Literatur*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- SIEBENMANN, G. (2004) “Sobre las palinodias visionarias o cómo veían los germanos a los hispanos – y las causas de los cambios”, en M. Perl & W. Pöckl (eds.) *La recepción de lo hispánico en Alemania y en la República Checa*, Viena, Edition Praesens.

- SIGUÁN, M. (1989a) “La recepción de las literaturas hispánicas en Alemania: Una imagen de España”, en A. Sotelo Vázquez (coord.), M. C. Carbonell (ed.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, vol. 2, Barcelona, Universidad de Barcelona, 689-698.
- SIGUÁN, M. (1989b) “Sobre traducciones de literatura en lengua alemana a lenguas hispánicas (1976-1987)”, *Hispanorama* 51, 80-84.
- SIGUÁN, M. (2001) “Imagen y recepción de España: El Calderón de A. W. Schlegel, el García Lorca de E. Beck”, en E. Geisler (ed.), 159-179.
- SINYARD, N. (1986) *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*, Londres, Croom Helm.
- SNELL-HORNBY, M. (1988) *Translation Studies. An Integrated Approach*, Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins.
- SOKOLI, S. (2000) *Research Issues in Audiovisual Translation: Aspects of Subtitling in Greece*, Trabajo de investigación, Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- SOKOLI, S. (2005) “Omisión y Distribución de Subtítulos en España y Grecia: Cómo y Por Qué”, en R. Merino *et al.* (eds.), 271-283.
- SOKOLI, S. (2008) “Subtitling Norms In Greece and Spain”, en G. Anderman & J. Díaz Cintas (eds.), 36-48.
- SOLER I MARCET, M. (1996) “Katalanisches Kino. Ein Überblick”, *Tramvia: Revue der Iberischen Halbinsel* 42, 27-29.
- SPERSCHNEIDER, A. (1999) *Zum Rezeptionsverlauf der hispanoamerikanischen Literatur in Deutschland (1950-1990)*, Hamburgo, Kovac.
- SPIO (1957-2000) *Filmstatistisches Taschenbuch*, Wiesbaden-Biebrich, SPIO.
- SPIO (2001-2008) *Filmstatistisches Jahrbuch*, Baden-Baden, Nomos-Verlag.
- SPONHOLZ, C. (2003) *Teaching Audiovisual Translation: Theoretical Aspects, Market Requirements, University Training and Curriculum Development*, Trabajo de final de carrera del Fachbereich Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft de la Universidad de Maguncia en Gernersheim.
- STATISTISCHES BUNDESAMT (ed.) (2001a) *Bildung und Kultur, Reihe 1: Allgemein bildende Schulen, Schuljahr 2000/2001*, Stuttgart, Metzler-Poeschel.
- STATISTISCHES BUNDESAMT (ed.) (2001b) *Bildung und Kultur, Reihe 2: Beruflichen Schulen, Schuljahr 2000/2001*, Stuttgart, Metzler-Poeschel.
- STATISTISCHES BUNDESAMT (ed.) (2002) *Statistisches Jahrbuch 2002 für die Bundesrepublik Deutschland*, Wiesbaden, Statistisches Bundesamt.
- STAUDER, T. (1992) “Buñuels *Hamlet*: Parodie, Travestie oder surrealistische Burleske?”, en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 68-80.
- STEIN, H. (1996) “Im Meer der Tränen. Weltliteratur, die noch zu entdecken ist: der spanische Erzähler Max Aub und sein Roman ‘Die besten Absichten’”, *Der Spiegel*, 13.5.1996, 228.

- STEINER, G. (1975/1980) *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Londres, Oxford University Press, 1975. / *Después de Babel*, México, FCE, 1980.
- STEINFELD, T. (2007) "Ein Haus für Rechthaber", *Süddeutsche Zeitung*, 2.2.2007.
- STEINKOPP, R. (1987) *Synchronisation in Hamburg*, Hamburgo, Nomos Verlagsgesellschaft.
- STEMPEL, U. (1990) "Spanien ist kein Traum. Benito Pérez Galdós – ein großer europäischer Erzähler", *Süddeutsche Zeitung*, 3./4.-3.1990.
- STORM, S. (2000) *Strukturen der Filmfinanzierung in Deutschland*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg.
- STRAUSFELD, M. (1983) "Kritik in Kürze", *Die Zeit*, 22.4.1983.
- STRAUSFELD, M. (1984) *Spanische Literatur des 20. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen*, Dortmund, Stadtbücherei.
- STRAUSFELD, M. (1991a) "Die Probleme nehmen zu", *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 78, especial sobre la literatura española con motivo de la feria del libro de Fráncfort de 1991, 3487-3488.
- STRAUSFELD, M. (1991b) "Hundert Jahre spanische Literatur und ihre Rezeption in Deutschland", en M. Strausfeld (ed.), *Spanische Literatur*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 7-16.
- STRAUSFELD, M. (1993) "Der Markt des spanischen und lateinamerikanischen Buches: Verlag, Kritik, Multiplikatoren", en L. Schrader (ed.), 3-12.
- STRAUSFELD, M. (1995) "Wandel, Aufbruch, neue Gunst", *die horen: Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 179, 7-12.
- STRAUSFELD, M. (2001) "Spanien erlesen", *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4/01, 79-84.
- STRAUSFELD, M. (2003) "Spanische Literaturpreise – Spanischer Literaturbetrieb", en G. Eggeling & S. Segler-Meißner (eds.), *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen*, Tübinga, Narr, 183-193.
- STRAUSFELD, M. (2004) "Einige alte und neue Kommentare zur Rezeption der spanischen Literatur in Deutschland", en W. Bader & I. Olmos (eds.), 49-59.
- STROSETZKI, C. & A. STOLL (eds.) (1993), *Spanische Bildwelten. Literatur, Kunst und Film im intermediären Dialog*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- STROSETZKI, C. (ed.) (1978–) *Bibliographie der Hispanistik in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz*, Fráncfort del Meno, Vervuert. También disponible [en línea]: <<http://www.uni-muenster.de/Hispanistikbibliographie/>>, [última consulta: 10-09-2008].
- STROSETZKI, C., J. F. BROTEL & M. TIETZ (eds.) (1991) *Actas del I Encuentro franco-alemán de hispanistas*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- STRUSS, D. (1981) "Der Lektor oder: 'Wer bin ich?'" en H. L. Arnold (ed.), 85-195.

- STUMPE, J. & G. BROCK (1978) *Bibliographie deutschlandkundlicher Literatur in spanischer Übersetzung seit 1945*, Bonn, Bad Godesberg, Inter Nationes.
- “Synchronisation: völlig zerstört” (1971), *Der Spiegel* 18, abril de 1971, 186-187.
- TABERNER, J. M. (1978a) “Film in Spanien seit 1939. Teil 1: El cine posible (39-69)”, *Iberoamericana* 1, 3-20.
- TABERNER, J. M. (1978b) “Film in Spanien seit 1939. Teil 2: El cine imposible (70-77)”, *Iberoamericana* 4, 1978, 38-60.
- TADIKK, H. & S. ELLNER (eds.) (1973) *Katalog der Literaturvorlagen in Film und Fernsehen*, Wiesbaden-Breckenheim, Deutsche Gesellschaft für Filmdokumentation.
- THIERMEYER, M. (1994) *Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft*, Colonia, Böhlau.
- TIEMANN, H. (1936) *Das spanische Schrifttum im Deutschland: Von der Renaissance bis zur Romantik*, Hamburgo, Ibero-Amerikanisches Institut.
- TIETZ, M. (ed.) (1989) *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- TITFORD, C. (1982) “Subtitling – Constrained Translation”, *Lebende Sprachen* 27:3, 113-116.
- TOEPSER-ZIEGERT, G. (1978) *Theorie und Praxis der Synchronisation, dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*, Münster, Regensburg.
- TORREGROSA, C. (1996) “Subtítulos: traducir los márgenes de la imagen”, *Sendebarr* 7, 73-88.
- TORREIRO, C. (2000a) “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”, en R. Gubern *et al.*, 295-340.
- TORREIRO, C. (2000b) “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en R. Gubern *et al.*, 341-397.
- TORREIRO, C. (2002) “Una cierta normalidad. El paisaje de las adaptaciones en los años noventa”, en C. F. Heredero (coord.), 147-164.
- TORRENT, R. (2002) “La ‘excepción cultural’ en la Organización Mundial del Comercio (OMC). La base de la política audiovisual de Cataluña”, *Globalización, industria audiovisual y diversidad cultural*, número monográfico de *Quaderns del CAC (Consell de l’Audiovisual de Catalunya)* 14, 19-28.
- TORRES, A. M. (1986) “Der Neorealismus in Spanien”, en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 10-11.
- TOURY, G. (1978) “The Nature and Role of Norms in Literary Translation”, en J. Holmes, J. Lambert & R. Van den Broeck (eds.), 83-100.
- TOURY, G. (1980) *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- TOURY, G. (1981) “Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation”, en I. Even-Zohar & G. Toury (eds.), 9-27.
- TOURY, G. (1984) “Translation, Literary Translation and Pseudotranslation”, *Comparative Criticism* 6, 73-85.

- TOURY, G. (1985) "A Rationale for Descriptive Translation Studies", en T. Hermans (ed.), 16-41.
- TOURY, G. (1993) "'Translation of Literary Texts' vs. 'Literary Translation': A Distinction Reconsidered", en S. Tirkkonen-Condit & J. Lafling (eds.), *Recent Trends in Empirical Translation Research*, University of Joensuu, 10-23.
- TOURY, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins.
- TOURY, G. (1997) "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'", en C. Schäffner, *Translation and Norms, Current Issues in Language & Society* 5:1-2, Clevedon, Multilingual Matters, 9-31.
- URRUTIA, J. (1975) *La literatura española y el cine. Bases para un estudio*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.
- URRUTIA, J. (1984) *Imago litterae. Cine. Literatura*, Sevilla, Alfar.
- UTRERA, R. (1985) *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC.
- UTRERA, R. (1987) *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar.
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A. (2000) *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- VANDERPLANK, R. (1988) "The Value of Teletext Subtitles in Language Learning", *ELT Journal* 42:4, 272-281.
- VANDERPLANK, R. (1992) "Non-native Speaker Viewers' Use of Teletext Subtitles in English: Some Exploratory Studies", en G. Davies & M. Husey (eds.), *New Technology in Language Learning*, Fráncfort, Peter Lang, p. 89-102.
- VANDERPLANK, R. (1993) "A Very Verbal Medium: Language Learning through Closed Captions", *Tesol* 3:1, 10-14.
- VANHOEFER, M. (1989) "Emotionslos", *Münchener Merkur*, 14.12.1989.
- VANOYE, F. (1995) *Récit écrit-Récit filmique*, París, Nathan.
- VEGA CERNUDA, M. A. & H. WEGENER (eds.) (2002) *España y Alemania: percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, Madrid, Editorial Complutense.
- VEGA, M. A. (1994) *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid.
- VENCES, U. (1998) "Film und Video im Fremdsprachenunterricht am Beispiel von zwei gefilmten Szenen aus 'La casa de Bernarda Alba' von Federico García Lorca", *Hispanorama* 79, 42-45.
- VENCES, U. (2005) "Abdel y Alou. El encuentro con dos emigrantes en la clase de español", en M. Lüning & U. Vences (eds.), *Filme im Spanischunterricht*, tema monográfico de *Hispanorama* 110, 34-43.
- VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres, Routledge.
- VENUTI, L. (1998) *The Scandals of Translation*, Manchester, St. Jerome.

- VENUTI, L. (2000) *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge.
- VENUTI, L. (ed.) (1992) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres, Nueva York, Routledge.
- VERA MÉNDEZ, J. D. & A. SÁNCHEZ JORDÁN (eds.) (2004) *Cine y literatura: el teatro en el cine*, [en línea]: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=12918>>, [última consulta: 10-09-2008].
- VIDAL CLARAMONTE, C. A. (1989) “Traducción y desconstrucción”, *Miscelánea* 10, 117-129.
- VIDAL CLARAMONTE, C. A. (1995) *Traducción, manipulación, desconstrucción*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España.
- VILLAMOR, L. (1986) “Kirche, „Moral” und Kino”, en D. Poppenberg (ed.), *Spanische Filme*, número especial monográfico de *Tramvía: Revue der Iberischen Halbinsel*, otoño, 9-10.
- VINAY, J. P. & J. DARBELNET (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, París, Didier.
- VON BERENBERG, H. (1996) “Falsch gelebt und falsch geliebt. ‘Das ganze Ausmaß der Tragödie’: Zwei katalanische Erzähler”, *Frankfurter Rundschau*, 2.10.1996.
- VON BITTER, R. (1989) “Carmen beklagt sich bei ihrem toten Mann. ‘Fünf Stunden mit Mario’ – ein Roman des Spaniers Miguel Delibes”, *Süddeutsche Zeitung*, 2./3.9.1989.
- VON HAGEN, K. (2007) “Intermedialität als neues Forschungsparadigma der Romanistik”, *Grenzgänge: Beiträge zu einer modernen Romanistik* 14:27, 136-166.
- VON RÖMER, D. & F. SCHMIDT-WELLE (eds.) (2007) *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- VOSSEN, U. (2002) *Schatten der Erinnerung. Film und Literatur im Spanien nach Franco*, St. Augustin, Gardez Verlag.
- WACH, M. (2000a) “Die Besessenheit. Hommage auf Luis Buñuel zum 100. Geburtstag”, *film-dienst* 04/2000, 6-10.
- WACH, M. (2000b) “Luis Buñuel. Objekt der Begierde. Heinrich von Berenberg”, *film-dienst* 04/2000, 39.
- WALTER, K. P. (2004) “Die spanische Kinokultur der Gegenwart”, en W. L. Bernecker & K. Dirscherl (eds.), *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Fráncfort del Meno, Vervuert, 725-765.
- WEGER, H. D. (ed.) (1989) *Der Kulturdialog zwischen Spanien und Deutschland im Rahmen Europas*, Gütersloh, Bertelsmann Stiftung.
- WELCH, J. E. (1981) *Literature and Film, An annotated Bibliography, 1909-1977*, Nueva York, Londres, Garland Publishing Inc.
- WETZEL, J. (1989) “Gespräch mit einem Toten. Die Bürgerkriegsfronten spalten Spanien noch Jahrzehnte später”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.9.1989.

- WEYER, E. (1998) "Vom Erbrechen der Husaren. Auslieferung von Lorcás Werken gestoppt – Verlag und Erben kritisieren deutsche Übersetzungen", *Der Tagesspiegel* 22.5.1998.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992) *Through the Dubbing Glass*, Fráncfort del Meno, Peter Lang.
- WIESE, C. (1992) *Die hispaniamerikanischen Boom-Romane in Deutschland. Literaturvermittlung, Buchmarkt und Rezeption*, Fráncfort del Meno, Vervuert.
- WILD, G. (1992a) "Auf der Suche nach der 'Hispanität': Kurzer Abriß des spanischen Films seit seinen Anfängen", en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, 64-67.
- WILD, G. (1992b) "Vorwort", en G. Wild (ed.), *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62, s. p.
- WILD, G. (ed.) (1992) *Der spanische Film*, monográfico especial ampliado de *Hispanorama* 62.
- WILKE, J. & B. KÖNIG (1997) "Hilft das Fernsehen der Literatur?", *Gutenberg-Jahrbuch* 1997, 254-282.
- WILSS, W. (1988) *Kognition und Übersetzen: Zur Theorie und Praxis der menschlichen und der maschinellen Übersetzung*, Tübinga, Niemeyer.
- WILSS, W. (1996) *Knowledge and Skills in Translator Behavior*, Ámsterdam, John Benjamins.
- WINTER, A. (1990) "Mode schafft noch keine Kultur. 'Spanische Literatur heute': Ein Programm des DAAD in der Berliner Akademie der Künste", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.11.1990.
- WIRF, M. & P. ESTELRICH (2004) "Zur Übersetzung aus dem Katalanischen", *Romanistik in Geschichte und Gegenwart* 10:1, 33-54.
- WITTMANN, R. (1999) *Geschichte des deutschen Buchhandels*, Múnich, Beck.
- WOLF, S. (2001) *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- WOLFF, J. (1989) "Deutschunterricht in Spanien", *Hispanorama* 51, 85-88.
- ZABALBEASCOA, P. (1993) *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production*, Tesis doctoral, Departament de Filologia de la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida.
- ZABALBEASCOA, P. (1996) "Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies", en D. Delabastita (ed.), *Wordplay and Translation*, número especial de *The Translator* 2:7, 235-258.
- ZABALBEASCOA, P. (1997) "Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation", en F. Poyatos (ed.), *Nonverbal Communication and Translation*, Ámsterdam, John Benjamins, 327-342.
- ZABALBEASCOA, P. (2000) "From Techniques to Types of Solutions", en A. Bebbi, D. Ensinger & M. Presas, *Investigating Translation, Selected papers from the 4th International Congress on Translation, Barcelona 1998*, Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins, 117-128.

- ZABALBEASCOA, P. (2001) “La ambición y la subjetividad de una traducción desde un modelo de prioridades y restricciones”, en E. Sánchez Trigo & O. Díaz Fouces (eds.), *Traducción y comunicación*, vol. 2, Vigo, Publicacións da Universidade de Vigo, 129-150.
- ZABALBEASCOA, P., L. SANTAMARÍA & F. CHAUME (eds.) (2005) *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*, Granada, Comares.
- ZARO, J. J. (2000) “Perspectiva social del doblaje y la subtitulación. Una aplicación de los conceptos de Pierre Bourdieu”, en L. Lorenzo & A. M. Pereira (eds.), 127-138.
- ZARO, J. J. (2001) “Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación”, en M. Duro (coord.), 47-63.
- ZEESE, V. (1998) “Verfälscht, verhunzt, dazu voller Fehler? Suhrkamp will Übersetzungsrechte im ‘Fall Lorca’”, *Die Welt*, 20.5.1998.
- ZIMMERMANN, C. (1997) *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perception und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.
- ZWICK, R. (1991) “Ein Blick hinter die ‘Flecken der Giraffe’. Luis Buñuels Filmtheoretische Exkursionen”, *film-dienst* 25/1991, 36-38.

BIBLIOGRAFÍA DE ARTÍCULOS, CRÍTICAS Y RESEÑAS SOBRE EL CINE ESPAÑOL

Esta bibliografía contiene las referencias de más de novcientas críticas y reseñas alemanas sobre el cine español. También se han incluido algunas noticias, así como artículos sobre festivales españoles y europeos, o sobre otros temas, en los que de manera más o menos extensa se aborda también el cine español o alguna de sus obras. Las referencias se han ordenado alfabéticamente a partir del título español de la película o el nombre del festival, que se ha consignado entre corchetes al principio de la referencia.

[A contratiempo] “Hallo, nehmen Sie mich mit?”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[A contratiempo] “Hallo, nehmen Sie mich mit?”, *film im fernsehen* 02/1987, 62.

[A por el oro] “Go for Gold”, *film im fernsehen* 16/2000, 8.

[A solas contigo] “Der Blinde und der Mörder”, *film im fernsehen* 11/1996, 21.

[A un dios desconocido] “Vierzig Jahre nach Granada”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[A un dios desconocido] “Vierzig Jahre nach Granada”, *film im fernsehen* 14/1979.

[A un dios desconocido] “Vierzig Jahre nach Granada”, *Rheinische Post*, 17.7.1979.

[A un dios desconocido] C. Menck, “Eine zarte Herzlichkeit”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.7.1979.

[A un dios desconocido] E. Schmidt, “Spanisches Trauma”, *Süddeutsche Zeitung*, 19.7.1979.

[A un dios desconocido] J. Hauschild, “Tiefe Trauer”, *Münchener Merkur*, 19.7.1979.

[A un dios desconocido] M. W. R. Brink, “Tabus zur Diskussion gestellt. ZDF sendet einen preisgekrönten spanischen Spielfilm”, *Stuttgarter Zeitung*, 17.7.1979.

[A un dios desconocido] Mwr, “Ein Aussenseiter. ‘Vierzig Jahre nach Granada’ – Spielfilm von J. Chavarrí”, *Frankfurter Rundschau*, 17.7.1979.

- [A un dios desconocido] witz, “Kritisch gesehen. Vierzig Jahre nach Granada”, *Stuttgarter Zeitung*, 19.7.1979.
- [Acción mutante] “Aktion Mutante”, *film im fernsehen* 03/2000, 16.
- [Acción mutante] A. Jugeblodt, “Aktion Mutante”, *film-dienst* 05/1994, 27.
- [Acecho, El] “Hetzjagd”, *film auf video* 16/1983, 2.
- [Acecho, El] H. Messias, “Hetzjagd”, *film-dienst* 13/1983, 20-21.
- [Adiós pequeña] “Bilbao Blues”, *film im fernsehen* 26/1990, 16-17.
- [Adiós pequeña] H. Messias, “Cocaine Connection”, *film auf video* 03/1989, 176.
- [Adiós, princesa] “Auf Wiedersehen, Prinzessin”, *film im fernsehen* 19/1996, 14.
- [Adiós, princesa] S. Lux, “Europäische Stiefkinder – ‘Europäische Debüts’ beim 3. Filmfestival Köln”, *film-dienst* 21/1992, 10-11.
- [Agente 3S3, pasaporte para el infierno] “Agent 3 S 3 kennt kein Erbarmen”, *film-dienst* 04/1975, 10.
- [Ahmed, el príncipe de la Alhambra] “Achmed – Der Prinz der Alhambra”, *film im fernsehen* 01/2000, 24.
- [Al servicio de la mujer española] “Im Dienst der spanischen Frau”, *film im fernsehen* 18/1981, 1.
- [Alambradas de violencia] “Django kennt kein Erbarmen”, *film im fernsehen* 26/1995, 58.
- [Alegres pícaros, Los] Pst., “Vagabunden wie wir”, *film-dienst* 14/1989, 1600.
- [Alumnas de Madame Olga, Las] “Der französische Salon der Lady O.?” en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Amantes del círculo polar, Los] E. M. Lenz, “Der nächste Zufall kommt bestimmt. Zwanghaft, nicht zwingend: Julio Medems Film ‘Die Liebenden des Polarkreises’”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.10.2000, 53.
- [Amantes del círculo polar, Los] W. M. Hamdorf, “Die Liebenden des Polarkreises”, *film-dienst* 22/2000, 22.
- [Amantes] “Amantes”, *film im fernsehen* 24/1994, 20.
- [Amantes] stl, “Amantes”, *film-dienst* 25/1992, 34.
- [Amargo despertar] “Ein kurzer Urlaub”, *film im fernsehen* 17/1982, I.
- [Amargo despertar] G. Bastian, “Ein kurzer Urlaub”, *film-dienst* 22/1975, 12-13.
- [Ambición fallida] “Die Öl-Piraten”, *film im fernsehen* 10/1987, 467.
- [Ambición fallida] “Die Öl-Piraten”, *film-dienst* 16/1980, 17.
- [Ambición fallida] P. Hasenberg, “Die Öl-Piraten”, *film-dienst* 19/1980, 19.

- [Amenaza Black Box, La] “Die Black-Box-Affäre”, *film im fernsehen* 09/1992, 26.
- [Amic/Amat] M. Graff, “Was ist der Mensch? Innehalten eines nicht-professionellen Filmmenthusiasten auf der ‘Berlinale’”, *film-dienst* 06/1999, 24-25.
- [Amic/Amat] W. M. Hamdorf, “Spanien: Melodramen der Regionen”, *film-dienst* 06/1999, 46-47.
- [Amor brujo, El] “Liebeszauber”, *film auf video* 17/1989, 1123.
- [Amor brujo, El] “Liebeszauber”, *film im fernsehen* 12/1991, 7.
- [Amor brujo, El] F. Ulrich, “Spirituelle Überraschungen. Die Filmfestspiele in Cannes”, *film-dienst* 11/1986, 495-498.
- [Amor brujo, El] L. Schönecker, “Liebeszauber”, *film-dienst* 24/1987, 1222-1223.
- [Amor del Capitán Brando, El] “Die Liebe des Capitán Brando”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Amor del Capitán Brando, El] “Die Liebe des Capitán Brando”, *film im fernsehen* 02/1984, 78.
- [Amor del Capitán Brando, El] V. B. Burg, “Die Liebe des Capitán Brando”, *film-dienst* 05/1984, 174-175.
- [Amor es... Veneno – Carlota] “Liebe ist... Gift”, *film im fernsehen* 17/1992, 39.
- [Amor perjudica seriamente la salud, El] “Wer liebt, lebt gefährlich”, *film im fernsehen* 10/1999, 30-31.
- [Ana y los lobos] “Anna und die Wölfe”, *film im fernsehen* 09/1980.
- [Ana y los lobos] “Zwischen Mhythos und Alptraum: Das Bild der Familie im Spielfilm”, *film-dienst* Extra/Dezember 1993.
- [Ander eta Yul] “Ander und Yul. Eine tödliche Freundschaft”, *film im fernsehen* 19/1998, 24.
- [Ángeles] “Der schwarze Engel”, *film im fernsehen* 01/1992, 28.
- [Ángeles] R. R. Hamacher, “Der schwarze Engel”, *film-dienst* 12/1991, 30.
- [Angustia] J. Hill, “Im Augenblick der Angst”, *film-dienst* 15/1988, 892.
- [Antonieta] “Antonieta”, *film im fernsehen* 03/1990, 165.
- [Año de las luces, El] “Das Jahr der Aufklärung”, *film-dienst* 05/1988, 149.
- [Año de las luces, El] “Preise in Berlin”, *film-dienst* 05/1987, 244.
- [Año de las luces, El] J. Schnelle, “Filmfestspiele Berlin 1987. Ost-/West-Gipfel”, *film-dienst* 05/1987, 199-200.
- [Año de las luces, El] K. E. Hagmann, “Das Jahr der Aufklärung”, *film-dienst* 12/1988, 695.

- [Años oscuros, Los] L. Gräfe, “Märchen, Geld und Abenteuer – 20. Internationales Kinderfilmfest in Frankfurt”, *film-dienst* 21/1994, 16-18.
- [Apocalipsis caníbal] J. Hill, “Hölle der lebenden Toten”, *film-dienst* 25/1981, 9.
- [Aquel maldito día] “Gold Warrior”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Ardilla roja, La] “Das rote Eichhörnchen”, *film im fernsehen* 02/1997, 23.
- [Ardilla roja, La] R. R. Hamacher, “Das rote Eichhörnchen”, *film-dienst* 07/1995, 20.
- [Armario del tiempo, El] “Die verrückten Abenteuer von Clever und Smart”, *film im fernsehen* 02/1989, 90.
- [Armario del tiempo, El] R. R. Hamacher, “Die verrückten Abenteuer von Clever und Smart”, *film-dienst* 13/1985, 556.
- [Asfalto] S. Jaspers, “Die tausend Augen des Postdamerplatzes. Alte und junge Gesichter auf der ‘Berlinale’”, *film-dienst* 06/2000, 12-13.
- [Así, como eres] “Bleib wie du bist”, *film im fernsehen* 15/1992, 22.
- [Así, como eres] HGP, “Bleib wie du bist”, *film-dienst* 05/1979, 13.
- [¡Átame!] E. Hohenberger, “Am eigenen Leib. Frauen und Gewalt in einigen neuen Filmen”, *film-dienst* 18/1990, 17-19.
- [¡Átame!] F. Everschor, “Zensur oder Jugendschutz? Amerikanische Filmselbstkontrolle im Meinungsstreit”, *film-dienst* 16/1990, 40-41.
- [¡Átame!] R. R. Hamacher, “Fessle mich! ”, *film-dienst* 16/1990, 30.
- [Atraco a las tres] “Überfall um drei”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Atraco a las tres] “Überfall um drei”, *film-dienst* 15/1978, 19-20.
- [Atraco de ida y vuelta, Un] “Weisse Westen für Ganoven”, *film im fernsehen* 17/1995, 23.
- [Atraco en la jungla] “Der Million Dollar Coup”, *film im fernsehen* 25/1986, 1237-1238.
- [Atrapados en el miedo] “In Angst gefangen”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Ausencia, La] “Die Abwesenheit”, *film im fernsehen* 16/1995, 42.
- [Ausencia, La] C. Löser, “Die Abwesenheit”, *film-dienst* 10/1994, 20.
- [¡Ay, Carmela!] “Überlebens-Komiker P”, *Der Spiegel*, 25.2.1991.

- [iAy, Carmela!] A. Dullinger, “Ay, Carmela!”, *Abendzeitung*, 7.3.1991.
- [iAy, Carmela!] D. Sattler, “Tanzmarie rührt die Front zu Tränen”, *Neue Presse*, 16.5.1991.
- [iAy, Carmela!] H. G. Pflaum, “Ironisches Fronttheater. Carlos Sauras neuer Film ‘Ay, Carmela!’”, *Süddeutsche Zeitung*, 11.3.1991.
- [iAy, Carmela!] H. Schmitz, “Tragikomödie des Bürgerkriegs. ‘Ay, Carmela’, der neue Film von Carlos Saura”, *Frankfurter Rundschau*, 14.3.1991.
- [iAy, Carmela!] J. Nagel, “Ay, Carmela! ”, *film-dienst* 04/1991, 28.
- [iAy, Carmela!] J. Richter, “Tingeltangel der Charaktere. Im Kino: ‘Ay, Carmela!’ von Carlos Saura. Ein Blick auf die gestige Struktur des Faschismus”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.3.1991.
- [iAy, Carmela!] J. Schnelle, “Gute Filme, mässiger Zuspruch. Auf dem Ersten Filmfestival Nordrhein Westfalens in Köln”, *Frankfurter Rundschau*, 9.10.1990.
- [iAy, Carmela!] M. Grosskopf, “Hinter der Fassade des Strandhauses wartet der Psychopath. Neu im Kino: Carlos Saura befasst sich mit dem spanischen Bürgerkrieg”, *Münchener Merkur*, 8.3.1991.
- [iAy, Carmela!] P. Körte, “Ay Carmela”, *epd Film* 03/1991, 38.
- [iAy, Carmela!] R. Nolden, “Tingeln durch das Chaos”, *Die Welt*, 1.3.1991.
- [iAy, Carmela!] See, “Ein kleines Welttheater. Carlos Saura und der Bürgerkrieg: ‘Ay, Carmela!’”, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 2./3.3.1991.
- [iAy, Carmela!] See, “Ratlos im Bürgerkrieg. Im Wettbewerb: ‘Ay Carmela’ von Carlos Saura”, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 2.10.1990.
- [iAy, Carmela!] T. Steiger, “Im Sog des Krieges. Carlos Sauras Bürgerkriegsdrama ‘Ay, Carmela’ kommt angesichts der aktuellen Ereignisse nicht recht vom Fleck”, *Tip* 05/1991, 40-41.
- [iAy, Carmela!] tkl, “Viva Musolini! ”, *Stuttgarter Zeitung*, 7.3.1991.
- [iAy, Carmela!] V. Baer, “Unsterbliche Wendehälse – Carlos Sauras Inszenierung ‘Ay, Carmela!’”, *Der Tagespiegel*, 18.7.1991.
- [Bahía Esmeralda, La] P. S., “Esmeralda Bay”, *film auf video* 18/1989, 1193.
- [Balada de Johnny Ringo, La] “Wer kennt Johnny Ringo?”, *film im fernsehen* 26/1992, 24.
- [Bámbola] Bambola *film im fernsehen* 17/1999, 30.
- [Bámbola] H. Knütter, “Bambola”, *film-dienst* 25/1998, 32.
- [Banter] “Banter - Eine geheimnisvolle Affäre”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Banter] “Banter – Eine geheimnisvolle Affäre”, *film im fernsehen* 09/1993, 17.

- [Barcelona Connection] "Barcelona Connection", *film im fernsehen* 08/1992, 17.
- [Barrios altos] "Gefährliche Instinkte", *film im fernsehen* 03/1994, 38.
- [Baton Rouge] "Baton Rouge. Tödliche Therapie", *film im fernsehen* 23/1993, 23.
- [Bella del Alhambra, La] "Die Schöne vom Alhambra", *film im fernsehen* 22/1991, 12.
- [Bellas, rubias y bronceadas] "12 Schwedinnen in Afrika", *film im fernsehen* 02/1986, 72.
- [Bellas, rubias y bronceadas] Jc., "12 Schwedinnen in Afrika", *film-dienst* 08/1982, 18.
- [Belle Epoque] "Belle Epoque", *film im fernsehen* 14/1995, 14.
- [Belle Epoque] G. Bastian, "Belle Epoque", *film-dienst* 23/1992, 32.
- [Beltenebros] C. Boy, "Hurra, das Kino brennt – Miros 'Beltenebros' im Wettbewerb", *Die Tageszeitung*, 24.2.1992.
- [Beltenebros] D. Strunz, "Wettbewerb: 'Beltenebros' (Spanien)", *Berliner Morgenpost*, 24.2.1992.
- [Beltenebros] H. John, "Politthriller ohne Pfiff. Im Wettbewerb: 'Beltenebros'", *Märkische Allgemeine*, 24.2.1992.
- [Beltenebros] H. Messias, "Vertane Lebenszeit – Ungelebte Leben. Der Wettbewerb der 42. 'Berlinale'", *film-dienst* 05/1992, 8-11.
- [Beltenebros] K. Witte, "Kinogefühle, Kinopolitik. 'Beltenebros' aus Spanien im Wettbewerb und 'Bratan' aus Tadshikistan auf dem Forum", *Frankfurter Rundschau*, 25.2.1992.
- [Beltenebros] R. Nolden, "Der gute Wille reicht nicht aus", *Die Welt*, 25.2.1992.
- [Beltenebros] V. Baer, "Stripperin und Dunkel männer – Unter Kommunisten: Pilar Miró spanischer Wettbewerbsbeitrag 'Beltenebros'", *Der Tagespiegel*, 24.2.1992.
- [Berlin Blues] "Berlin Blues", *film im fernsehen* 15/1997, 30.
- [Berlín Blues] B. Dorendorf & C. Fischer, "Berlin Blues", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 8, 1988, 55-56.
- [Berlin Blues] R. J., "Berlin Blues", *film auf video* 05/1990, 337.
- [Berlinale 1986] G. Kistenmacher, "Berlinale 1986 – der spanische Beitrag, enttäuschend", *Tranvía Revue der Iberischen Halbinsel* 1, 1986, 34.
- [Berlinale 1987] D. Baranek, "Iberisches auf der Berlinale 1987", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 5, 1987, 35-37.
- [Berlinale 1988] T. Delgado, "Spanien und Portugal auf der Berlinale 1988", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 8, 1988, 54-57.
- [Berlinale 1989] T. Delgado, "Die dunkle Kammer der Iberischen Halbinsel. Spanische und portugiesische Filme auf der Berlinale 1989", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 12, 1989, 72-74.

- [Berlinale 1990] T. Delgado, "Spanien, Portugal, Argentinien auf der Berlinale 1990", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 16, 1990, 62-64.
- [Berlinale 1991] T. Delgado, "Filme aus Spanien und Portugal auf der Berlinale 1991", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 21, 1991, 50-52.
- [Berlinale 1993] J. R. García Ober, "Der Sprung ins Leere des Flußkönigs. Filme aus Spanien, Portugal u. Lateinamerika auf der Berlinale 1993", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 37, 1993, 62-65.
- [Berlinale 1993] J. R. García Ober, "Spanische Filme auf der Berlinale 1993", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 29, 1993, 59-61.
- [Berlinale 1993] T. Delgado, "Die Berlinale als Ort der Mißverständnisse", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 29, 1993, 60-61.
- [Berlinale 1994] J. R. García Ober, "Wenig Erfreuliches. Spanische und portugiesische Filme auf der Berlinale 1994", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 32, 1994, 50-52.
- [Berlinale 1995] B. Fischer-Rittmeyer, "Berlinale-Randbemerkungen", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 37, 1995, 64-65.
- [Berlinale 1996] J. R. García Ober, "Von Ekstase, Thesen und nie ausgesprochenen Dingen. Filme aus Spanien und Lateinamerika auf der Berlinale 1996", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 41, 1996, 46-49.
- [Berlinale 1997] C. López Rubio, "Die Bilder hinter den Geschichten – zwischen den Generationen. Spanische Filme auf der Berlinale 1997", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 45, 1997, 16-18.
- [Berlinale 1998] C. López Rubio & W. M. Hamdorf, "Luft in die Käseglocke. Spanische und lateinamerikanische Filme auf der Berlinale 1998", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 49, 1998, 20-21.
- [Berlinale 1999] C. López Rubio, "Zu entdecken gäbe es viel... Spanische Filme auf der Berlinale", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 53, 1999, 45-46.
- [Berlinale 2000] C. López Rubio & W. M. Hamdorf, "Untergegangene Subkontinente... Weiße Flecken auf der Berlinale: Spanien, Portugal und Lateinamerika", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 56, 2000, 46-48.
- [Berlinale 2001] C. López Rubio & W. M. Hamdorf, "Das Alte und das Neue. Spanische Filme auf der Berlinale 2001 und anderswo in Berlin", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 61, 2001, 46-48.
- [Berlinale 2002] C. López Rubio, "Zwischen Mainstream und Experiment. Spanischsprachige Filme auf der Berlinale", *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 65, 2002, 47-49.
- [Bermudas: la cueva de los tiburones] P. Hasenberg, "Haie am Todesriff", *film-dienst* 25/1978, 12-13.
- [Bienvenido a Veraz] "Veraz", *film im fernsehen* 02/1997, 15.

- [Blanca paloma, La] “La blanca paloma”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Blanco, el amarillo, el negro, El] Mg., “Stetson – drei Haluken erster Klasse”, *film-dienst* 06/1975, 4.
- [Boca a boca] “Eine ganz heisse Nummer”, *film im fernsehen* 11/1999, 13.
- [Boca a boca] T. Kessler, “Boca a boca”, *film-dienst* 09/1998, 29.
- [Boca del lobo, La] “Die Schlucht der Wölfe”, *film im fernsehen* 13/1992, 28.
- [Bodas de sangre] “Bluthochzeit”, *film im fernsehen* 02/1990, 98.
- [Bodas de sangre] “Bluthochzeit”, *film-dienst* 11/1984, 409.
- [Bodas de sangre] “Bluthochzeit”, *Filmfaust* 40-41/1984, 24-25.
- [Bodas de sangre] “Die Sehnsucht nach Pathos und grossen Gefühlen”, *film-dienst* 16/1984, 589-590 (portada).
- [Bodas de sangre] A. Dullinger, “Neuer Film in München. Bluthochzeit”, *Abendzeitung*, 20.7.1984.
- [Bodas de sangre] D. Bittrich, “Die Braut flieht mit dem Liebhaber. Carlos Sauras archaischer Tanzfilm ‘Bluthochzeit’”, *Rheinischer Merkur*, 10.8.1984.
- [Bodas de sangre] E. Straub, “Kunst ist Leben, Leben ist Tod. Carlos Sauras Film ‘Bluthochzeit’”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.8.1984.
- [Bodas de sangre] F. Luft, “Schmerzliche Erregung des spanischen Herzens. Ein Drama wird im Tanz umgesetzt: Carlos Sauras filmisches Meisterwerk ‘Bluthochzeit’ nach Lorca”, *Die Welt*, 27.7.1984.
- [Bodas de sangre] F. Ulrich, “Cannes 1981: Zwischen Schein und Wirklichkeit”, *film-dienst* 11/1981, 3-5.
- [Bodas de sangre] G. Koch, “Männerliebe. ‘Bluthochzeit’ – ein Tanzfilm von Carlos Saura”, *Frankfurter Rundschau*, 28.8.1984.
- [Bodas de sangre] H. Gerhold, “Bluthochzeit”, *film-dienst* 16/1984, 600-621.
- [Bodas de sangre] H. Koegler, “Aus dem Geiste des Flamenco. Antonio Gades’ und Carlos Sauras ‘Bluthochzeit’-Film”, *Stuttgarter Zeitung*, 14.8.1984.
- [Bodas de sangre] H. R. Blum, “Tanz um Liebe und Tod. Carlos Sauras ‘Bluthochzeit’ nach Federico Garcia Lorca”, *Rheinische Post*, 21.7.1984.
- [Bodas de sangre] J. Ulrich, “Tödliche Bluthochzeit im spanischen Ballet-Saal. Der Film von Carlos Saura nach Lorca”, *Rheinischer Merkur*, 21.7.1984.
- [Bodas de sangre] K. Geitel, “Todestanz vorm Spiegel. Carlos Sauras erster Balletfilm ‘Bluthochzeit’”, *Die Welt*, 16.4.1981.

- [Bodas de sangre] -oh-, "Synthese von Tanz und Film. Zum Auftakt einer Saura-Reihe das Drama 'Bluthochzeit'", *Süddeutsche Zeitung*, 1.2.1990.
- [Bodas de sangre] U. von Thüna, "Bluthochzeit", *epd Film* 09/1984, 28.
- [Bodas de sangre] V. Baer, "Die Braut trägt Trauer – Carlos Sauras Film 'Bluthochzeit' mit Antonio Gades", *Der Tagesspiegel*, 19.7.1984.
- [Bodas de sangre] W. Jansen, "Im Kino. Hervorragend", *Die Zeit*, 20.7.1984.
- [Bodas de sangre] "Bluthochzeit", *film auf video* 11/1987, 523-524.
- [Boom Boom] "Boom Boom", *film im fernsehen* 05/1999, 14.
- [Boom Boom] P. Strotmann, "Boom Boom", *film-dienst* 20/1990, 32.
- [Bosque animado, El] "Preise der OCIC in San Sebastián", *film-dienst* 21/1987, 1096.
- [Bretagne] A. LeClaire, "Filmfestival der nationalen Minderheiten. Katalanische Filme in der Bretagne", *Travía: Revue der Iberischen Halbinsel* 3, 1986, 10.
- [Bulevar del ron, El] "Die Rum-Strasse", *film-dienst* 02/1975, 14.
- [Bulevar del ron, El] "Rum-Boulevard", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Buque maldito, El] "Das Geisterschiff der reitenden Leichen", *film im fernsehen* 16/1993, 18.
- [Caballero del dragón, El] "Herr der Sterne", *film im fernsehen* 13/1989, 804.
- [Cabezota, El] "Der Dickkopf", *film im fernsehen* 02/1985, 47.
- [Cabezota, El] "Der Dickkopf", *Frankfurter Rundschau*, 2.2.1985.
- [Cabezota, El] "Der Dickkopf", *Süddeutsche Zeitung*, 2.2.1985.
- [Caídos del cielo] "Der Himmel über Lima", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Caídos del cielo] S. Lux, "Der Himmel über Lima", *film-dienst* 18/1994, 29.
- [California] "Der Mann aus Virginia", *film im fernsehen* 06/1986, 269.
- [California] C.St./mm, "Der Mann aus Virginia", *film-dienst* 26/1977, 13.
- [Camarera del Titanic, La] "Das Zimmermädchen der Titanic", *film im fernsehen* 01/2000, 8.
- [Camionera está como un tren, La] "Vollgas (1982)", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

- [Camionera está como un tren, La] “Vollgas (1982)”, *film im fernsehen* 10/1990, 16-17.
- [Canción de Carla, La] J. Lederle, “Carla’s Song”, *film-dienst* 18/1997, 24-25.
- [Capitán intrépido, El] “Zorro, der Mann mit den zwei Gesichtern”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Capitán intrépido, El] “Zorro, der Mann mit den zwei Gesichtern”, *film auf video* 26/1984, 100.
- [Cara a cara] “Halleluja, der Teufel lässt euch grüssen”, *film im fernsehen* 09/1986, 407.
- [Caricias] F. Noack, “Ringelreigen – Panorama: die spanische Schnitzler-Variation ‘Carícies’”, *Der Tagespiegel*, 16.2.1998.
- [Caricias] Pem, “Die Sehnsucht nach ‘Liebkosungen’ endet immer tragisch”, *Berliner Morgenpost*, 19.2.1998.
- [Carmen] “‘Carmen’ als phantasievolle Love-Story”, *Süddeutsche Zeitung*, 13.6.1991.
- [Carmen] “Carmen”, *film auf video* 03/1984, 85.
- [Carmen] “Carmen”, *film im fernsehen* 11/1991, 27.
- [Carmen] “Carmen”, *film-dienst* 15/1983, 17.
- [Carmen] “Tanz und Musik als Ausdruck kultureller Identität”, *film-dienst* 16/1983, 1-2 (portada).
- [Carmen] “Von mehr klassischer Perfektion...”, *epd Film* 06/1983, 7-8.
- [Carmen] B. Wien, “Liebe, Tod und Teufel”, *Tip* 16/1983, 12-13.
- [Carmen] C. Delory-Momberger, “Carmen Story. Sang in Sauras Film etwa Edith Piaf mit?”, *Frankfurter Rundschau*, 8.9.1983, 208.
- [Carmen] E. Straub, “Der plötzliche Übergang von der Kunst ins Leben. Zwischen Realität und Fiktion. Carlos Sauras Spielfilm ‘Carmen’”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.8.1983.
- [Carmen] G. Kreis, “Denk- und Verwirrspiele – ‘Carmen’ und ‘Zärtliche Stunden’: eine Kinogeschichte und Momentaufnahmen”, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 7.8.1983.
- [Carmen] H. Karasek, “Carmen – Traum der absoluten Liebe. Redakteur Hellmuth Karasek über die Signal-Wirkung des Saura Films”, *Der Spiegel*, 12.9.1983, 186-200.
- [Carmen] HG, “Sehenswert”, *Wiesbadener Kurier*, 30.9.1983.
- [Carmen] J. Schnelle, “Carmen”, *film-dienst* 16/1983, 10-11.
- [Carmen] J. Ulrich, “Prostitution und Tod. In Cannes: Erfolg für Indien, Japan und die spanische Welt”, *Münchener Merkur*, 16.8.1983.
- [Carmen] K. W., “Ausbruch eines Individuums. Krimi-Satire von Claude Coretta und weitere Spielfilm-tips”, *Frankfurter Rundschau*, 13.6.1991.

- [Carmen] M. Fischer, "Heil-Kunst", *Der Spiegel*, 8.8.1983, 128-130.
- [Carmen] P. Buchka, "Carmen im Flamenco-Rhythmus. Carlos Sauras imponierende Filmversion des spanischen Mythos", *Süddeutsche Zeitung*, 30./31.7.1983, 15.
- [Carmen] P. Horlacher, "Neues Palais – neues Festival? Zum 36. Mal internationales Filmfestival von Cannes", *film-dienst* 11/1983, 3-5.
- [Carmen] Ponkie, "Neuer Film in München – Carmen", *Abendzeitung*, 29.7.1983.
- [Carmen] R. Selas, "Perfektion in Flamenco. Carlos Sauras in Cannes preisgekrönter 'Carmen'-Film", *Rheinische Post*, 6.8.1983.
- [Carmen] R. Skasa-Weiss, "Geburt des Ballets aus dem Geist der Folklore. Saura filmt 'Carmen'", *Stuttgarter Zeitung*, 30.7.1983.
- [Carmen] S. M. Schomburg-Scherff, "Carmen oder die Magie des Flamenco", *epd Film* 09/1983, 3-5.
- [Carmen] U. Greiner, "Der Mann, ein Held, ein Kind – Neue Filme von Carlos Saura: 'Zärtliche Stunden' und 'Carmen'", *Die Zeit*, 29.7.1983.
- [Carmen] V. Baer, "Tanz um Leben und Tod – Carlos Sauras 'Carmen' mit Antonio Gades und Laura del Sol", *Der Tagesspiegel*, 5.8.1983.
- [Carmen] W. J. Fuchs, "Carmen", *Filmbeobachter* 15/1983, 9.
- [Carmen] W. Schütte, "Olè oder spanisches Furioso. Carlos Sauras Ballett-Film 'Carmen'", *Frankfurter Rundschau*, 19.7.1983.
- [Carne trémula] "Live Flesh – Mit Haut und Haar", *film-dienst* 02/1999, 35.
- [Carne trémula] A. Caspary, "Die Erbsünde: eine perverse Erfindung", *Der Tagesspiegel*, 7.5.1998.
- [Carne trémula] A. Leweke, "Fünf im roten Kreis. Schuld, Rache und Sühne in Madrid. Pedro Almodóvar hat ein abrockes Melodram in Fleisch gedreht", *Tip* 10/1998, 58-59.
- [Carne trémula] A. Sterneborg, "Live Flesh", *epd Film* 05/1998, 38-39.
- [Carne trémula] C. Peitz, "Schlachtfeld der Leidenschaft. Über den spanischen Regisseur Pedro Almodóvar und seinen neuen Film 'Live Flesh – Mit Haut und Haar'", *Die Zeit*, 7.5.1998.
- [Carne trémula] C. Seebaum, "Unter dem Stern von Madrid. Pedro Almodóvar entdeckt das Komische im Traurigen: 'Live Flesh – Mit Haut und Haaren'", *Kölner Stadt-Anzeiger*, 9./10.5.1998.
- [Carne trémula] F. Hanck, "Deftige Lehrstunden in Erotik", *Abendzeitung*, 7.5.1998.
- [Carne trémula] H. G. Rodek, "Drogenhund der Gefühle. Pedro Almodóvars 'Live Flesh': Schön schrill und auch beunruhigend", *Die Welt*, 7.5.1998.
- [Carne trémula] K. Müller, "Freifahrschein fürs Leben. Weg vom Bürgerschreck: Pedro Almodóvar sucht in 'Live Flesh' das Dauerhafte", *Frankfurter Rundschau*, 7.5.1998.

[Carne trémula] L. O. Beier, “Der Traum, auf freiem Fuß zu leben. ‘Live Flesh’ im Kino: Pedro Almodóvar gibt dem Melodram Atem”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.5.1998, 36.

[Carne trémula] M. Althen, “Zwei Tränen in einem Lied. Filmregisseur Pedro Almodóvar oder die Liebe zur Geometrie: ‘Live Flesh – Mit Haut und Haar’”, *Süddeutsche Zeitung*, 6.5.1998.

[Carne trémula] R. Kleber, “Live Flesh – Mit Haut und Haar”, *Film-Echo* 18/1998, 71.

[Carne trémula] S. Weingarten, “Küsse und Schüsse. In ‘Live Flesh’ wagt sich der spanische Regisseur Pedro Almodóvar ans grosse Melodram – mit meisterlichem Resultat”, *Der Spiegel*, 4.5.1998, 202.

[Carne trémula] T. Klingenaier, “Gerahmte Posen”, *Stuttgarter Zeitung*, 7.5.1998.

[Carne trémula] V. Lueken, “Ein Rollstuhl für den Basketballer. New York Film Festival: Paul Thomas Andersons ‘Boogie Nights’ und Pedro Almodóvars ‘Carne Trémula’”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.10.1997, 43.

[Carne trémula] W. M. Hamdorf, “Live Flesh – Mit Haut und Haar”, *film-dienst* 09/1998, 15.

[Carrera salvaje] “Ein Turbo räumt den Highway auf”, *film im fernsehen* 17/1991, 2.

[Carrera salvaje] R. E., “Ein Turbo räumt den Highway auf”, *film-dienst* 06/1982, 17.

[Cartas de Alou, Las] “Briefe von Alou”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Casa de Bernada Alba, La] “Bernarda Albas Haus’, Hessen drei, 20.00 Uhr”, *Frankfurter Rundschau*, 24.12.1990.

[Casa de Bernada Alba, La] “Bernarda Albas Haus”, *film im fernsehen* 06/1991, 24.

[Casa de Bernada Alba, La] “Der Bauch des Architekten. Ein britischer Film als erster Höhepunkt des Festivals”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.5.1987.

[Casa de las palomas, La] “Keine Frau für gewisse Stunden”, *film im fernsehen* 14/1991, 5.

[Casa de las palomas, La] H. Messias, “Keine Frau für gewisse Stunden”, *film-dienst* 26/1984, 1016-1017.

[Casanova en apuros, Un] “Wenn Engel ihre Fäuste schwingen”, *film im fernsehen* 14/1991, 15.

[Casanova en apuros, Un] Bet., “Wenn Engel ihre Fäuste schwingen”, *film-dienst* 06/1975, 6.

[Caso Almería, El] “Der Fall Almeria”, *film im fernsehen* 12/1993, 15.

[Catherine Chérie] “Catherine. Augen der Lust”, *film im fernsehen* 24/1991, 16.

[Catherine Chérie] –lz, “Catherine”, *film-dienst* 15/1982, 9.

- [Caza del oro, La] “Fäuste wie Dynamit”, *film im fernsehen* 14/1987, 698.
- [Caza del oro, La] “Zwei ausgekochte Halunken”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Cazadores, Los] “Open Season – Jagdzeit”, *film im fernsehen* 26/1993, 47.
- [Cazadores, Los] –er, “Open Season – Jagdzeit”, *film-dienst* 13/1975, 17.
- [Cervantes] “Cervantes, der Abenteurer des Königs”, *film-dienst* 01/1975, 10.
- [Chica del pijama amarillo, La] “Die Frau aus zweiter Hand”, *film im fernsehen* 19/1988, 1111.
- [Chica del pijama amarillo, La] “Ein Mann gegen die Mafia”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Chica llamada Marilyn, Una] “Marilyn - Im Paradies der Sinnlichkeit”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Chica que cayó del cielo, La] “Melody of Passion”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Chica que cayó del cielo, La] “Wenn es Nacht wird auf Mallorca”, *film im fernsehen* 19/1993, 24.
- [Cien caballeros, Los] “Die hundert Ritter”, *film im fernsehen* 17/1994, 19.
- [CineEspañol 1995] “Cine Espanol”, *film-dienst* 11/1995, 42.
- [CineLatino 1998] “CineLatino”, *film-dienst* 26/1998, 42.
- [CineLatino 2000] “CineLatino”, *film-dienst* 09/2000, 50.
- [Círculo de pasiones] “Im Bann der Leidenschaft”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Círculo de pasiones] “Im Bann der Leidenschaft”, *film im fernsehen* 15/1987, 760.
- [Ciudad de los niños perdidos, La] “Die Stadt der verlorenen Kinder”, *film im fernsehen* 03/1997, 15.
- [Ciudad de los niños perdidos, La] R. Lüke, “Die Stadt der verlorenen Kinder”, *film-dienst* 16/1995, 16-17.

- [Clan de los inmorales, El] “Der Todesbiss der Klapperschlange”, *film im fernsehen* 14/1988, 807.
- [Clan de los inmorales, El] “Mörder-Roulette”, *film-dienst* 16/1975, 14.
- [Clan de los inmorales, El] e.u., “Mörder-Roulette”, *film-dienst* 17/1975, 5.
- [Clint, el solitario] “Tal der Hoffnung”, *film im fernsehen* 13/1990, 18.
- [Colmena, La] “Der Bienenkorb”, *film-dienst* 14/1983, 11.
- [Colmena, La] A. Holighaus, “Schöne Verlierer”, *Tip* 16/1983, 16-17.
- [Colmena, La] B. von Jhering, “Schatz gehoben”, *Der Spiegel*, 11.7.1983.
- [Colmena, La] E. Straub, “Ein Panoptikum vitaler Gespenster. Camús’ Spielfilm: ‘Der Bienenkorb’”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.7.1983.
- [Colmena, La] eas, “Filme in Frankfurt. Der Bienenkorb”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.7.1983.
- [Colmena, La] H. Koll, “Der Bienenkorb”, *film-dienst* 15/1983, 9.
- [Colmena, La] HS, “Neuer Film in Frankfurt. Der Bienenkorb”, *Frankfurter Rundschau*, 22.7.1983.
- [Colmena, La] J. Ulrich, “Trostlosigkeit – mit kleinem Lächeln. Neuer Film: ‘Der Bienenkorb’ von dem Spanier Mario Camús”, *Rheinischer Merkur*, 22.7.1983.
- [Colmena, La] K. W., “Kurz angekündigt. Der Bienenkorb”, *Süddeutsche Zeitung*, 15.7.1987.
- [Colmena, La] K. W., “Madrid nach dem Bürgerkrieg. Cela-Verfilmung ‘Der Bienenkorb’ und andere Spielfilme”, *Frankfurter Rundschau*, 30.10.1989.
- [Colmena, La] oh, “‘Der Bienenkorb’ – Spanischer Spielfilm von 1982”, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 15.7.1987.
- [Colmena, La] -oh-, “Madrid nach dem Bürgerkrieg. ‘Der Bienenkorb’ – M. Camus’ Verfilmung des Cela-Romans”, *Frankfurter Rundschau*, 15.7.1987.
- [Colmena, La] P. Behrens, “Grosse, kleine Lügen. Mario Camús’ Film ‘Der Bienenkorb’”, *Rheinische Post*, 13.8.1983.
- [Colmena, La] Ponkie, “Der Bienenkorb”, *Abendzeitung*, 23.7.1983.
- [Colmena, La] R. Casper, “Der Bienenkorb (La Colmena)”, *Filmbeobachter* 15/1983, 3.
- [Colmena, La] R. Skasa-Weiss, “Der Sinn fürs Lebens-Würdige. Mario Camus’ preisgekrönter Film ‘Der Bienenkorb’”, *Stuttgarter Zeitung*, 16.7.1983.
- [Colmena, La] tsp, “Düstere Heiterkeit. Mario Camus’ ‘Der Bienenkorb’”, *Süddeutsche Zeitung*, 30.10.1989.
- [Colmena, La] U. Fischbach, “Leises in Gesten und Gesichtern”, *Die Welt*, 15.7.1987.
- [Colmena, La] V. Baer, “Der Bienenkorb”, *Der Tagespiegel*, 1.3.1983.

- [Colmena, La] V. Baer, "Porträt einer unwirtlichen Zeit. Mario Camús' Film 'Der Bienenkorb' nach Camilo José Celas Roman", *Der Tagespiegel*, 25.7.1983.
- [Colmillo blanco] "Wolfsblut", *film-dienst* 06/1977, 20.
- [Comandos] "Kommandounternehmen Burning Eagle", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Comandos] "Kommandounternehmen Burning Eagle", *film im fernsehen* 18/1986, 890.
- [Comandos] "Sentimentale Affäre", *film im fernsehen* 18/1989, 1152.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] "Perfekte Frauen: Film-Vergnügen mit Hintersinn", *Die Welt*, 21.8.1992.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] "Perfekte Frauen haben's schwer", *film im fernsehen* 10/1994, 15-16.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] A. Baer, "Befreiung mit Humor und Willenkraft", *Rheinische Post*, 21.7.1992.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] AS, "Perfekte Frauen haben's schwer", *Tip* 17/1992, 43.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] B. Möller, "Reden Sie doch mal mit Ihrem Mann darüber", *Rheinischer Merkur*, 28.8.1992.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] H. Dütsch, "Perfekte Frauen haben's schwer", *film-dienst* 18/1992, 26.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] H. M. Fendel, "Perfekte Frauen haben's schwer", *epd Film* 09/1992, 44.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] H. Scherer, "Die ganze Nacht. Über das Fernsehen in seinem eigentlichen Element", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.8.1992.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] M. Althen, "Jahreszeiten einer Ehe. Ana Beléns erster Film 'Perfekte Frauen haben's schwer'", *Süddeutsche Zeitung*, 26.8.1992.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] mwe, "Carmen Maura als Vorbild", *Kölner Stadt-Anzeiger*, 22./23.8.1992.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] tkl, "Perfekte Frauen haben's schwer. Der blöde Mann", *Stuttgarter Zeitung*, 22.9.1992.
- [Cómo ser mujer y no morir en el intento] W. O. Kistner, "Perfekte Frauen haben's schwer", *Abendzeitung*, 20.8.1992.
- [Compañeros, Los] "Zwei Companeros", *film im fernsehen* 25/1988, 1485.
- [Confesión a Laura] "Bekentnis an Laura", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen*

seit 1945, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Conquista de la tierra perdida, La] “Conquest”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Consejero, El] “Im Dutzend zur Hölle”, *film im fernsehen* 22/1988, 1297.

[Contra el viento] “Blutwind”, *film im fernsehen* 19/1994, 22.

[Corazón del bosque, El] “Das Herz des Waldes”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Corazón del bosque, El] “Das Herz des Waldes”, *Süddeutsche Zeitung*, 31.10.1980.

[Corazón del bosque, El] “Das Herz des Waldes”, *film im fernsehen* 21/1980.

[Corazón del bosque, El] “El Andarin: Das Herz des Waldes”, *Münchner Merkur*, 31.10.1980.

[Corazón del bosque, El] J. Stosch, “Das Herz des Waldes. Ein Abgesang auf den Anarchismus”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.11.1980.

[Corazón del bosque, El] mor, “Herz des Waldes”, *Stuttgarter Zeitung*, 31.10.1980.

[Corazón del bosque, El] mwr., “Das Herz des Waldes”, *Frankfurter Rundschau*, 21.10.1980.

[Corazón del bosque, El] V. Baer, “Das Herz des Waldes”, *Der Tagesspiegel*, 4.3.1979.

[Corazón del bosque, El] zs.g., “Das Herz des Waldes. Schuhe des Widerstands”, *Stuttgarter Zeitung*, 3.11.1980.

[Corona negra, La] “La corona negra”, *film im fernsehen* 23/1998, 31.

[Corrupción de Chris Miller, La] “Maske des Grauens”, *film im fernsehen* 18/1989, 1167.

[Corsarios, Los] “Der wilde Korsar der Karibik”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Corsarios, Los] “Der wilde Korsar der Karibik”, *film auf video* 09/1988, 521.

[Corsarios, Los] “Die Piraten der grünen Insel”, *film im fernsehen* 12/1985, 491.

[Cosas del querer, Las] “Die Dinge der Liebe”, *film im fernsehen* 19/1991, 25.

[Cosas que nunca te dije] “Was ich dir noch nie erzählt habe”, *film im fernsehen* 08/1998, 13.

[Cosas que nunca te dije] J. Lederle, “Weitschweifig und vielfältig. 14. Filmfest München”, *film-dienst* 16/1996, 38-40.

- [Coto de caza] “Hunting Ground”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Crack, El] “El Crack – Tödliche Rache”, *film im fernsehen* 03/1994, 28.
- [Cría cuervos] “Carlos Saura dreht...”, *film-dienst* 26/1975, 7.
- [Cría cuervos] F. Ulrich, “Züchte Raben...”, *film-dienst* 24/1976, 18-19.
- [Crimen de Cuenca, El] “Film beschlagnahmt”, *Die Welt*, 7.2.1980.
- [Crimen de Cuenca, El] E. Uhländer, “Vielfältig, aber ohne Profil. Die 30. Internationalen Filmfestspiele in Berlin”, *film-dienst* 06/1980, 3-5.
- [Crimen de Cuenca, El] H. J. Jagua, “Der Cuenca-Fall (El crimen de Cuenca)”, *Filmbeobachter* 06/1980, 5.
- [Crimen de Cuenca, El] K. Niehoff, “Der Cuenca-Fall”, *Der Tagesspiegel*, 27.2.1980.
- [Crimen de Cuenca, El] Ponkie, “Die Folter gibt es noch. Der spanische Beitrag ‘Der Fall Cuenca’”, *Abendzeitung*, 27.2.1980.
- [Crimen de Cuenca, El] wha., “Folter-Film mit Verbot bedroht”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.12.1979.
- [Crónica sentimental en rojo] F. Horlbeck, “Kompliment für die kühle Spanierin”, *Neue Presse*, 14.9.1989.
- [Cuatro de Fort Apache, Los] “Vier Teufelskerle”, *film im fernsehen* 19/1990, 23.
- [Cuatro músicos de Bremen, Los] “Die Bremer Stadtmusikanten”, *film im fernsehen* 24/1997, 3 (Programmauswahl DF1).
- [Cyrano y D’Artagnan] “Cyrano und D’Artagnan”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Cyrano y d’Artagnan] “Cyrano und D’Artagnan”, *film im fernsehen* 26/1981, I.
- [Dancing Machine] “Der eiskalte Wolf”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Dancing Machine] KB., “Der eiskalte Wolf”, *film-dienst* 23/1991, 30.
- [Dark Mission, operación cocaína] KB., “Dark Mission”, *film auf video* 04/1989, 241.
- [De Dunquerque a la victoria] “Nur drei kamen durch”, *film im fernsehen* 12/1991, 15.
- [De Dunquerque a la victoria] –lz, “Nur drei kamen durch”, *film-dienst* 16/1979, 8-9.
- [De enfrente, Los] D. Strunz, “Von den Abgründen und Lichtblicken menschlichen Seins”, *Berliner Morgenpost*, 14.2.1994.

- [De enfrente, Los] H. Keller, "Liebe unter Stalin. 'Els de davant' im Wettbewerb", *Die Tageszeitung*, 15.2.1994.
- [Dedo del destino, El] "Die gefährlichen Abenteuer des Jerry Parker", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Delirios de grandeza] "Die dummen Streiche der Reichen", *film im fernsehen* 09/1979, 112.
- [Demasiado corazón] "Bis dass der Tod euch scheidet", *film im fernsehen* 12/1994, 24.
- [Demonios en el jardín] "Dämonen im Garten", *film im fernsehen* 26/1986, 1298.
- [Demonios en el jardín] A. S., "Dämonen im Garten", *Filmfaust* 28/1984, 17.
- [Demonios en el jardín] H. Kol, "Dämonen im Garten", *film-dienst* 02/1984, 42-43.
- [Deprisa, deprisa] "Los, Tempo!", *film im fernsehen* 07/1982, XI.
- [Deprisa, deprisa] E. Uhländer "Noch eine Krise in Berlin? Die Internationalen Filmfestspiele Berlin 1981. Filmfest oder Trauerspiel?", *film-dienst* 05/1981, 3-5.
- [Deprisa, deprisa] P. Kottlorz, "Los, Tempo! ", *film-dienst* 23/1984, 877-878.
- [Desafío de Pancho Villa, El] "Viva Pancho Villa", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Desafíos, Los] "Tödliche Eifersucht", *film im fernsehen* 19/1997, 4.
- [Desnuda ante el espejo] "Der Teufelscamp der verlorenen Frauen", *film im fernsehen* 05/1998, 29.
- [Desnuda ante el espejo] Mg., "Der Teufelscamp der verlorenen Frauen", *film-dienst* 02/1978, 10.
- [Despertaferro, el grito del fuego] "Der Fluch des Schwertes", *film im fernsehen* 07/1996, 18.
- [Desvío al paraíso] "Teufel im Paradies", *film im fernsehen* 19/1995, 12.
- [Día con Sergio, Un] "Ein Tag mit Sergio", *film im fernsehen* 20/1991, 16.
- [Día de a bestia, El] R. Classen, "El día de la Bestia", *film-dienst* 25/2000, 40.
- [Diablo se lleva los muertos, El] P. L., "Der Teufliche", *film-dienst* 10/1985, 376.
- [Diablos del mar, Los] "Seeteufel", *film im fernsehen* 03/1986, 110-111.
- [Diamantes a gogó] "Top Job – Diamantenraub in Rio", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Diamantes a gogó] "Top Job – Diamantenraub in Rio", *film auf video* 26/1984, 1001.

- [Diamantes a gogó] “Top Job – Diamantenraub in Rio”, *film im fernsehen* 03/1981, X.
- [Diario de Lady M., El] “Das Tagebuch der Lady M. ”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Diario de Lady M., El] “Das Tagebuch der Lady M.”, *film im fernsehen* 12/1996, 19.
- [Diario para un cuento] “Anabel”, *film im fernsehen* 01/1999, 4.
- [Días contados] “Deine Zeit läuft ab, Killer”, *film im fernsehen* 18/1995, 38.
- [Diez negritos] “Ein unbekannter rechnet ab”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Diez negritos] “Ein unbekannter rechnet ab”, *film im fernsehen* 11/1983, I.
- [Dile a Laura que la quiero] “Tell Laura I love her”, *film im fernsehen* 19/1997, 17.
- [Dinero maldito] “Das letzte Wort”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Dinero maldito] “Killers Gold”, *film im fernsehen* 03/1996, 7.
- [¡Dispara!] “Dispara! ”, *Tip* 15/1994, 59.
- [¡Dispara!] “Dispara”, *film im fernsehen* 17/1999, 25.
- [¡Dispara!] A. Kilb, “Blauer Dunst”, *Die Zeit*, 17.9.1993.
- [¡Dispara!] B. Fründt, “Ein Fest für alle Liebhaber. Filme von Issermann, Saura, Blier, Bemberg, Van Sant und Altman in Venedig”, *Süddeutsche Zeitung*, 6.9.1993.
- [¡Dispara!] F. Ulrich, “Wie im Zoo – Das 50. Filmfestival von Venedig”, *film-dienst* 20/1993, 9-11.
- [¡Dispara!] R. Heinz, “Dispara”, *film-dienst* 26/1994, 30.
- [¡Dispara!] R. Skasa-Weiss, “Blick durch die Lebenstür. Filme von Saura, Issermann, Allen und Blier in Venedig”, *Stuttgarter Zeitung*, 4.9.1993.
- [¡Dispara!] S. Feldmann, “Die Wunden, die Hoffnung, der Trotz. Europäisches Kino bei den Filmfestspielen in Venedig”, *Rheinische Post*, 4.9.1993.
- [¡Dispara!] V. Lueken, “Ein Gefühl vertaner Zeit. Die Bilanz des europäischen Films ist nach den ersten Tagen im Wettbewerb am Lido erschreckend”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.9.1993.
- [¡Dispara!] W. Jansen, “Woody Allen und das Komische an der Komik – Beginn der 50. Filmfestspiele in Venedig: Von Harlans ‘Immensee’ bis Viscontis ‘Ossessione’”, *Der Tagesspiegel*, 4.9.1993.

[|Dispara|] W. Schütte, “Aussichten vom Zimmer B 722. Neue Filme von Blier, Saura, Bemberg und Petersen”, *Frankfurter Rundschau*, 6.9.1993.

[Documental sobre Carlos Saura] “Carlos Saura – Ein Cineast”, *film im fernsehen* 09/1983, V.

[Documental sobre Luis Buñuel] “Luis Bunuel: Mein letzter Seufzer”, *film im fernsehen* 07/1983, XI.

[Documental sobre Luis Buñuel] “Luis Buñuel”, *film im fernsehen* 01/1983, VI.

[Dólar para Sartana, Un] “Sando Kid spricht das letzte Halleluja”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Dólar para Sartana, Un] “Sando Kid spricht das letzte Halleluja”, *film im fernsehen* 15/1986, 737.

[Doña Bárbara] “Fegefeuer der Leidenschaft”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Dorado, El] T. Koebner, “El Dorado – Gier nach Gold”, *film-dienst* 18/1994, 28.

[Dos vivales en Fuerte Alamo] “Die zwei Sergeanten von General Cluster”, *film im fernsehen* 14/1988, 818.

[Dos vivales en Fuerte Alamo] “Herr Major, zwei Flaschen melden sich zur Stelle”, *film-dienst* 05/1976, 12.

[Dos] V. Stieler, “Zwei”, *Der Tagesspiegel*, 24.2.1980.

[Drácula contra Frankenstein] Mg., “Die Nacht der offenen Särge”, *film-dienst* 16/1975, 14.

[Dragon Rapide] “Dragon Rapide”, *film im fernsehen* 15/1996, 9.

[Duda, La] “Der Zweifel”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Dulce piel de mujer] “Honey (1981)”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Dulce piel de mujer] “Honigmund”, *film im fernsehen* 07/1994, 7.

[Dulces horas] “Erinnerungen, Träume und Leidenschaften, die den Blick trüben”, *film-dienst* 19/1983, 1-2 (portada).

[Dulces horas] “Filmfest Göttingen”, *film-dienst* 08/1983, 24.

[Dulces horas] “Zärtliche Stunden”, *film im fernsehen* 11/1984, 128.

[Dulces horas] “Zärtliche Stunden”, *film-dienst* 15/1983, 17.

- [Dulces horas] G. Kreis, “Denk- und Verwirrspiele – ‘Carmen’ und ‘Zärtliche Stunden’: eine Kinogeschichte und Momentaufnahmen”, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 7.8.1983.
- [Dulces horas] H. Koll, “Zärtliche Stunden”, *film-dienst* 19/1983, 9.
- [Dulces horas] M. Fischer, “Heil-Kunst”, *Der Spiegel*, 8.8.1983, 128-130.
- [Dulces horas] U. Greiner, “Der Mann, ein Held, ein Kind – Neue Filme von Carlos Saura: ‘Zärtliche Stunden’ und ‘Carmen’”, *Die Zeit*, 29.7.1983.
- [Edades de Lulú, Las] A. Baer, “Aus Spanien ‘Lulu...’ – Nächtlicher Taumel”, *Rheinische Post*, 14.6.1991.
- [Edades de Lulú, Las] A. O., “Lulú – Geschichte einer Frau”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.6.1991.
- [Edades de Lulú, Las] F. H., “Lulù – Die Geschichte einer Frau”, *Die Welt*, 6.6.1991.
- [Edades de Lulú, Las] F. Pyszora, “Lulu, die Geschichte einer Frau. Grund zur Klage – Kritikerschreck Bigas Luna sucht die ehrliche Auseinandersetzung mit weiblicher Sexualität”, *Tip* 12/1991, 43.
- [Edades de Lulú, Las] L. Schönecker, “Lulu – Die Geschichte einer Frau”, *film-dienst* 11/1991, 29.
- [Edades de Lulú, Las] malt, “Das vertikale Lächeln. Bigas Lunas Film ‘Lulu’”, *Süddeutsche Zeitung*, 7.6.1991.
- [Edades de Lulú, Las] Rko, “Freudlose Paarungen”, *Stuttgarter Zeitung*, 6.6.1991.
- [Edades de Lulú, Las] S. Carbon, “Reiz und Schock – Bigas Lunas ‘Lulu - die Geschichte einer Frau’”, *Der Tagesspiegel*, 6.6.1991.
- [Edades de Lulú, Las] U. von Thüna, “Lulu – Die Geschichte einer Frau”, *epd Film* 06/1991, 35.
- [Edades de Lulú, Las] W. O. Kistner, “Lulú – Geschichte einer Frau”, *Abendzeitung*, 6.6.1991.
- [Edades de Lulú, Las] Win, “‘Lulu’, der Vamp als Opfer”, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 15./16.6.1991.
- [El diablo se lleva los muertos] “Der Teuflische”, *film im fernsehen* 15/1986, 736.
- [El halcón y la presa] “Das Gehetzte der Sierra Madre”, *film im fernsehen* 02/1990, 100.
- [Elisa, vida mía] E. Wettstein, “Elisa, mein Leben”, *film-dienst* 21/1978, 8-9.
- [Elisa, vida mía] F. Everschor, “Taviani, Altman, Saura und Wenders. Neue Filme bei den 30. Internationalen Filmfestspielen in Cannes”, *film-dienst* 12/1977, 1-4.
- [Ellas] H. Römers, “Die Schwächen der Frauen”, *film-dienst* 05/1998, 24.
- [Enigma de los Cornell, El] “Hotel der toten Gäste”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot*

in Kino und Fernsehen seit 1945, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Entre el cielo y la tierra] H. Koll, "Verschwörung der Kinder", *film-dienst* 04/1993, 30-31.

[Entre las piernas] C. Nord, "Sex, Lies, Audiotapes – Wer beichtet, wird geheilt: Der spanische Wettbewerbsbeitrag 'Entre las piernas' verspricht viel, vielleicht sogar zuviel", *Die Tageszeitung*, 13.2.1999.

[Entre las piernas] hgr, "Entre las piernas – Spanien, Wettbewerb", *Die Welt*, 12.2.1999.

[Entre las piernas] M. Kohler, "Karneval und Küchenrealismus. Filme von Gómez Pereira und Vincent im Wettbewerb", *Frankfurter Rundschau*, 13.2.1999.

[Entre las piernas] R. Geisenhanslücke, "Schwitzen, schnaufen", *Der Tagespiegel*, 12.2.1999.

[Entre tinieblas] "Das Kloster zum heiligen Wahnsinn", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Ernesto] "Ernesto", *film-dienst* 21/1981, 19.

[Ernesto] H. Haslberger, "Ernesto", *film-dienst* 23/1981, 22-23.

[Eróticos juegos de la burguesía] "Kommissar hoch zwei", *film-dienst* 23/1978, 27.

[Es pecado... pero me gusta] "20 im Auto, 40 im Bett", *film im fernsehen* 22/1991, 4-5.

[Es pecado... pero me gusta] P. Hasenberg, "20 im Auto, 40 im Bett", *film-dienst* 13/1980, 14.

[Esclava del paraíso, La] "Tausend und eine Nacht", *film im fernsehen* 24/1998, 14.

[Escrito en las estrellas] "Blutiges Schicksal", *film im fernsehen* 22/1998, 18.

[Ese oscuro objeto del deseo] "Dieses obscure Objekt der Begierde (Spanien)", *Die Welt*, 21.11.1978.

[Ese oscuro objeto del deseo] "Dieses obscure Objekt der Begierde", *film im fernsehen* 21/1981, X.

[Ese oscuro objeto del deseo] "Ein Spiel voll doppelter Bedeutung. Der letzte Film von Luis Bunuel", *Münchener Merkur*, 6.11.1981.

[Ese oscuro objeto del deseo] "Leidenschaft und kalte Duschen. Luis Bunuels 'Dieses obscure Objekt der Begierde'", *Frankfurter Rundschau*, 22.11.1978.

[Ese oscuro objeto del deseo] "Luis Bunuel dreht...", *film-dienst* 10/1977, 8.

[Ese oscuro objeto del deseo] C. J. Becher, "Die Fliege im Schnalglas. Der Film 'Dieses obscure Objekt der Begierde'", *Rheinischer Merkur*, 17.11.1978.

[Ese oscuro objeto del deseo] E. Seybold, "Die Rache mit dem Eimer Wasser. Zu Luis Bunuels neuem Film 'Dieses obscure Objekt der Begierde'", *Frankfurter Neue Presse*, 17.11.1978.

- [Ese oscuro objeto del deseo] G. Knapp, "Das Mädchen und der Hampelmann. Luis Bunuels neuer Film 'Dieses obskure Objekt der Begierde'", *Süddeutsche Zeitung*, 17.11.1978.
- [Ese oscuro objeto del deseo] H. Griem, "Dieses obskure Objekt der Begierde", *Hamburger Abendblatt*, 24.11.1978.
- [Ese oscuro objeto del deseo] H. Karasek, "Besitz und Liebe", *Der Spiegel*, 13.11.1978, 244.
- [Ese oscuro objeto del deseo] H. Klüver, "Der Barbier von Sevilla oder: wo waren die Hunde? – Der 'neue' Bunuel: Dieses obskure Objekt der Begierde", *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 5.11.1978.
- [Ese oscuro objeto del deseo] J. Ulrich, "Die revolutionäre Lolita und der blöd verliebte Greis. Neuer Film von Luis Bunuel: 'Dieses obskure Objekt der Begierde'", *Münchner Merkur*, 19.11.1978.
- [Ese oscuro objeto del deseo] K. Niehoff, "Tor und Teufelin. Luis Buñuels Film 'Dieses obskure Objekt der Begierde'", *Der Tagesspiegel*, 17.11.1978.
- [Ese oscuro objeto del deseo] M. Schwarze, "Absurde Logik des Zufalls. Luis Bunuels Film 'Dieses obskure Objekt der begierde'", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.11.1978.
- [Ese oscuro objeto del deseo] Ponkie, "Dieses obskure Objekt der Begierde (Cet obscur objet du désir)", *Abendzeitung*, 18./19.11.1978.
- [Ese oscuro objeto del deseo] S. Grewenig, "Hörig sein – wie schön", *Saarbrücker Zeitung*, 13.1.1979.
- [Ese oscuro objeto del deseo] USE, "Dieses obskure Objekt der Begierde", *film-dienst* 22/1978, 10-11.
- [Espada normanda, La] "Das normannische Schwert", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Espada normanda, La] "Das normannische Schwert", *film im fernsehen* 06/1999, 19.
- [Esperanza y sardinas] S. Karg, "„Esperanzas y sardinas" – ein UFO im spanischen Film?", *Tramía: Revue der Iberischen Halbinsel* 45, 1997, 18-20.
- [Espíritu de la colmena, El] rrrh., "Der Geist des Bienenstocks", *film-dienst* 01/1977, 4-5.
- [Esquilache] D. Strunz, "Filmischer Parademarsch direkt in den Tod. Schweiz/Italien im Wettbewerb. Spanien und die USA springen erneut auf's Bären-Karrusell", *Berliner Morgenpost*, 19.2.1989.
- [Esquilache] H. Messias, "Der Glanz am Ende. Die 39. Filmfestspiele Berlin", *film-dienst* 05/1989, 247-249.
- [Esquilache] M. Kötz, "Was nicht aufzuhalten ist. Die Amerikaner, Jarman und Kieslowski auf den Berliner Filmfestspielen", *Frankfurter Rundschau*, 20.2.1989.
- [Esquilache] O. Arndt, "Licht und Schatten der Aufklärung", *Die Tageszeitung*, 20.2.1989.

- [Esquilache] R. Nolden, "Abstieg eines Ministers, Aufstieg eines Talkmasters", *Die Welt*, 20.2.1989.
- [Esquilache] V. Baer, "Esquilache", *Der Tagesspiegel*, 21.2.1989.
- [Estambul 65] "Unser Mann aus Istanbul", *film-dienst* 04/1975, 16.
- [Eugenie, historia de una perversión] "Lolita am Scheideweg", *film im fernsehen* 21/1992, 20.
- [Eugenie, historia de una perversión] J. S., "Lolita am Scheideweg", *film-dienst* 07/1981, 19.
- [Eugenie, historia de una perversión] O. Kuhn, "Lolita am Scheideweg", *Filmbeobachter* 08/1981, 9.
- [Exposición sobre Luis Buñuel] "Bunuel in Bonn", *film-dienst* 02/1994, 42.
- [Éxtasis] "Extasis", *film im fernsehen* 10/1998, 8.
- [Fabulosos de Trinidad, Los] rrh., "Whisky, Plattfüsse und harte Fäuste", *film-dienst* 02/1975, 10.
- [Feroz] "Pablos Verwandlung", *film im fernsehen* 02/1988, 72.
- [Festival de Cine de Alcalá de Henares] R. Falbe, "Das 'bescheidene Filmfestival'. Festival de Cine de Alcalá de Henares", *Tramvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 37, 1995, 60-62.
- [Filandón, El – Historias mágicas] "Nachtgeschichten", *film im fernsehen* 21/1994, 43.
- [Flamenco] "Flamenco", *film-dienst* 19/1998, portada.
- [Flamenco] E. Büning, "Zwanzigfach 'Flamenco': Carlos Saura gibt dem Kino, was der Musik ist", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.10.1998, 45.
- [Flamenco] W. M. Hamdorf, "Flamenco", *film-dienst* 19/1998, 24-25.
- [Flash-Back (El apartamento)] "Lügen der Liebe", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Flash-Back (El apartamento)] "Lügen der Liebe", *film im fernsehen* 18 /1997, 29.
- [Flash-Back (el apartamento)] U. Vossen, "Liebe und Lügen", *film-dienst* 21/1998, 34.
- [Flor de mi secreto, La] "Mein blühendes Geheimnis", *film im fernsehen* 08/1997, 33.
- [Flor de mi secreto, La] E. M. Lenz, "Doña Quijote – Narrative Närrin: Pedro Almodóvars blühendes Film-Geheimnis", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.2.1996, 34.
- [Flor de mi secreto, La] R. Rust, "Mein blühendes Geheimnis", *film-dienst* 04/1996, 20.
- [Fra Diavolo] "Fallen für Fra Diavolo", *film im fernsehen* 10/1993, 39.
- [Fraile, El] "The Monk", *film im fernsehen* 04/1995, 35.
- [Fraile, El] J. Hill, "The Monk", *film-dienst* 18/1992, 33.
- [Fredy el croupier] "Thunderbolt – Fredy, der Croupier", *film im fernsehen* 06/1990, 392.

- [Fredy el croupier] V. B. Burg, "Thunderbolt", *film auf video* 12/1988, 766-767.
- [Furtivos] rrrh., "Wilderer", *film-dienst* 25/1977, 18.
- [Gentleman Jo] "Gentleman Joe. Der Rächer bin ich", *film im fernsehen* 19/1996, 12.
- [Gimlet] "Gimlet", *film im fernsehen* 19/1996, 25.
- [Goma-2] HPK, "Die Killer-Maschine", *film-dienst* 17/1984, 641.
- [Gorilas a todo ritmo] "Dschungelinferno", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systhema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Goya en Burdeos] A. Kilb, "Schneebussen und Kleckerkino: Carlos Sauras 'Goya in Bordeaux'", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.10.2000, 73.
- [Goya en Burdeos] R. Gansera, "Die schönsten Mädchen des Viertels. Carlos Saura und seine Nachkommen: Einige spanische – und ein para italienische – Filme in der Reihe 'World Cinema'", *Süddeutsche Zeitung*, 24.6.2000.
- [Goya en Burdeos] W. M. Hamdorf, "Goya", *film-dienst* 22/2000, 30.
- [Goya en Burdeos] W. M. Hamdorf, "Wenn Stricke reißen – Impressionen vom Filmfest München", *film-dienst* 15/2000, 12-13.
- [Gran atasco, El] "Der grosse Stau", *film im fernsehen* 12/1986, 575.
- [Gran atasco, El] P. Hasenberg, "Der Stau", *film-dienst* 19/1980, 20.
- [Grieta, La] "Sirene I", *film im fernsehen* 13/1993, 24.
- [Grieta, La] A. Hildebrandt, "Sirene I", *film-dienst* 16/1990, 28.
- [Guantanamo] "Guantanamo", *film im fernsehen* 05/1997, 14-15.
- [Guantanamo] "Guantanamo", *film-dienst* 22/1996, 32.
- [Guantanamo] H. D. Seidel, "Mit dem Sarg quer durchs Land. Dreimal die Absurdität der Gegenwart und eine Komödie Woody Allens bei der Biennale in Venedig", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.9.1995, 34.
- [Guantanamo] M. Löhndorf, "Trauer trägt allein der Alte. Mit dem Sarg quer durch Kuba: 'Guantanamo' im Kino", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.1.1996, 29.
- [Guantanamo] O. Rahayel, "Guantanamo", *film-dienst* 02/1996, 18-19.
- [Guerra de los locos, La] "Die Macht, die den Wahnsinn schürt", *film im fernsehen* 25/1990, 10.
- [Guerra de los locos, La] Pst., "Krieg der Verrückten", *film auf video* 04/1990, 269.
- [Guerra de los misiles, La] "Cruise Missile", *film im fernsehen* 08/1992, 30.
- [Guerra de los misiles, La] H. M., "Missile X", *film-dienst* 25/1982, 16.
- [Hablamos esta noche] "Reden wir später drüber", *film im fernsehen* 12/1987, 579.

[Hacha para la luna de miel, Un] “Red Wedding Night”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Halcón de Castilla, El] “Der Falke von Kastilien”, *film im fernsehen* 23/1997, 7.

[Halcón de Castilla, El] “Zadar-Khan, der Wüstenrebell”, *film im fernsehen* 23/1987, 1169.

[Hay que matar a B.] F.G., “B. Muss sterben”, *film-dienst* 18/1976, 6.

[Héroes millonarios, Los] H.St./Ö, “Die Helden von Afrika”, *film-dienst* 17/1975, 8.

[Hija rebelde, La] “Josephs Tochter”, *film im fernsehen* 12/1986, 564.

[Hija rebelde, La] “Mir reicht’s – ich setig aus”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Hijas del Cid, Las] “Das Schwert des Cid”, *film im fernsehen* 12/1995, 3.

[Historia de “S”] “Alfreds unheimliche Begegnung mit der Reizwäsche”, *film-dienst* 18/1982, 23.

[Historia de “S”] HPK, “Alfreds unheimliche Begegnung mit der Reizwäsche”, *film-dienst* 22/1982, 10.

[Historias del Kronen] “Treffpunkt Kronen-Bar”, *film im fernsehen* 21/1998, 13.

[Hold-Up, instantánea de una corrupción] H. M., “Das Profi Ding”, *film-dienst* 14/1984, 546.

[Hombre del golpe perfecto, El] “Hochkarätiger Einsatz”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Hombre del golpe perfecto, El] “Hochkarätiger Einsatz”, *film im fernsehen* 17/1995, 37.

[Hombre llamado Flor de Otoño, Un] “Herbstblume”, *Stuttgarter Zeitung*, 31.3.1980.

[Hombre llamado Flor de Otoño, Un] G. Gericke, “Nirgenwo heimisch”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.4.1980.

[Hombre llamado Flor de Otoño, Un] HRB., “Ein Mann namens Herbstblume”, *Frankfurter Rundschau*, 12.3.1983.

[Hombre llamado Flor de Otoño, Un] HRB., “Ein Mann namens Herbstblume”, *Rheinische Post*, 31.3.1980.

[Hombre llamado Flor de Otoño, Un] J. Schnelle, “Ein Mann namens Herbstblume”, *film-dienst* 06/1980, 8-9.

[Hombre llamado Flor de Otoño, Un] JH, “Ein Homosexueller als Revolutionär”, *Münchener Merkur*, 31.3.1980.

- [Hombre llamado Flor de Otoño, Un] K. O. Saur, “Ein Mann namens Herbstblumme”, *Süddeutsche Zeitung*, 31.3.1980.
- [Hombre llamado Flor de otoño, Un] R. Casper, “Ein Mann namens Herbstblumme”, *Filmbeobachter* 06/1980, 14.
- [Hombre que perdió su sombra, El] “Der Mann, der seinen Schatten verlor”, *film im fernsehen* 06/1993, 23.
- [Hora cero, operación Rommel] “Panzerschlacht an der Marne”, *film im fernsehen* 12/1987, 592.
- [Hora cero, operación Rommel] Mg., “Panzerschlacht an der Marne”, *film-dienst* 15/1975, 9.
- [Huelva 1996] Ham. “Action und Elend: Huelva”, *film-dienst* 02/1996, 42.
- [Huelva 1997] W. M. Hamdorf, “Festival Huelva”, *film-dienst* 01/1997, 43.
- [Huelva 1998] C. López Rubio, “Fernweh in Huelva. 23. Iberoamerikanisches Filmfestival”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 48, 1998, 34.
- [Huelva 1998] W. M. Hamdorf, “Festival Huelva”, *film-dienst* 26/1998, 42.
- [Huelva 2000] C. López Rubio, “Das soziale Engagement. 25 Jahre Iberoamerikanisches Filmfestival in Huelva”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 56, 2000, 44-45.
- [Huelva 2000] C. López Rubio, “Zwischen Brillanz und Belanglosigkeit. Die Filmfestivals in Huelva und San Sebastián”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 59, 2000, 23-25.
- [Huelva 2000] W. M. Hamdorf, “Schrei der Freiheit. 25. Festival des Iberoamerikanischen Films in Huelva”, *film-dienst* 01/2000, 42.
- [Huelva 2002] C. López Rubio, “Es war einmal... ..das Festival de Cine Iberoamericano in Huelva”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 64, 2002, 27.
- [Huevos de oro] “Macho”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Huevos de oro] “Macho”, *film im fernsehen* 11/1997, 10.
- [Hundra] “Hundra”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Hundra] “Hundra”, *film im fernsehen* 10/1991, 31.
- [Imposible para una solterona] “Ganz dicke da”, *film im fernsehen* 23/1991, 19.
- [In memoriam] “Erinnerungen an Paulina”, *film im fernsehen* 04/1979.
- [Interior rojo] “Rosarotes Zimmer”, *film im fernsehen* 18/1991, 8.
- [Intruso] “Intruso”, *film im fernsehen* 26/1997, 60.
- [Invasión de los zombies atómicos, La] R. E., “Grossangriff der Zombies”, *film-dienst* 05/1981, 13.

[Invierno en Lisboa, El] “Tödlicher Winter”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Isla de las vírgenes suicidas, La] R. E., “Wild Woman”, *film-dienst* 05/1981, 14.

[Jamón, jamón] “Jamon Jamon”, *film im fernsehen* 10/1994, 20.

[Jamón, jamón] H. Messias, “Jamon Jamon”, *film-dienst* 11/1993, 27.

[Jaque mate] “Paria”, *film im fernsehen* 14/1993, 10.

[Jardín de las delicias, El] “Garten der Lüste”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Jardines colgantes] “Jardines colgantes”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Jarrapellejos] V. Baer, “Jarrapellejos, der Kazike”, *Der Tagespiegel*, 23.2.1988.

[Jill] –er, “Jill – Satan in Blond”, *film-dienst* 17/1980, 19.

[Jo, papá] “Der Veteran”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Jo, papá] “Der Veteran”, *film-dienst* 15/1978, 18.

[Joe y Marguerito] “Zwei tolle Hechte”, *film im fernsehen* 25/1989, 1632.

[Jornadas de cine español] “Spanische Filmtage”, *film-dienst* 18/1986, 912.

[Judas, El] “Der Judas von Esparraguera”, *film im fernsehen* 07/1996, 15.

[Jugando con la muerte] P. Linhart, “Target – Gewalt gegen Gewalt”, *film-dienst* 16/1983, 16.

[Justino, un asesino de la tercera edad] W. M. Hamdorf, “Justino – Der Mordbube”, *film-dienst* 10/1998, 26.

[Kárate, el Colt y el impostor, El] JBJ., “In meiner Wut wieg’ ich vier Zentner”, *film-dienst* 05/1975, 6.

[Kárate, el colt y el impostor] “In meiner Wut wieg’ ich vier Zentner”, *film im fernsehen* 05/1989, 274.

[Katy, Kiki y Koko] “Kiki, Koko und der Ausserirdische”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

- [Katy] “Katy”, *film im fernsehen* 10/1988, 565.
- [Katy] K. S., “Katy”, *film-dienst* 21/1987, 1089.
- [Kika] “Kika”, *film im fernsehen* 19/1995, 17.
- [Kika] A. Obst, “Das Schlimmste vom Tage. Zwischen allen Stilen und Geschichten: Pedro Almodóvars Film ‘Kika’”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.3.1994, 29.
- [Kika] H. Messias, “Kika”, *film-dienst* 06/1994, 27.
- [Krapatchouk] H. J. Schlegel, “Das allerletzte Jahr in Karlsbad? Das internationale Filmfestival am Scheideweg”, *film-dienst* 16/1992, 14-15.
- [Laberinto de pasiones] “Labyrinth der Leidenschaften”, *film im fernsehen* 24/1994, 20.
- [Laberinto de pasiones] R. Lüke, “Labyrinth der Leidenschaften”, *film-dienst* 24/1990, 24.
- [Ladrón de chatarra, El] “Der Schrottdieb”, *film im fernsehen* 26/1993, 31.
- [Lágrimas negras] W. M. Hamdorf, “Spanien: Melodramen der Regionen”, *film-dienst* 06/1999, 46-47.
- [Largas vacaciones del 36, Las] F.G., “Die langen Ferien von 36”, *film-dienst* 24/1976, 11.
- [Largo invierno, El] H. Messias, “Vertane Lebenszeit – Ungelebte Leben. Der Wettbewerb der 42. ‘Berlinale’”, *film-dienst* 05/1992, 8-11.
- [Latino Bar] “Latino Bar”, *film im fernsehen* 11/1993, 20.
- [Laura, del cielo llega la noche] “Laura – Vom Himmel kommt die Nacht”, *film im fernsehen* 16/1991, 10.
- [Leonor] “Eleonore”, *film im fernsehen* 10/1979.
- [Leonor] “Eleonore”, *film-dienst* 18/1975, 17.
- [Leonor] L. Schönecker, “Eleonore”, *film-dienst* 19/1975, 8.
- [Leopardos de Churchill, Los] “Churchills Leoparden”, *film im fernsehen* 12/1987, 582.
- [Ley del deseo, La] “Das Gesetz der Begierde”, *film im fernsehen* 19/1990, 9.
- [Ley del deseo, La] H. M., “Das Gesetz der Begierde”, *film-dienst* 12/1987, 565.
- [Libélula para cada muerto, Una] “Todeskreis Libelle”, *film im fernsehen* 20/1989, 1282.
- [Línea del cielo, La] “Skyline”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Línea del cielo, La] “Skyline”, *film im fernsehen* 21/1987, 1079.
- [Lista de espera] H. J. Rother, “Sehnsuchtsstation Hoffnung. ‘Kubanisch reisen’: Die Kinokomödie von Juan Carlos Tabío treibt die Utopie ins Unmögliche”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.8.2000, 44.
- [Lista de espera] W. M. Hamdorf, “Kubanisch reisen”, *film-dienst* 16/2000, 23.

[Lista de espera] W. M. Hamdorf, “Wenn Stricke reißen – Impressionen vom Filmfest München”, *film-dienst* 15/2000, 12-13.

[Llamada del lobo, La] “Der Spur des Wolfes”, *film im fernsehen* 10/1988, 544.

[Llamada del lobo, La] “Die Spur des Wolfes”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Llego, veo, disparo] “Die drei, die den Westen erschütterten”, *film im fernsehen* 16/1994, 30.

[Lluvia en los zapatos] R. Schenk, “Lieber gestern als nie...”, *film-dienst* 19/1999, 32.

[Loco veneno] “Süßes Gift”, *film im fernsehen* 21/1991, 4.

[Locos del oro negro, Los] “Zwiebel-Jack räumt auf”, *film im fernsehen* 04/1991, 21.

[Locos del oro negro, Los] G. Bastian, “Zwiebel-Jack räumt auf”, *film-dienst* 05/1976, 6-7.

[Locos del otro negro, Los] “Zwiebel-Jack räumt auf”, *film-dienst* 04/1976, 15.

[Lolita al desnudo] F. Klubertz, “Tödliche Täuschung”, *film-dienst* 22/1993, 29.

[Luna de agosto] “Die Reise nach Marrakesh”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Lute, camina o revienta, El / El Lute, mañana seré libre] “Ein Volksheld gegen Franco”, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 21./22.9.1991.

[Lute, camina o revienta, El / El Lute, mañana seré libre] ani, “Jagt und tötet ihn”, *Stuttgarter Zeitung*, 25.9.1991.

[Lute, camina o revienta, El / El Lute, mañana seré libre] K. W., “Chronik eines Widerstands”, *Frankfurter Rundschau*, 21.9.1991.

[Lute, camina o revienta, El / El Lute, mañana seré libre] K. W., “Ein Held des Volkes. Spanischer Zweiteiler von Vicente Aranda über einen Gauner”, *Süddeutsche Zeitung*, 21./22.9.1991.

[Madregilda] “Madregilda”, *film im fernsehen* 09/1996, 9.

[Madregilda] W. Haubrich, “Der Diktator, ein böartiger, kleiner Mann. Beim Filmfestival von San Sebastián: ‘Madregilda’ des spanischen Regisseurs Francisco Regueiro als Karikierung Francos”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.9.1993, 27.

[Maestro de esgrima, El] “The Fencing Master”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

- [Maestro de esgrima, El] P. Buchka, “Die Abkehr vom historischen Trauma. Der spanische Film deutet beim Festival von San Sebastián einen neuen Aufbruch an”, *Süddeutsche Zeitung*, 29.9.1993.
- [Mago de los sueños, El] “Der Zauberer der Träume”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Mago de los sueños, El] “Der Zauberer der Träume”, *film im fernsehen* 26/1990, 10.
- [Malena es un nombre de tango] “Malena”, *film im fernsehen* 02/2000, 25.
- [Mamá cumple cien años] “Gesellschaftskritik – heiter-elegant verpackt”, *film-dienst* 09/1980, 1-2 (portada).
- [Mamá cumple cien años] “Mama wird 100 Jahre alt”, *film im fernsehen* 10/1980.
- [Mamá cumple cien años] E. Wettstein, “Mama wird 100 Jahre alt”, *film-dienst* 09/1980, 10-11.
- [Manaos] R. E., “Manaos – Die Sklaventreiber vom Amazonas”, *film-dienst* 07/1981, 10.
- [Manolito Gafotas] H. J. Rother, “Furchtlos ins Ungewisse. Nur Blinde sehen das Paradies: Das Kinderfilmfest der Berlinale”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.2.2000, 48.
- [Manolito Gafotas] R. R. Hamacher, “Fantasievoll erzählte Realitäten. 23. ‘KinderFilmFest’ der ‘Berlinale’”, *film-dienst* 06/2000, 54-55.
- [Mansión de Cthulhu, La] “Cthulhu Mansion”, *film im fernsehen* 13/1998, 8 (Programmauswahl DF1).
- [Mansión de Cthulhu, La] J. Hill, “Cthulhu Mansion”, *film-dienst* 01/1993, 32.
- [Mar, El] S. Jaspers, “Die tausend Augen des Postdamerplatzes. Alte und junge Gesichter auf der ‘Berlinale’”, *film-dienst* 06/2000, 12-13.
- [Marco Antonio y Cleopatra] “Antonius und Cleopatra”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Marco Antonio y Cleopatra] “Antonius und Cleopatra”, *film im fernsehen* 14/1986, 670.
- [Marido, El] “Die Freuden der Familie”, *film im fernsehen* 19/1995, 2.
- [Marquise] “Marquise – Die Rolle ihres Lebens”, *film im fernsehen* 11/1999, 11.
- [Marquise] KB., “Marquise – Gefährliche Intrige”, *film-dienst* 12/1998, 28.
- [Más allá de las montañas] “Flucht aus der Taiga”, *film auf video* 16/1983, 1.
- [Más vale pájaro en mano...] J. Hill, “Wer spritz denn da am Mittelmeer”, *film-dienst* 02/1981, 21.
- [Matador] “Matador”, *film im fernsehen* 14/1993, 12.

- [Matador] E. Hohenberger, "Matador", *film-dienst* 13/1990, 26.
- [Mayra, la venus negra] "Das Mädchen mit der Korallenhaut", *film im fernsehen* 02/1993, 19.
- [Mejor de los tiempo, El] "Die schönsten Jahre des Lebens", *film im fernsehen* 14/1992, 17.
- [Mestizo] "Mountains", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Mi hermano del alma] "Mein Seelenbruder", *film im fernsehen* 22/1996, 12.
- [Mi querida señorita] "Mein geliebtes Fräulein", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Mi querida señorita] "Mein geliebtes Fräulein", *film-dienst* 12/1975, 14.
- [Mirada del otro, La] W. M. Hamdorf, "Zwischentöne. Spanische und lateinamerikanische Filme auf der 'Berlinale'", *film-dienst* 06/1998, 38-39.
- [Misión en Ginebra] "Feuer frei auf Frankie", *film-dienst* 01/1975, 11.
- [Misterio en la isla de los monstruos] "Die Reise zur Insel des Grauens", *film im fernsehen* 14/1990, 12.
- [Misterio en la isla de los monstruos] R. E., "Die Reise zur Insel des Grauens", *film-dienst* 21/1982, 13.
- [Mitad del cielo, La] "Die Hälfte des Himmels", *film im fernsehen* 26/1990, 28.
- [Morir (o no)] O. Rahayel, "Der Zufall und der Tod. Zur neuen Rolle des Unvorhersehbaren", *film-dienst* 06/2000, 52.
- [Mostra de València 1993] J. R. García Ober, "Mediterran, portugiesisch – 14. Mostra de València/Cinema del Mediterrani", *Tramvia: Revue der Iberischen Halbinsel* 31, 1993, 40-41.
- [Motivos de Berta, Los] "Bertas Motive", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Muerte de Mikel, La] H. Gerhold, "Der Tod des Mikel", *film-dienst* 21/1986, 1041-1042.
- [Muerte en el Vaticano] "Das Vatikan-Komplott", *film im fernsehen* 12/1992, 15.
- [Muerte en Granada] KB., "Lorca – Mord an der Freiheit", *film-dienst* 08/1999, 32-33.
- [Muerte llama a las diez, La] "Die heisse Nacht der Killer", *film im fernsehen* 12/1985, 526.
- [Muerte tenía un precio, La] "Für ein Paar Dollar mehr", *film im fernsehen* 20/1991, 15.
- [Mujer con botas rojas, La] "Die Frau mit den roten Stiefeln", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot*

in Kino und Fernsehen seit 1945, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Mujer con botas rojas, La] “Die Frau mit den roten Stiefeln”, *film-dienst* 18/1976, 14.

[Mujer de la tierra caliente, La] –lz, “Die Frau vom heissen Fluss”, *film-dienst* 12/1980, 14.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] “Europäischer Filmpreis”, *film-dienst* 25/1988, 1471.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] “Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs”, *film auf video* 03/1990, 203.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] A. Brauerhoch, “Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs”, *epd Film* 03/1989, 37.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] A. Kilb, “Ärger im Paradies”, *Die Zeit*, 3.3.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] C. Rhode, “Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs”, *Der Tagesspiegel*, 26.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] E. Horn, “Sehr spanisch, sehr komisch. Pedro Almodovar zeigt eine schwarze Komödie”, *Münchner Merkur*, 25./26.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] F. Göttler, “Über den Dächern von Madrid. Pedro Almodovars Film ‘Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs’”, *Süddeutsche Zeitung*, 27.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] G. F. Freisinger, “Darling und Drecksack. ‘Frauen...’ verhalfen dem Regisseur Pedro Almodóvar zu Weltruhm”, *Abendzeitung*, 25./26.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] G. Koch, “Schriller Charme. Die Filmkomödie ‘Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs’”, *Frankfurter Rundschau*, 25.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] H. Zander, “Kein Anschluss auf diesem Anrufbeantworter. Der spanische Film ‘Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs’”, *Stuttgarter Zeitung*, 24.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] M. Pavlović, “Scharfer Cocktail. ‘Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs’”, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 25./26.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] O. Heuer, “Permanent unter Volldampf. ‘Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs’ mit Carmen Maura”, *Rheinische Post*, 25.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] Ponkie, “Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs”, *Abendzeitung*, 23.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] Warn., “Was für grässliche Machos wir doch sind!”, *Die Welt*, 24.2.1989.

[Mujeres al borde de un ataque de nervios] WoW, “Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.2.1989.

- [Mujeres al borde de un ataque de nervios] L. Schönecker, “Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs”, *film-dienst* 03/1989, 170-171.
- [Mujeres] “Insel der Wollust”, *film im fernsehen* 10/1997, 5.
- [Nada en la nevera] “Rette mich, wer kann”, *film im fernsehen* 25/1999, 25.
- [Negro con un saxo, Un] “Im Sog der Gewalt”, *film im fernsehen* 21/2000, 20.
- [Nexus 2.431] dkr, “Nexus”, *film-dienst* 07/1997, 37.
- [Nido, El] “Eine unmögliche Liebe”, *film im fernsehen* 01/1984, 7.
- [Nido, El] A. Paffenholz, “Eine unmögliche Liebe”, *film-dienst* 03/1984, 75-76.
- [Niña de tus ojos, La] P. Indendaay, “Der Propagandist als komischer Liebhaber. Erfolgsfilm des spanischen Kinos: Fernando Truebas Komödie ‘La niña de tus ojos’ macht die Welt zur Requisite”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.1999, 41.
- [No es nada mamá, sólo un juego] WB, “Die Macht des Stärkeren”, *film-dienst* 14/1975, 13.
- [Noche de furia, La] “Teuflische Mission”, *film im fernsehen* 09/1990, 12.
- [Noche de la ira, La] “Blood Hunt”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Noche de las gaviotas, La] “Das Blutgericht der reitenden Leichen”, *film im fernsehen* 15/1992, 23.
- [Noche de las gaviotas, La] rrh., “Das Blutgericht der reitenden Leichen”, *film-dienst* 22/1975, 12.
- [Noche de los asesinos, La] “Im Schatten des Mörders”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Noche de los asesinos, La] “Im Schatten des Mörders”, *film im fernsehen* 17/1992, 11.
- [Noche de los cien pájaros, La] “Die Nacht der 100 Vögel”, *film im fernsehen* 10/1992, 32.
- [Noche más hermosa, La] “Eine unvergessliche Nacht”, *film im fernsehen* 15/1995, 35.
- [Noche oscura, La] H. Messias, “Der Glanz am Ende. Die 39. Filmfestspiele Berlin”, *film-dienst* 05/1989, 247-249.
- [Novena puerta, La] “Die neun Pforten”, *Die Welt*, 16.12.1999.
- [Novena puerta, La] D. Kothenschulte, “Die neun Pforten”, *film-dienst* 25/1999, 26-27.
- [Novena puerta, La] F. Göttler, “Das Glück trifft jeden. In seinem Film ‘Die neun Pforten’ schickt Roman Polanski Johnny Depp ins Reich der Bibliomanie”, *Süddeutsche Zeitung*, 15.12.1999.
- [Novena puerta, La] fh, “The Ninth Gate”, *Blickpunt: Filme* 43/1999, 32-33.

- [Novena puerta, La] J. Schulz-Ojala, "Der Teufel, möglicherweise", *Der Tagesspiegel*, 16.12.1999.
- [Novena puerta, La] K. Nicodemus, "Satanische Persionen – Wo ist er geblieben, der Polanski von einst? [...] 'Die neun Pforten' oder Der Niedergang eines Regisseurs", *Die Tageszeitung*, 16.12.1999.
- [Novena puerta, La] P. Bahners, "Der dümmste Detektiv der Welt. Roman Polanskis neuer Film 'Die neun Pforten' wirft nicht nur seinen Helden Johnny Depp Rätsel auf", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.12.1999.
- [Novena puerta, La] P. Müller, "Tanz der Zitate mit mehr als sieben Siegeln", *Wiesbadener Kurier*, 17.12.1999.
- [Novena puerta, La] T. Klingemaier, "Apokalypse für Springteufelchen. Roman Polanskis Film 'Die neun Pforten'. Satan gerät zunehmend in den Würgegriff der Industrie", *Stuttgarter Zeitung*, 16.12.1999.
- [Novena puerta, La] V. Rall, "Bücher pflastern seinen Weg. Roman Polanskis Film muss durch 'Die neun Pforten' gehen", *Frankfurter Rundschau*, 16.12.1999.
- [Ojos vendados, Los] R. R. Hamacher, "Mit verbundenen Augen", *film-dienst* 05/1979, 12-13.
- [Opera prima] R. R. Hamacher, "Erste Werke", *film-dienst* 08/1982, 16.
- [Operación Póker] "Operation Poker – Die Ballerman-Story", *film im fernsehen* 13/1988, 731.
- [Operación Póker] "Operation Poker", en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Orgía de ninfómanas] H. H., "Die nackten Superhexen vom Rio Amore", *film-dienst* 13/1981, 21.
- [Orgía nocturna de los vampiros, La] "Der Totenchor der Knochenmänner", *film-dienst* 24/1976, 19.
- [Orgía nocturna de los vampiros, La] Bas., "Der Totenchor der Knochenmänner", *film-dienst* 26/1976, 18.
- [Orinoco, paraíso del sexo] mm, "Die Liebeshexen vom Rio Cannibale", *film-dienst* 11/1980, 8.
- [Orinoco, paraíso del sexo] R.E./ mm, "Das Foltercamp der Liebeshexen", *film-dienst* 25/1989, 16-17.
- [Ovejas negras] "Schwarze Schafe", *film im fernsehen* 21/1991, 12.
- [Padre nuestro] "Vater unser", *film im fernsehen* 24/1987, 1231.
- [Pajarico] "Kleiner Vogel", *film im fernsehen* 24/1999, 12.

[Pájaro de la felicidad, El] M. Köhler, “Die dunkle Seite der Seele – Filmfestival Cannes: Entdeckungen in den Nebensektionen”, *film-dienst* 12/1993, 16-17.

[Pájaro de la felicidad, El] P. Buchka, “Die Abkehr vom historischen Trauma. Der spanische Film deutet beim Festival von San Sebastián einen neuen Aufbruch an”, *Süddeutsche Zeitung*, 29.9.1993.

[Palabras de Max, Las] “Gespräche mit Max”, *film im fernsehen* 08/1980.

[Palabras de Max, Las] E. Uhländer, “Festspiele fürs breite Publikum”, *film-dienst* 06/1978, 1-4.

[Palabras de Max, Las] R. Jacobi, “Gespräche mit Max”, *film-dienst* 09/1980, 18.

[Pantaleón y las visitadoras] O. Rahayel, “Der Hauptmann und sein Frauenbataillon”, *film-dienst* 06/2000, 22.

[Par de asesinos, Un] “...Und Sartana tötet sie alle”, *film im fernsehen* 19/1996, 25.

[Par de zapatos del 32, Un] “Der mörderische Professor”, *film im fernsehen* 25/1985, 1135.

[Par de zapatos del 32, Un] “Nacktes Entsetzen”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Pasajero clandestino, El] “Der blinde Passagier”, *film im fernsehen* 20/1995, 39.

[Pascual Duarte] “Leben und Tod des Pascual Duarte”, *film-dienst* 07/1977, 23.

[Pascualino Cammarata, capitán de fragata] rrh., “S.O.S. – der Käpt’n spinnt”, *film-dienst* 05/1975, 9.

[Pasión de hombre] “Ein Leben für die Liebe”, *film im fernsehen* 16/1998, 16.

[Pasión de hombre] “Man of Passion”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Pasión salvaje] “Ten white Men and a little Indian”, *film im fernsehen* 17/2000, 28.

[Pasión turca, La] “Im Sog der Leidenschaft”, *film im fernsehen* 14/1998, 25.

[Patria del “Rata”, La] “Ratsy”, *film im fernsehen* 12/1988, 743.

[Patria del “Rata”, La] W. Oslender, “Ratsy”, *film-dienst* 17/1985, 750.

[Pecata Minuta] “Kleine Sünden”, *epd Film* 12/2000, 52.

[Pecata Minuta] W. M. Hamdorf, “Kleine Sünden”, *film-dienst* 23/2000, 19.

[Pedro el cruel] “Die Schlacht von Toledo”, *film im fernsehen* 05/1988, 233.

[Peor imposible] “Toter geht’s nicht”, *film im fernsehen* 11/1998, 30.

[Peraustrinia 2004] “Peraustrinia 2004”, *film im fernsehen* 16/1994, 32-33.

- [Perdita Durango] “Perdita Durango”, *film im fernsehen* 09/2000, 4.
- [Perdita Durango] F. Göttler, “Romeo als Wüstenheld. Alex de la Iglesia fand in Mexiko den Highway to Hell”, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1.11.1998.
- [Perdita Durango] itz., “Perdita Durango”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.10.1998.
- [Perdita Durango] K. Zendagui, “Zwei schwarze Todesengel. Alex de la Iglesias Film ‘Perdita Durango’”, *Rheinische Post*, 30.10.1998.
- [Perdita Durango] mga, “Zu glattrasiert”, *Stuttgarter Zeitung*, 30.10.1998.
- [Perdita Durango] S. Hallensleben, “Perdita Durango”, *epd Film* 11/1998, 39-40.
- [Perdita Durango] W. M. Hamdorf, “Perdita Durango”, *film-dienst* 22/1998, 27.
- [Perdita Durango] W. O. Kistner, “Orgie sinnloser Gewalt”, *Abendzeitung*, 29.10.1998.
- [Perdita Durango], eve, “Perdita Durango”, *Die Welt*, 29.10.1998.
- [Periscopio, El] R. E., “Zeig mir, wie man’s macht”, *film-dienst* 18/1980, 14.
- [Perro, El] G. Herzberg, “The Dog”, *Film-Echo* 36, 28.6.1980.
- [Perro, El] G. Lenz, “The Dog”, *Filmbeobachter* 13/1980, 4.
- [Perro, El] HvN, “The Dog”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.6.1980.
- [Perro, El] P. Hasenberg, “The Dog”, *film-dienst* 13/1980, 21.
- [Perro, El] Ponkie, “The Dog”, *Abendzeitung*, 24.6.1980.
- [Piratas de Malasia, Los] “Die schwarzen Piraten von Malaysia”, *film im fernsehen* 01/1986, 14.
- [Piratas de Malasia, Los] “Sandokan, der Tiger von Malaysia”, *film im fernsehen* 23/1986, 1131.
- [Pistola de mi hermano, La] F. Noack, “Splitter im Himmel – Todessehnsucht: ‘La pistola de mi hermano’ von Ray Loriga”, *Der Tagesspiegel*, 12.2.1998.
- [Pistola de mi hermano, La] W. M. Hamdorf, “Zwischentöne. Spanische und lateinamerikanische Filme auf der ‘Berlinale’”, *film-dienst* 06/1998, 38-39.
- [Pistoleros de Paso Bravo, Los] “Der Fremde von Paso Bravo”, *film im fernsehen* 21/1988, 1240.
- [Pistoleros de Paso Bravo, Los] J. Hill, “Der Fremde von Paso Bravo”, *film-dienst* 15/1975, 10.
- [Placer de matar, El] “Sie töten aus Lust”, *film im fernsehen* 19/1996, 4.
- [Playa vacía, La] “Strand der Illusionen”, *film im fernsehen* 18/1992, 15.
- [Pobrecito Draculín, El] rrh., “Draculín”, *film-dienst* 19/1977, 13.
- [Policía detiene, la ley juzga, La] “Tote zeugen singen nicht”, *film im fernsehen* 10/1990, 11.

[Policía] “Police”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Polvos mágicos] H. M., “Zwei Kuckuckseiner im Gruselnest”, *film-dienst* 17/1983, 12.

[Pon un hombre en tu vida] “Verliebt, vertauscht, verheiratet”, *film im fernsehen* 05/1997, 28.

[Poppers] “Mörderbrigade”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Por un puñado de dólares] “Für eine Handvoll Dollar”, *film im fernsehen* 19/1991, 31.

[Premios Goya 1995] R. Falbe, “„Goya“-Preise 1995”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 37, 1995, 61.

[Premios Goya 2000] Ham. “Spanische Filmpreise”, *film-dienst* 04/2000, 54.

[Prima Angélica, La] –er, “Cousine Angélica”, *film-dienst* 02/1975, 12.

[Primera noche de mi vida, La] “Die erste Nacht meines Lebens”, *film im fernsehen* 24/1998, 30.

[Proceso de brujas, El] “Der Hexentöter von Blackmoor”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Puente de los suspiros, El] “Der Rächer von Venedig”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Puerta cerrada, La] “Wild C.A.T.S.”, *film im fernsehen* 04/1997, 30.

[Puerta cerrada, La] U. Fischer, “Wild C.A.T.S.”, *film-dienst* 22/1986, 1089-1090.

[Puzzle] “Puzzle”, *film im fernsehen* 16/1989, 1020.

[¿Qué he hecho yo para merecer esto?] “Womit hab’ ich das verdient? ”, *film im fernsehen* 24/1994, 42.

[¿Qué he hecho yo para merecer esto?] G. Bastian, “Womit hab’ ich das verdient?”, *film-dienst* 07/1991, 25.

[¿Qué he hecho yo para merecer esto?] S. Feldmann, “Abstürzende Tonvasen”, *Rheinische Post*, 4.5.1991.

[¿Qué nos importa la revolución?] “Bete, Amigo!”, *film im fernsehen* 26/1994, 36.

[¿Quién puede matar a un niño?] H. R. Blum, “Mörderische Ungeheuer. Narciso Ibanez Serradors Horrorwerk ‘Scream’”, *Rheinische Post*, 22.1.1977.

[¿Quién puede matar a un niño?] H. Schmitz, “Kinderkrieg der Erwachsenen. Ein seltsamer Horror-Film aus Spanien: ‘Scream’”, *Frankfurter Rundschau*, 17.1.1977.

- [¿Quién puede matar a un niño?] J. Hill, “Scream”, *film-dienst* 02/1977, 14.
- [¿Quién puede matar a un niño?] kro, “Neu im Kino: Scream”, *Stuttgarter Zeitung*, 15.1.1977.
- [¿Quién puede matar a un niño?] Kü, “Die bösen Kinder. Tödliche Befehle aus dem All”, *Westfälische Nachrichten*, 1.3.1980.
- [¿Quién puede matar a un niño?] Sd., “Die mörderischen Kinder. Horror und Science-fiction: der spanische Film ‘Scream’”, *Frankfurter Neue Presse*, 14.1.1977.
- [Ráfaga de plomo, Una] “Raffica – Tiger der Wüste”, *film im fernsehen* 19/1989, 1224.
- [Ráfaga de plomo, Una] H. Messias, “Raffica – Tiger der Wüste”, *film-dienst* 13/1983, 19.
- [Razzia (la redada)] “Die Haie von Barcelona”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Rebelión de los bucaneros, La] “Die Rebellion der Freibeuter”, *film im fernsehen* 15/1986, 732.
- [Rebelión de los bucaneros, La] Mg., “Totenkopf auf weissen Segeln”, *film-dienst* 03/1975, 7.
- [Reborn (Renacer)] “Reborn”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Reborn (Renacer)] “Wiedergeboren”, *film im fernsehen* 26/1994, 8.
- [Refugio del miedo, El] “Gefangene der Tiefe”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Regreso de los mosqueteros, El] “Rückkehr der Musketiere”, *film im fernsehen* 21/1992, 8.
- [Regreso de los mosqueteros, El] P. Strotmann, “Rückkehr der Musketiere”, *film-dienst* 02/1991, 32.
- [Reportero, El] “Beruf: Reporter”, *film auf video* 22/1983.
- [Reportero, El] “Beruf: Reporter”, *film im fernsehen* 05/1982, VI.
- [Reportero, El] E. Wettstein, “Beruf: Reporter”, *film-dienst* 13/1975, 10-11.
- [Retorno de Clint el solitario, El] “Ein Einsamer kehrt zurück”, *film im fernsehen* 01/1997, 13.
- [Retorno de Clint el solitario, El] J. Hill, “Ein Einsamer kehrt zurück”, *film-dienst* 07/1975, 7.
- [Retorno del hombre lobo, El] “The Werewolf”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen*

seit 1945, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Retorno del hombre lobo, El] “The Werewolf”, *film im fernsehen* 22/1989, 1420.

[Reverende Colt] “Bleigewitter”, *film im fernsehen* 18/1985, 775.

[Reverendo Colt] FS, “Bleigewitter”, *film-dienst* 02/1976, 6.

[Rey de África, El] Mg., “Sie nannten ihn King”, *film-dienst* 17/1976, 13.

[Rey pasmado, El] “Der verblüffte König”, *film im fernsehen* 04/1995, 35.

[Rey pasmado, El] “Panorama: ‘Der verblüffte König’”, *Berliner Morgenpost*, 21.2.1992.

[Rififi en Amsterdam] “Rififi in Amsterdam”, *film im fernsehen* 07/1990, 477.

[Río abajo] “On the Line”, *film im fernsehen* 09/1996, 16.

[Río abajo] P. H., “On the Line”, *film-dienst* 11/1987, 553.

[Rusa, La] “Die Hinrichtung”, *film im fernsehen* 23/1990, 25.

[Rutas del sur, Las] R. R. Hamacher, “Strassen nach Süden”, *film-dienst* 16/1979, 14-15.

[Sábado, domingo y viernes] “Ein total versautes Wochenende”, *film-dienst* 05/1982, 19.

[Sábado, domingo y viernes] “Ein total versautes Wochenende”, *film im fernsehen* 25/1986, 1259.

[Sábado, domingo y viernes] R. E., “Ein total versautes Wochenende”, *film-dienst* 06/1982, 24.

[Sabor del odio, El] “Ein Colt für hundert Särge”, *film im fernsehen* 23/1989, 1501.

[Sadomanía, el infierno de la pasión] HPK, “Sadomania – Hölle der Lust”, *film-dienst* 07/1981, 13.

[Sahara] “Heisse Spuren in der Wüste”, *film im fernsehen* 07/1990, 438.

[Salsa] E. Schenk, “Salsa & Amor”, *film-dienst* 17/2000, 22.

[San Sebastián 1978] H. M. Eichenlaub, “Suche nach neuen Wegen: En Festival fürs Volk”, *film-dienst* 21/1978, 3-5.

[San Sebastián 1986] “Preise in San Sebastian”, *film-dienst* 20/1986, 1004.

[San Sebastián 1986] R. Emele, “Lohenswerte Spanien-Reise. 24. Filmfestival San Sebastian”, *film-dienst* 20/1986, 961-962.

[San Sebastián 1988] H. Koll, “Filme unter der Muschel. 36. Filmfestspiele San Sebastian”, *film-dienst* 21/1988, 1217-1219.

[San Sebastián 1990] R. Emele, “Spanien mit Heimvorteil. Trostloses Niveau des Filmfestivals von San Sebastian”, *film-dienst* 21/1990, 18.

[San Sebastián 1991] “Preise von San Sebastian”, *film-dienst* 21/1991, 42.

- [San Sebastián 1991] J. Nagel, “Verloren in der Gesellschaft oder das Trauma der Kindheit. Die 39. Filmfestspiele von San Sebastian”, *film-dienst* 21/1991, 10-12.
- [San Sebastián 1992] “Preise San Sebastian”, *film-dienst* 21/1992, 42.
- [San Sebastián 1992] M. Köhler, “Traumata von gestern und Helden von heute. 40. Filmfestival San Sebastian”, *film-dienst* 21/1992, 8-9.
- [San Sebastián 1993] C. López Rubio, “Kritische Töne, laue Formen” 41. Internationales Filmfestival San Sebastián”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 31, 1993, 43-44.
- [San Sebastián 1993] P. Buchka, “Die Abkehr vom historischen Trauma. Der spanische Film deutet beim Festival von San Sebastián einen neuen Aufbruch an”, *Süddeutsche Zeitung*, 29.9.1993.
- [San Sebastián 1993] S. Lux, “Heimspiele – Fremdlinge. Die 41. Filmfestspiele von San Sebastian”, *film-dienst* 21/1993, 10-11.
- [San Sebastián 1994] J. R. García Ober, “Stars im Dauerregen. 42. Internationale Filmfestspiele in San Sebastián”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 35, 1994, 51-52.
- [San Sebastián 1994] M. Köhler, “Ein bunter Gemischtwarenladen. Die 42. Filmfestspiele von San Sebastian”, *film-dienst* 21/1994, 38-39.
- [San Sebastián 1995] “Preise San Sebastián”, *film-dienst* 21/1995, 42.
- [San Sebastián 1995] C. López Rubio, “... wirklich mittendrin. Das 43. Internationale Filmfestival San Sebastián”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 39, 1995, 54-56.
- [San Sebastián 1995] W. M. Hamdorf, “Wechselbäder. 43. Filmfestival in San Sebastián”, *film-dienst* 21/1995, 38-39.
- [San Sebastián 1996] C. López Rubio, “Unmut und Sehnsucht nach neuen Ufern. Ein Kommentar zur Situation des spanischen Films”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 43, 1996, 50.
- [San Sebastián 1996] P. Maier-Schoen, “Blicke nach Spanien. 44. Festival von San Sebastián”, *film-dienst* 22/1996, 10-12.
- [San Sebastián 1996] S. Karg, “„¡Todos al cine!” Spanien und Lateinamerika in San Sebastián”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 43, 1996, 47-48.
- [San Sebastián 1997] C. López Rubio, “Spanische Fahne auf dem Mond? Vom Filmfestival in San Sebastián 1997”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 47, 1997, 41-43.
- [San Sebastián 1997] W. M. Hamdorf, “Rien ne va plus: Die Geschichten der Verlierer. 45. Filmfestival in San Sebastián”, *film-dienst* 22/1997, 7-9.
- [San Sebastián 1998] “Preise in San Sebastián”, *film-dienst* 21/1998, 50.
- [San Sebastián 1998] W. M. Hamdorf, “Poesie der Realität. 46. Filmfestival in San Sebastián”, *film-dienst* 22/1998, 10-11.
- [San Sebastián 1999] “Preise in San Sebastián”, *film-dienst* 21/1999, 50.

- [San Sebastián 1999] C. López Rubio, “Klein, aber besonders. Das Filmfestival in San Sebastián 1999”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 55, 1999, 61-63.
- [San Sebastián 1999] C. López Rubio, “Wenig Platz für Zwischentöne. Das Panorama des spanischen Films”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 52, 1999, 30-31.
- [San Sebastián 1999] W. M. Hamdorf, “Film als Resistance. 47. Internationales Festival in San Sebastián”, *film-dienst* 21/1999, 42-43.
- [San Sebastián 2000] C. López Rubio, “Zwischen Brillanz und Belanglosigkeit. Die Filmfestivals in Huelva und San Sebastián”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 59, 2000, 23-25.
- [San Sebastián 2000] W. M. Hamdorf, “Mord und Totschlag. Das 48. Filmfestival in San Sebastián”, *film-dienst* 22/2000, 50-51.
- [San Sebastián 2000] W. M. Hamdorf, “Schatten nach der Schlacht... ETA und die Folgen. Hintergründe zum 48. Filmfest in San Sebastián”, *film-dienst* 21/2000, 48-50.
- [San Sebastián 2001] C. López Rubio, “Mit Beigeschmack. Das 49. Internationale Filmfestival in San Sebastián”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 63, 2001, 43-45.
- [San Sebastián 2001] W. M. Hamdorf, “Fremde im Film. Das Filmfestival in Huesca: Kürze mit Würze”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 62, 2001, 58-59.
- [San Sebastián 2002] C. López Rubio & W. M. Hamdorf, “Der alte Lack ist ab. 50 Jahre San Sebastián – das Filmfestival in neuem Glanz” *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 67, 2002, 33-35.
- [Sandino] “Sandino”, *film im fernsehen* 23/1995, 32.
- [Sandokan, el tigre de Malasia] “Sandokan, der Tiger von Malesia”, *film-dienst* 09/1977, 12.
- [Sangre y arena] “Blood & Sand”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Sangre y arena] “Blood & Sand”, *film im fernsehen* 12/1995, 27.
- [Santa Cruz] “Santa Cruz”, *film-dienst* 02/1999, 42.
- [Santos inocentes, Los] “Die heiligen Narren”, *Abendzeitung*, 26.9.1989.
- [Santos inocentes, Los] “Die heiligen Narren”, *film im fernsehen* 19/1989, 1221.
- [Santos inocentes, Los] “Festival Cannes: Kirchliche Preise”, *film-dienst* 12/1984, 460.
- [Santos inocentes, Los] F. Ulrich, “Cannes: Weltpanorama des Films. Das 37. Filmfestival von Cannes”, *film-dienst* 12/1984, 423-426.
- [Scalps, venganza india] GH., “Scalps”, *film auf video* 14/1989, 918.
- [Secretaria para matar, Una] “Verfolgungsjagd um Mitternacht”, *film im fernsehen* 17/1997, 27.

- [Secreto del Sahara, El] “Das Geheimnis der Sahara”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Secretos del corazón] “Geheimnisse des Herzens”, *film im fernsehen* 23/1998, 26.
- [Secretos del corazón] H. Koll, “In der Passage – Spaziergänge durch das Programm der 47. Internationalen Filmfestspiele Berlin”, *film-dienst* 06/1997, 4-8.
- [Seminci 1993] B. Fischer-Rittmeyer, “Viel Film für Valladolid. „Seminci”, Semana Internacional de Cine”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 31, 1993, 41-42.
- [Seminci 1994] B. Fischer-Rittmeyer, “Das anspruchsvolle Filmfestival. 39. Semana Internacional de Cine in Valladolid”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 35, 1994, 50-51.
- [Seminci 1995] B. Fischer-Rittmeyer, “Hola, ¿estás sola? 40 Jahre Internationales Filmfestival Valladolid”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 39, 1995, 53-54.
- [Seminci 1996] B. Fischer-Rittmeyer, “Filmfamilientreffen. Semana Internacional de Cine in Valladolid”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 43, 1996, 48-50.
- [Seminci 1997] B. Fischer-Rittmeyer, “Valladolid und der europäische Film”, *Tranvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 47, 1997, 43-44.
- [Serenata a la luz de la luna] “Mondscheinserenade”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Serenata a la luz de la luna] “Mondscheinserenade”, *film im fernsehen* 06/1987, 265.
- [Serpiente de mar] “Hydra – Die Ausgeburt der Hölle”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Sexo caníbal] –er, “Jungfrau unter Kannibalen”, *film-dienst* 26/1980, 10.
- [Shirley Temple Story] “Shirley Temple Story”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Siete chicas peligrosas] “Sieben Miezen klauen ‘ne Million”, *film im fernsehen* 17/1996, 25.
- [Siete chicas peligrosas] rrh., “Sieben Miezen klauen ‘ne Million”, *film-dienst* 09/1982, 21.
- [Siete muertes por prescripción facultativa] “Quartett Bestial”, *film im fernsehen* 20/1989, 1304.
- [Siete muertes por prescripción facultativa] “Quartett Bestial”, *film-dienst* 12/1976, 15.
- [Siete muertes por prescripción facultativa] “Quartett Bestial”, *film-dienst* 13/1976, 9.

- [Simón y Mateo] “Lasst die Finger von Marseille”, *film im fernsehen* 15/1985, 643.
- [Simón y Mateo] Mg., “Toby & Butch, wie zwei sanfte Engel”, *film-dienst* 20/1975, 12.
- [Sin aliento] “Die Rechnung zahlt der Bounty-Killer”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Sin aliento] “Die Rechnung zahlt der Bounty-Killer”, *film im fernsehen* 08/1985, 298.
- [Sobrenatural] P. H., “Supernatural”, *film-dienst* 19/1987, 986.
- [Solas] E. M. Lenz, “Kuß um Kuß, Pulverfaß um Pulverfaß. Totalitäre und andere Romanzen: Europäische Entdeckungen beim ersten Filmfest Ludwigsburg”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.6.1999, 53.
- [Solas] T. Koebner, “Rückkehr des Reales. Anmerkungen zur ‘Berlinale’”, *film-dienst* 06/1999, 6-8.
- [Solas] W. M. Hamdorf, “Spanien: Melodramen der Regionen”, *film-dienst* 06/1999, 46-47.
- [Sombras en una batalla] P. Buchka, “Die Abkehr vom historischen Trauma. Der spanische Film deutet beim Festival von San Sebastián einen neuen Aufbruch an”, *Süddeutsche Zeitung*, 29.9.1993.
- [Stacco] “Stacco”, *film im fernsehen* 11/1992, 18.
- [Stacco] HPK, “Stacco”, *film-dienst* 19/1984, 728-729.
- [Stico] “Preise in Berlin: ‘Bären’”, *film-dienst* 05/1985, 180.
- [Sueño de Andalucía, El] “Sehnsucht nach Andalusien”, *film im fernsehen* 26/1995, 47.
- [Sueño del mono loco, El] “Twisted Obsession”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Sueño del mono loco, El] “Twisted Obsession”, *film im fernsehen* 12/1996, 3.
- [Sueño del mono loco, El] A. Leifeld, “Angerührt aus Sex, Tod und grossem Fressen. Filmfestspiele Venedig: Mehr Mode als Kunst”, *Die Welt*, 9.9.1989.
- [Sueño del mono loco, El] R. Skasa-Weiss, “Nur noch Jetztzeit. Neues vom Filmfest am Lido”, *Stuttgarter Zeitung*, 9.9.1989.
- [Sueño del mono loco, El] W. Jansen, “Auf der Suche nach dem Kino von morgen. Beim Festival von Venedig vermischen sich die Stile und die Genres”, *Der Tagesspiegel*, 17.9.1989.
- [Supersonic Man] “Supersonic Man”, *film im fernsehen* 23/1985, 1031.
- [Supersonic Man] H. H., “Sonicman”, *film-dienst* 04/1980, 15.
- [Sur, El] “Der Süden”, *film im fernsehen* 17/1985, 736.
- [Sur, El] “El Sur (Der Süden)”, *film-dienst* 15/1984, 577.

- [Sur, El] "Film: Victor Erices 'El Sur'", *Der Spiegel*, 31.12.1984.
- [Sur, El] "Zeit und ihre Wahrnehmung", *film-dienst* 02/1985, 33-34 (portada).
- [Sur, El] A. Kilb, "Unter einem glücklichen Stern. Victor Erices Spielfilm 'El Sur'", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.2.1985.
- [Sur, El] C. Rhode, "Blick auf die Leinwand: 'El Sur – Der Süden'", *Der Tagesspiegel*, 5.1.1985.
- [Sur, El] G. Schmidt, "'El Sur – Der Süden' von Victor Erice", *Tip* 1/1985.
- [Sur, El] H. M. Eichenlaub, "Ein Bilderbuch-Festival. Zu den 36. Internationalen Filmfestspielen Locarno", *film-dienst* 17/1983, 3-5.
- [Sur, El] H. R. Blum, "Die Spuren des Vaters. 'El Sur – der Süden' ", *Rheinische Post*, 2.2.1985.
- [Sur, El] J. S., "'El Sur (Der Süden)'", *film-dienst* 02/1985, 59-60.
- [Sur, El] K. Oplustil, "'El Sur – Der Süden'", *epd Film* 01/1985, 28.
- [Sur, El] M. Althen, "Erwachen im ewigen Herbst. 'El Sur', der zweite Spielfilm des Spaniers Victor Erice", *Süddeutsche Zeitung*, 23.8.1985.
- [Sur, El] R. Skasa-Weiss, "Eindringen eindringlich geschildert", *Stuttgarter Zeitung*, 5.1.1985.
- [Sur, El] W. Schütte, "Erinnerung an einen Schweiger. Victor Erices 'El Sur': ein meisterliches Filmfragment", *Frankfurter Rundschau*, 19.2.1985.
- [Tabla de Flandes, La] "Geheimnisse", *film im fernsehen* 13/1996, 28.
- [Tabla de Flandes, La] C. Terhechte, "Grosse Rochade. Nachdem Jim McBride in Amerika ein europäisches Kulturdenkmal vom Sockel gestossen hat, versicht er es mit Geheimnisse zur Abwechslung mal in Europa", *Tip* 01/1995, 43.
- [Tabla de Flandes, La] H. Messias, "Geheimnisse", *film-dienst* 01/1995, 25.
- [Tabla de Flandes, La] R. Gansera, "Geheimnisse", *epd Film* 01/1995, 33.
- [Tabla de Flandes, La] siM, "Das Schachspiel – Der exotische Thriller 'Geheimnisse'", *Der Tagesspiegel*, 5.1.1995.
- [Tabú] "Die Jungfrau von Samoa", *film im fernsehen* 22/1985, 995.
- [Tacones lejanos] J. Nagel, "High Heels", *film-dienst* 05/1992, 30.
- [Tango] E. Büning, "Halt mich fest, schieb mich, ich folge dir. Tödliche Gedanken, die man tanzen kann: Carlos Saura erzählt im Kino vom Wesen des 'Tango'", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.10.1998, 43.
- [Tango] W. M. Hamdorf, "Tango", *film-dienst* 22/1998, 26.
- [Tango] W. Wiegand, "Erst ist das Gesicht traurig, dann leuchtet es wieder. Und am Ende triumphiert doch das Kino: Das Filmfestival in Cannes hat ein gutes Jahr", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.5.1998, 41.

- [Tarantos, Los] “Los Tarantos”, *film im fernsehen* 07/1998, 7.
- [Tasio] “Tasio”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Tasio] “Tasio”, *film im fernsehen* 12/1987, 583.
- [Tatuaje, primera aventura de Pepe Carvahlo] “Die tätowierte Leiche”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Tatuaje, primera aventura de Pepe Carvalho] “Die tätowierte Leiche”, *film im fernsehen* 15/1997, 27.
- [Taxi] “Im Schutz der Nacht”, *film im fernsehen* 03/2000, 24.
- [Tedeum] “Tedeum – Jeder hieb ein Prankenschlag”, *film im fernsehen* 20/1995, 3.
- [Teo el pelirrojo] “Der rothaarige Theo”, *film im fernsehen* 01/1990, 46.
- [Tepepa] “Tepepa”, *film im fernsehen* 14/1986, 668.
- [Territorio comanche] “Dem Tod auf der Spur”, *film im fernsehen* 24/1998, 10.
- [Territorio comanche] C. Seidl, “Wenn des Kino wenigstens seine nackte Haut retten will. Filme von Milos Forman, Derek Yee, Richard Attenborough und Gerardo Herrero im Wettbewerb”, *Süddeutsche Zeitung*, 17.2.1997.
- [Territorio comanche] H. Koll, “In der Passage – Spaziergänge durch das Programm der 47. Internationalen Filmfestspiele Berlin”, *film-dienst* 06/1997, 4-8.
- [Territorio comanche] S. Horst, “Vorgefertigte Arrangements”, *Frankfurter Rundschau*, 17.2.1997.
- [Territorio comanche] S. Jacobs, “Rühren im Kriegsbrei. Wo das Gruppenaroma köchelt: Filme aus Spanien und Brasilien”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.2.1997.
- [Tesis] “Tesis – Faszination des Grauens”, *film im fernsehen* 10/1998, 27.
- [Tesis] H. Messias, “Tesis – Der Snuff Film”, *film-dienst* 10/1997, 29.
- [Tesoro de las cuatro coronas, El] “Das Geheimnis der vier Kronjuwelen”, *film im fernsehen* 25/1991, 28.
- [Tesoro de las cuatro coronas, El] A. Pa., “Das Geheimnis der vier Kronjuwelen”, *film-dienst* 15/1983, 18.
- [Tibetana] “Kashmiri Run”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Tiempo de silencio] “Die Zeit der Stille”, *film im fernsehen* 22/1998, 12.
- [Tiempos de Chicago] –er, “Die heisse Masche – Chicago 1929”, *film-dienst* 13/1975, 6.

- [Tiempos de Chicago] “Die heisse Masche - Chicago 1929”, *film im fernsehen* 25/1990, 17.
- [Tierra y libertad] “Land and Freedom”, *film-dienst* 13/1996, 31.
- [Tierra y libertad] “Land and Freedom”, *film-dienst* 20/1995, portada.
- [Tierra y libertad] “Land and Freedom”, *film im fernsehen* 20/1997, 8.
- [Tierra y libertad] “Land and Freedom”, *film im fernsehen* 20/1997, portada.
- [Tierra y libertad] R. R. Hamacher, “Land and Freedom”, *film-dienst* 20/1995, 25.
- [Tigres de papel] “Papiertiger”, *film im fernsehen* 02/1981, VII.
- [Tirano Banderas] E. Müller, “Boshafter Krimi von der Gier nach dem grossen Geld”, *Berliner Morgenpost*, 20.2.1994.
- [Todo sobre mi madre] “Alles über meine Mutter”, *film-dienst* 22/1999, portada.
- [Todo sobre mi madre] L. O. Beier, “Verschwörung der Frauen. ‘Alles über meine Mutter’: Pedro Almodóvars Filmmelodram”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.11.1999, 49.
- [Todo sobre mi madre] O. Rahayel, “Alles über meine Mutter”, *film-dienst* 22/1999, 16.
- [Todo sobre mi madre] W. Wiegand, “Alles über meine Mutter. Pedro Almodóvars Melodram ist der erste Höhepunkt der Filmfestspiele Cannes”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.5.1999, 51.
- [Todos para uno, golpes para todos] “Alle für einen – Prügel für alle”, *film im fernsehen* 15/1985, 189.
- [Toque de queda] “Sperrstunde”, *film im fernsehen* 02/1981, VI.
- [Tráfico de menores] “Das Phantom im Mädcheninternat”, *film im fernsehen* 07/1991, 29.
- [Tráfico de menores] Bet., “Orgie des Todes”, *film-dienst* 07/1986, 324.
- [Tras el cristal] G. Kistenmacher, “Wiederholungszwang des Grauens (Tras el cristal)”, *Tramvía: Revue der Iberischen Halbinsel* 1, 1986, 35.
- [Trasplante a la italiana] “Sein bestes Stück verkauft man nicht”, *film-dienst* 04/1975, 19.
- [Trasplante a la italiana] R. E. / FS, “Sein bestes Stück verkauft man nicht”, *film-dienst* 12/1975, 9.
- [Trinidad y Bambino, tal para cual] “Trinity und Babyface – Sie können’s nicht lassen”, *film im fernsehen* 02/1998, 22.
- [Trinidad y Bambino, tal para cual] “Trinity und Babyface”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Tristana] “Tristana”, *film-dienst* 03/1975, 14.
- [Truchas, Las] E. Uhländer, “Festspiele fürs breite Publikum”, *film-dienst* 06/1978, 1-4.
- [Truhanes] “Zwei trickreiche Gauner”, *film im fernsehen* 21/1986, 1036.

[¿Tú qué harías por amor?] R. Gansera, “Die schönsten Mädchen des Viertels. Carlos Saura und seine Nachkommen: Einige spanische – und ein para italienische – Filme in der Reihe ‘World Cinema’”, *Süddeutsche Zeitung*, 24.6.2000.

[¿Tú qué harías por amor?] W. M. Hamdorf, “Wenn Stricke reißen – Impressionen vom Filmfest München”, *film-dienst* 15/2000, 12-13.

[Tuareg] “Gacel, der Wüstenkrieger”, *film im fernsehen* 19/1988, 1122.

[Tuareg] A. P., “Tuareg – Die tödliche Spur”, *film-dienst* 20/1984, 766-767.

[Tuareg] G. Specks, “Blaue Augen. ‘Tuareg – die tödliche Spur’”, *Rheinische Post*, 15.9.1984.

[Tuareg] gs, “Tuareg”, *Stuttgarter Zeitung*, 8.12.1984.

[Two Much] “Two Much”, *film im fernsehen* 23/1997, 7.

[Two Much] A. Kilzer, “Inflation des Glücks. In Fernando Truebas Komödie wechselt Antonio banderas in rasendem Tempo die Frauen”, *Tip* 10/1996.

[Two Much] eve, “Two Much (Spanien / USA) 1995”, *Die Welt*, 2.5.1996.

[Two Much] H. G. Pflaum, “Pieces of Art. Fernando Truebas Komödie ‘Two Much’”, *Süddeutsche Zeitung*, 2.5.1996.

[Two Much] J. Lederle, “Two Much”, *film-dienst* 09/1996, 24.

[Última bandera, La] “Die Standarte”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Último harén, El] “Der letzte Harem”, *film im fernsehen* 26/1990, 22.

[Último harén, El] H. Messias, “Der letzte Harem”, *film auf video* 23/1989, 1536.

[Último rey de los Incas, El] “Das Vermächtnis des Inka”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], München, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.

[Último viaje de Robert Rylands, El] M. Dahms, “Das Kino ist kein Roman. Javier Marias mag die Verfilmung von ‘Allerseelen’ nicht”, *Frankfurter Rundschau*, 2.4.1998.

[Uncas, el fin de una raza] “Der letzte Mohikaner”, *film im fernsehen* 14/1998, 16.

[Uncas, el fin de una raza] rrh., “Lederstrumpf – der letzte Mohikaner”, *film-dienst* 09/1976, 13.

[Vacaciones al desnudo] H. H., “Ich liebe Dich, Du kleiner Schwede”, *film-dienst* 04/1980, 22.

[Vacas] R. R. Hamacher, “Kühe”, *film-dienst* 21/1995, 19.

[Valencia] L. Schönecker, “Europa – ‘Land der Zukunft’. Filmfestival in Valencia”, *film-dienst* 26/1988, 1543-1545.

- [Valentina, crónica del alba] “Liebe Valentina”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Valentina, crónica del alba] “Liebe Valentina”, *film im fernsehen* 10/1986, 459.
- [Valentina, crónica del alba] “Liebe Valentina”, *Frankfurter Rundschau*, 12.2.1988.
- [Valle de las viudas, El] “Tal der tanzenden Witwen”, *film auf video* 19/1984, 718.
- [Valle de las viudas, El] “Tal der tanzenden Witwen”, *film-dienst* 18/1977, 21.
- [Valle de las viudas, El] L. Schönecker, “Tal der tanzenden Witwen”, *film-dienst* 11/1975, 12.
- [Valor de un cobarde, El] “Quinto, töte nicht”, *film im fernsehen* 16/1985, 681.
- [Vampiros en la Habana] “Krieg der Vampire”, *film im fernsehen* 12/1992, 23.
- [Vela para el diablo, Una] “Saat der Angst”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Venganza del Zorro, La] “Zorro – der schwarze Rächer”, *film auf video* 12/1983, 4.
- [Ventisiete horas] “27 Stunden”, *film im fernsehen* 06/1988, 319.
- [Verano de infierno, Un] “Ein höllischer Sommer”, *film-dienst* 22/1987, 1150.
- [Viaje al centro de la tierra] “Die phantastische Reise zum Mittelpunkt der Erde”, *film im fernsehen* 25/1989, 1664.
- [Viaje al centro de la tierra] “Phantastische Reise zum Mittelpunkt der Erde”, en KIM & Katholische Filmkommission für Deutschland (eds.), *Lexikon des internationalen Films: das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945*, [CD-ROM/DVD], Múnich, Systema in der United-Soft-Media-Verl.-GmbH, 2000.
- [Viaje al vacío] “Der Phantomkiller schlägt zu”, *film im fernsehen* 11/1985, 478.
- [Viajes de Gulliver, Los] “Gullivers Reisen”, *film im fernsehen* 19/1995, 2.
- [Vida alegre, La] “Der neue Mann, den Frauen lieben”, *film im fernsehen* 22/1990, 10-11.
- [Vida alegre, La] P. Strotmann, “Lady Check – Jetzt sind mal die Männer dran”, *film auf video* 05/1990, 334.
- [Vida prometida, La] R. R. Hamacher, “Est-Ouest – Eine Liebe in Russland”, *film-dienst* 13/2000, 22-23.
- [Violadores, Los] R. E., “Mad Foxes – Feuer auf Rädern”, *film-dienst* 18/1981, 6.
- [Viva América] “Die Wahrheit über Frank Mannata”, *film im fernsehen* 19/1991, 23.
- [Viva la aventura] “Ferien in Gold”, *film im fernsehen* 17/1991, 30.

- [Werther] “Werthers unglückliche Liebe”, *Abendzeitung*, 16./17.11.1991.
- [Werther] “Werthers unglückliche Liebe”, *film im fernsehen* 22/1991, 25.
- [Werther] M. Burucker, “Werthers unglückliche Liebe”, *Der Tagesspiegel*, 16.11.1991.
- [Werther] -oh-, “Sensibles Liebesdrama. Film nach Goether ‘Werther’ und weitere Spielfilme”, *Frankfurter Rundschau*, 14.11.1991.
- [Winchester, uno entre mil] “Killer adios”, *film im fernsehen* 04/1986, 158.
- [Y si no, nos enfadamos] “Zwei wie Pech und Schwefel”, *film im fernsehen* 07/1991, 8.
- [Yellow Hair & Pecos Kid] H. Messias, “Der Tempel des blutigen Goldes”, *film-dienst* 25/1985, 1122.
- [Yo los mato, tú cobras la recompensa] “Rache in El Paso”, *film im fernsehen* 24/1999, 15.
- [Yo soy mía] “Liebe ist etwas Zärtliches”, *film im fernsehen* 18/1980.
- [Yo soy mía] A. Hohmann, “Feindliche Koexistenz”, *Süddeutsche Zeitung*, 27.4.1983.
- [Yoyes] R. Gansera, “Die schönsten Mädchen des Viertels. Carlos Saura und seine Nachkommen: Einige spanische – und ein para italienische – Filme in der Reihe ‘World Cinema’”, *Süddeutsche Zeitung*, 24.6.2000.
- [Yoyes] W. M. Hamdorf, “Wenn Stricke reißen – Impressionen vom Filmfest München”, *film-dienst* 15/2000, 12-13.
- [Zancos, Los] “Zeit der Illusion”, *film im fernsehen* 09/1990, 9.