

Comunidades Cinematográficas: Las dinámicas de producción que dieron vida a *El Camino*

Amanda Alfaro Córdoba

Recibido: 31/03/12

Aprobado: 05/04/12

Resumen

A través de un caso de estudio (*El Camino*, Yasín: 2008) este artículo inspecciona por medio de entrevistas y observación participante las relaciones laborales y artísticas que posibilitan la producción cinematográfica en Centroamérica para señalar las limitaciones e inverosimilitudes de enmarcar las películas en un discurso político –identitario que se describa desde el estado– nacional costarricense.

Abstract

Cinematographic Communities: the producing dynamics that enabled *El Camino*

Through a case study (*El Camino*, Yasín: 2008) this paper points the results of direct interviews and participant observation at the working and artistic relations that make the cinematographic production possible in Central America in order to point at the limitations and implausibility of framing the films in to a political-identitary discourse described from the Costa Rican National State.

La comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana (Anderson, 2006: 23), que construyeron los liberales decimonónicos en los países del istmo y fue alimentada, principalmente por el sistema educativo, durante el siglo siguiente, creó la ilusión de estados nacionales en un sector de las sociedades centroamericanas. Gran cantidad de artistas, de géneros diversos, fueron seducidos por los furros nacionalistas que hablaban de –y posibilitaban– obras, talentos, tendencias *nacionales*, es decir financiadas, apoyadas, reprimidas o restringidas por ese marco político-identitario.

La confusión entre el aparato político (Estado) y una identidad predominante en recursos, aunque de dudosa convocatoria (nación) que se extendió a lo largo de los países latinoamericanos construyendo, a base de textos educativos, símbolos nacionales y producciones culturales un discurso de *homogeneidad*, invisibilizó violentamente las expresiones, puntos de vista y prioridades de diversos grupos que no se integraban a la propuesta ficcional.

A través del aparato educativo y los símbolos nacionales esa supuesta homogeneidad se reiteró en la terca construcción de un imaginario que sí tenía cómo financiar el cuen-

Amanda Alfaro Córdoba. COMUNIDADES CINEMATOGRAFICAS: Las dinámicas de producción que dieron vida a *El Camino*. *Revista Comunicación*, 2011. Año 32 / vol. 20, No. 2. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 52-59. ISSN Impresa 0379-3974 / e-ISSN 0379-3974

PALABRAS CLAVE:

Producción cultural, cine, dinámicas de producción, Centroamérica, estado, nación e identidad

KEY WORDS:

Cultural production, cinema, producing dynamics, Central America, state, nation and identity



to de la nacionalidad, al menos en una parte de los 51 900 kilómetros cuadrados del territorio costarricense. Fue en ese contexto que se formó, financió y creó un Centro de Cine, la primera institución creada exclusivamente para la administración de las imágenes en movimiento en el país (Cortés, 150-156).

A partir de los años 80 del siglo XX, sobre todo con la explosión de los nuevos medios de comunicación, se hizo evidente que los costos de la producción cultural, al menos la cinematográfica, se salían de las manos de las decisiones y prioridades estatales.

Los temas tratados desde la producción cultural atienden casi siempre las agendas de las instituciones que los financien. En este sentido, el escenario abriría muchos nuevos canales de expresión cultural que difícilmente se adherirían a la ficción creada en el siglo XIX. Teóricos como Néstor García Canclini (2002: 257) aplaudían la multiplicidad de expresiones artísticas y culturales independientes de las instituciones nacionalistas: “el debilitamiento del Estado-nación debiera abrir la posibilidad de que muchas más voces e imágenes –locales y transnacionales– creen escenarios públicos plurales, para discutir cómo vamos cambiando y en qué dirección deseamos cambiar”.

EL PANORAMA DE LAS PRODUCCIONES CULTURALES GLOBALES

El agotamiento del discurso de la nación homogénea coincidió con el desarrollo tecnológico, que en palabras de Gustavo Aprea (2009), dio pie a la cuarta etapa de la historia del cine mundial, es decir la etapa contemporánea que vio la coincidencia entre el desarrollo del cine digital y el debilitamiento de canales *únicos* de comunicación de corriente principal, en los que se sostenía, entre otros, el discurso de los estados nacionales.

En otro orden de asuntos, definitivamente vinculados al estudio de las producciones culturales de las regiones periféricas, el financiamiento y sobre todo la distribución de las películas han hecho que las alegorías e íconos hegemónicos en los países pobres vengan de los países centrales. Diversos autores intentan sistematizar ese fenómeno:

“Sin duda, las agresivas estrategias comerciales de las grandes compañías de Hollywood, su control cada vez más asfixiante de los canales de distribución y exhibición, así como su impresionante maquinaria publicitaria tienen mucho que ver con la perpetuación e incluso intensificación de esta hegemonía” (Deleyto, 2003).

Durante la etapa del cine contemporáneo, si bien es cierto, los productos culturales se crean en un contexto de asimetría cultural porque dependen de condiciones

políticas y económicas derivadas de lo que Wallerstein llamaría sistema-mundo (cfr. Jameson; Stam y Shohat, 2002: 251); difícilmente los textos que lo documentan dan una versión precisa del fenómeno.

En este sentido, las descripciones de la producción cultural y cinematográfica, sugieren que lo que se produce en los países dependientes o periféricos (a) es casi invisible y (b) responde a una resistencia generada desde el mismo poder que permite la industria –y hasta despilfarrar– por un lado y condiciones de producción austeras –y hasta mezquinas– por otro.

Los espacios creados desde los Festivales, la crítica, la prensa alternativa; terminan de dibujar un contexto en el cual existen, por un lado, la industria hollywoodense y, por otro, el “cine alternativo” el cual aglomera la industria de cine independiente del mismo Estados Unidos, la producción europea –tanto la de la misma Europa como la que ésta financia en los países periféricos– y la producción de los “otros lugares”.

Muchos de esos “otros lugares” no son descritos y cuando lo son, es de forma muy superficial, como grises, inescrutables. Así diversos críticos cinematográficos han descrito como “de resistencia” los espacios cinematográficos que han sido excluidos del poder (Rocha, 1981). Esa «resistencia» es parte del poder –y por lo tanto controlada desde ahí mismo– y, además no deriva en una sola producción cultural, no es un simple género cinematográfico sino varias tendencias:

“las prácticas resistentes de tales películas [] no son homogéneas ni estáticas; cambian con el tiempo, de región a región, en género, van del drama de época al documental personal de bajo presupuesto” (Stam y Shohat, 2002: 251).

EL CASO DE EL CAMINO

La película muestra una historia de centroamericanos desde dos perspectivas: la pobreza y la desesperanza social, por un lado, y la movilización humana que estas dos condiciones provocan, por otro. Las causas de la desesperanza social en Centroamérica son múltiples: procesos de control y violencia hacia grupos originarios para mantener el monopolio de la producción, fundación de aparatos estatales débiles y excluyentes, priorización del financiamiento de armas por encima de la inversión en salud o educación, mala atención de las necesidades de la población de parte de los gobiernos centrales.

Por otro lado, el momento histórico en el cual se desarrolla le da un extraordinario interés mediático y, en consecuencia de opinión pública, al fenómeno del movimiento de las personas que si bien no es nuevo (Castro, 2007: 26), la discusión acerca de éste sí lo es, como lo



prueban más de 20 obras escritas alrededor del tema (cfr. Morales, 2002, 2007; Fleming, 2007; Castro, 2007; Gatica, 2007; Cortés, 2003; Sandoval, 2002, entre otros).

El Camino va del documental a la ficción, funde géneros, personajes, paisajes, nacionalidades, a veces con maestría –como la secuencia en la que Saslaya pierde a su hermanito en medio de la selva– a veces con flojera –como las múltiples secuencias en las cuales parece una mesa cargada por dos sujetos que no aportan más que confusión a la historia.

Sus méritos los resume Gustavo Fallas (2008) así:

“El lenguaje cinematográfico explorado en el montaje de la película, evidencia lo que Tarkovski llamaría esculpir en el tiempo, refiriéndose al arte cinematográfico. “El camino” es un retrato ontológico de su propio camino, de los obstáculos, las máscaras y el paisaje que lo produjeron. Su música nos traslada en un tono bucólico y circular, recordando en algún momento el círculo inevitable que produce la pobreza”.

El Camino una co-producción de Nicaragua, Francia y Costa Rica, nos muestra otra faceta de la realidad de millones de centramericanos que han tenido que migrar para sobrevivir. Se trata de una película realizada por Producciones Astarté en la que las condiciones de pro-

ducción fueron asumidas principalmente desde Costa Rica y Nicaragua.

La sociedad cultural Astarté, cuyo objetivo es “la producción y creación de proyectos audiovisuales de calidad que puedan ser difundidos y comercializados para lograr sostenibilidad financiera” (www.elcaminofilm.com), ha producido ya media docena de documentales, cortometrajes y un largometraje. Aunque su experiencia en cuanto a producción cinematográfica es limitada, la experiencia de su fundadora en el campo de la dramaturgia ha facilitado el camino de esta sociedad hacia el primer largometraje.

La recaudación de los fondos para producir *El Camino* implicó seis años de esfuerzo perseverante. Ishtar Yasín califica esta situación de “excesiva”, afirmando que lo normal es que un largometraje se tarde 2 años en pre-producción.

La idea original de Yasín fue el punto de partida para obtener fondos que, de hecho, fueron un reconocimiento al valor del trabajo de la productora. El equipo de producción tuvo, entre otros, el acierto de llegar a fuentes tanto familiares como privadas con sensibilidad para destinar recursos a proyectos de desarrollo cultural. Perspicacia y perseverancia fueron las características que más visiblemente hicieron posible esta producción.



El equipo de producción de *El Camino* está conformado por personas que o (i) fueron entrenadas durante la época del Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE), o (ii) estudiaron en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (en Cuba) o (iii) han trabajado en la industria cinematográfica francesa. El Asistente de Dirección y el sonidista vinieron de Nicaragua, el Director de Producción de Guatemala, el Director de Fotografía, la editora y la distribuidora de Francia.

La formación de este equipo en particular, ha permitido que Yasín tenga acceso a tecnología, que no es fácilmente localizable en Costa Rica.

Traer equipo humano desde tantos lugares tan lejanos aumentó sin duda los costos de la producción.

El costo del transporte, alojamiento, alimentación, búsqueda de visas y condiciones legales de trabajo, si bien alto, es la base que facilitó alcanzar el nivel de calidad de la película. El pago de todos estos rubros componen en conjunto los factores que son parte de las relaciones internas de producción. Ésta se encarece de manera significativa si los profesionales tienen que ser importados.

Sobre esta situación, al igual que las otras dos realizadoras entrevistadas para este artículo, Yasín insiste en que, a pesar de la existencia de los recursos económicos y técnicos para hacer cine en la región, hacen falta recursos exclusivos, es decir, que estén disponibles únicamente para hacer cine, y, sobre todo, formación y experiencia entre los profesionales de la producción audiovisual:

“Faltan estructuras que permitan dedicarse por completo al proyecto. Yo creo que sí existen las condiciones técnicas, económicas pero que falta experiencia, falta conformar equipo humano. Es sumamente difícil que la gente trabaje si no hay recursos. No hay mística ni dinero para crear de otra manera”.

En el caso de Astarté, a diferencia de Camila Films y Terco Producciones, estuvo fuertemente apoyada, de tres maneras:

- (i) de manera tangible, por muchas instituciones: por ejemplo, la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y el Instituto Humanístico Holandés

(HIVOS) dieron dinero para esta producción por su valor social;

- (ii) de manera intangible, es decir con trabajo voluntario inspirado en lazos afectivos o la posibilidad de aprender de la experiencia, por la familia de la directora y el equipo estudiantil y,
- (iii) por varias empresas que esperan un reintegro de su "inversión", por ejemplo: Cinequanon, AOKI y Fundación Mesoamérica quienes se encargaron de la posproducción de la película. Esta última ya había apoyado, en las mismas condiciones, la producción.

Yasín acota sobre estas,

"Las colaboraciones económicas más fuertes vinieron desde dos fuentes: por un lado de capitales locales privados que esperan una retribución económica; por otro, de colaboraciones simbólicas de promotores culturales extranjeros. Otro apoyo fueron los capitales de la familia de la directora".

El equipo que se fue formando alrededor de Yasín no tuvo grandes ganancias económicas, y aceptó el reto de la producción en mucho por la misma ilusión de llevar la historia a la pantalla. En este sentido, "el 98% de los actores de esta película no son actores profesionales" y un 60% del equipo de apoyo en la producción eran personas en formación, profesionales de menos de 30 años.

Sobre los valores ideológicos de los productores, la directora asevera que, "Todos los patrocinadores colaboran bajo el presupuesto de que será una inversión recobrada" (Ídem). Para alcanzar la gran cifra que costó esta película, la productora luchó, como ya se dijo, durante más de seis años tratando de convencer a los eventuales patrocinadores de que la historia podía ser producida, que además sería bien recibida por una audiencia y que esta audiencia pagaría para retribuir el dinero invertido. Ella como guionista, directora y productora se interesa por la producción artística personal.

El Camino es una producción de cine de autor. Es decir: escrita, concebida, producida, dirigida por UNA persona. El cine de autor es difícil en todo el mundo ya que en lugar de apelar a una amplia audiencia que vaya a pagar por verla, está orientada a conmovir a una audiencia cotidiana, sobre un problema social. Lo que hace que *El Camino* guste a la audiencia, según su propia productora, es la sensibilidad:

"Lo que quiero es que ellos la sientan. Yo quisiera llegar a la gente más simple, *El Camino* no es una obra elitista. La manera en la que está narrada puede ser comprendida y sentida por personas de estratos sociales muy diversos" (Ídem).

La producción del filme fue hecha casi por completo en Nicaragua. "Esta película fue filmada en un 70% en Nicaragua y tiene un 90% de actores nicaragüenses" (Ídem), la película está legalmente inscrita en este último país. Es una película pensada desde Costa Rica, pero cuenta la historia de sus vecinos.

Pensar en el "otro" es, si se quiere, otra novedad de esta puesta en escena. En este sentido, la obra se sale de la tradición nacionalista que ha impedido asomarse al patio del vecino para caminar más allá de las fronteras. La realidad, históricamente construida en cada país de la región, produce infinidad de temas que también son invisibilizados, Costa Rica no es la excepción. Sin embargo, la productora da un paso interesante, se acerca al "otro" próximo, al vecino. Este gesto lo interpretamos como el reconocimiento de una historia compartida.

Por otro lado llama la atención, dentro de esta nueva tendencia, desde dónde y de cuáles personajes se narran las historias. Se podría interpretar como basado en historias desgarradoras de sus vecinos. Costa Rica viene a convertirse en un destino estable con más recursos desde donde dar a conocer problemas reales y, de esa manera, (¿por qué no?) sensibilizar a una opinión pública global que atraiga más esfuerzos para combatir los problemas sociales.

El género cinematográfico de *El Camino*, aunque tiende a la ficción porque narra una historia estructurada de un personaje particular, sostiene un nivel de ambigüedad: "Mi fórmula es autodidacta, prevalece la ficción pero el documental es fuerte y envuelve. La ficción se vuelve documental, el documental se vuelve ficción" (Ídem).

La propuesta narrativa y estética que resultó no es fácilmente encasillable en una categoría de género. Coherente con el cine de autor, mezcla las referencias estructurales, de forma y contenido para dar una obra auténtica.

Finalmente, en las relaciones externas de producción, si bien los capitales externos a Costa Rica que permitieron la producción de *El Camino*, como se dijo antes, vinieron de instituciones gubernamentales (como la Embajada Francesa en Costa Rica) y, sobre todo, de la Distribuidora Wide Management, ninguno de estos aportes garantizaba la distribución de la película.

Llegar a una distribuidora, en el campo cinematográfico, equivale a encontrar una editorial interesada en una obra en la literatura. Cuanto más amplia sea la cobertura de la distribuidora, mejor. En el caso de Wide Management, esta le exigió a Producciones Astarté un 25% de todas las ganancias que diera *El Camino*. También puso como condición para distribuirla el que la película fuera aceptada en un Festival Internacional de Cine tipo A (Ídem).

Para hacerlo, fue preciso subir la película al formato de cine, lo cual ha costado “alrededor de 90 mil Euros” (Ídem), cifra que se contempla en los costos de producción anteriormente mencionados. Este rubro en particular fue asumido por la empresa que la distribuiría, pues como lo explica la misma Yasín: “Para que una película sea distribuida debe ganar en algún festival internacional. El Distribuidor Wide Management difunde la película en diversos festivales internacionales de cine de categoría A. Estos festivales exigen un producto premier. Esto incluye la exhibición en formato de 35 milímetros” (Ídem).

En enero del 2008 se anunció la selección de este largometraje (el primer centroamericano en lograrlo) en la sección *Horizontes* del Festival de Cine de Berlín (la Berlinale), uno de los 13 Festivales Internacionales de Cine tipo A, mientras que en abril del 2009 se anunció su selección para la sección de *Un certain regard*, en el Festival de Cine de Cannes, en Francia.

Desde un punto de vista financiero, si Producciones Astarté logró recuperar un 50% de los 700 000 dólares invertidos por todas las partes, hizo uno de los mejores negocios en la historia del cine centroamericano; desde un punto de vista simbólico y cultural solo con la selección para los Festivales de Cine de Berlín (Berlinale) y Cannes ya dió un paso para la visualización, apreciación y mercadeo del cine centroamericano.

Ese *camino* no fue de inversión, gestión o desarrollo costarricense; responde a un ámbito de producción cultural que se extiende al menos a la región centroamericana, se inserta en los mecanismos de coproducción propios de la época contemporánea. En este sentido, un concepto como **cine nacional** es inadecuado para describirlo.

NOTAS

¹ Por ejemplo, el costo de *El Camino*, 700 000 dólares, (I. Yasín, comunicación personal, 29 de agosto del 2007) es abrumador para la realidad económica de la mayoría de los países centroamericanos. Aún en Costa Rica, donde en apariencia hay más solidez económica y técnica y se ha producido un promedio de una película anual (Garrido, 2007), la cifra es muy alta para el presupuesto de una producción cultural financiada por fondos públicos.

² La mayoría de los autores estudiados en lengua castellana (i.e.: Deleyto, Palacio y Zunzunegui, Dyer, Altman, Benet) defienden al cine europeo y español, pero ignoran las dos industrias que ganan en producción a Hollywood, es decir Bollywood y Nollywood (UNESCOPRENSA, 2009); proponiendo una perspectiva *maniqueísta* entre la industria que geopolíticamente afecta de manera más directa a Latinoamérica y la mis-

ma matriz europea, otro centro sin industria pero con un gran micrófono y una producción editorial bastante prolífica y vistosa.

Así cuando Deleyto (2003: 47) explica, citando a Dixon, que el cine contemporáneo, está “únicamente interesado en la superficie y el gigantismo [...] los personajes son más unidimensionales que nunca y los filmes están totalmente supeditados a los intereses financieros”, generaliza como “cine contemporáneo” uno muy específico, el de la industria hollywoodense.

Por otro lado, cuando menciona la supuesta influencia de la “industria cultural” en el “resto del mundo” únicamente da ejemplos europeos; por ejemplo, España (p. 19), o Alemania (p. 21); por su parte, Stam y Shohat (200) exponen como ejemplos las películas de la cinematografía asiática, africana y, por su puesto, latinoamericana. Esta última se ve representada por México, Brasil y Argentina.

En cuanto a los autores publicados en otras lenguas, sin ánimo de ser exhaustiva, me parece interesante señalar que en el libro que compila el *British Film Institute* con el nombre de *Cinema book*, es decir un texto de introducción al cine que pretende describirlo integralmente como producción cultural mundial, se dedica el cuarto apartado a “los cines del mundo” (World Cinemas) y justamente el cine latinoamericano es ignorado. Otras compilaciones de cine latinoamericano, como la de Paulo Antonio Paraguaná han incluido el cine centroamericano muy recientemente, en el último año.

³ Katia Lara y Florence Jaugey, comunicaciones personales, 18 y 28 de enero del 2008.

⁴ Ishtar Yasín, comunicación personal, 29 de agosto de 2007.

⁵ Otras productoras analizadas en un estudio más amplio (Alfaro Córdoba, 2008).

⁶ Ishtar Yasín, comunicación personal, 29 de agosto de 2007.

⁷ Ishtar Yasín, comunicación personal, 29 de agosto de 2007.

⁸ Ishtar Yasín, comunicación personal, 29 de agosto de 2007.

BIBLIOGRAFÍA

Acuña, V.H. (2011). Centroamérica: frustración, ilusión, realidad y promesa. En: *Revista Paquidermo*. Recuperado el 20/11/11 de: <http://www.revistapaquidermo.com/archives/4995>



- Alfaro Córdoba, A. (2008) Representaciones contemporáneas de la marginalidad. *Guerra, desastres sociales y migración en el cine centroamericano (1997 – 2007)*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en la Facultad de Ciencias Sociales (Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva), Universidad de Costa Rica.
- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Apra, G. (2009). Las muertes del cine. *El fin de los medios masivos*. Buenos Aires: La cruja.
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Castro Valverde, C. (2007). Dimensión cuantitativa de la inmigración en nicaragüense en Costa Rica: del mito a la realidad. En: *El mito roto. Inmigración y emigración en Costa Rica* (Carlos Sandoval, ed.). Costa Rica: EUCR.
- Cortés, A. (2003). Apuntes de las tendencias migratorias en América Central en la segunda mitad del siglo XX. En: *Revista Reflexiones* V. 82(2) pp. 31-45.
- Cortés, M.L. (2002) *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica*. San José, C.R.: Farben Norma.
- Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios*. Barcelona: Paidós.
- Fallas, G. (2008). *El eslabón de El Camino*. (texto inédito).
- Fleming, J. (2007). "NICA/rangüense: La producción del documental". En: *El mito roto. Inmigración y emigración en Costa Rica* (Carlos Sandoval ed.). S.J., Costa Rica: EUCR.
- García Canclini, N. (1998). "Las identidades como espectáculo multimedia". En: *Fronteras e identidades*. EUCR: S.J., Costa Rica.
- _____ (2002). "La cultura visual en la época del poscolonialismo". En: *Nueva Sociedad: julio/agosto – setiembre/octubre*: 250-262.
- Garrido, A. (2007). *Costa Rica Audiovisual*. San José, C.R.: Ministerio de Cultura y Juventud.
- Gatica López, Gustavo (2007). "Migración nicaragüense a Costa Rica y políticas públicas". En: *El mito roto. In-*

- migración y emigración en Costa Rica* (Carlos Sandoval ed.). S.J., Costa Rica: EUCR.
- Jameson, F. y Zizek, S. (1998) *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Morales Gamboa, Abelardo (2007). Migración de relevo: nuevos polos de exclusión en las migraciones transfronterizas en Centroamérica. *El mito roto. Inmigración y emigración en Costa Rica* (Carlos Sandoval ed.). S.J., Costa Rica: EUCR.
- Rocha, G. (1981). *Revolução do cinema novo*. Río de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.
- Sandoval, C. (2002). *Otros amenazantes*. S.J., Costa Rica: EUCR.
- _____ (2007). *El mito roto. Inmigración y emigración en Costa Rica* (Carlos Sandoval ed.). S.J., Costa Rica: EUCR.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- UNESCOPRENSA (2009). "Nollywood" rivaliza con "Bollywood". Comunicado de Prensa de la UNESCO N° 40 – 2009 # 05-05-2009. Recuperado de: http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=45317&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Zunzunegui, S. y Palacio, M. *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era de audiovisual*. Madrid: Cátedra.