

CUANDO EL ROSTRO OCULTA LA MÁSCARA: FUNCIÓN DE LOS ACTORES DE REPARTO EN *LOS QUE NO FUIMOS A LA GUERRA**

Es curioso observar la manera en que las viejas fábulas resuenan en ámbitos diversos y en épocas distintas; sin ir más lejos, aquella célebre atribuida a Esopo, *La liebre y la tortuga*, en la que esta última, paradójicamente, ganaba la carrera a su veloz y ágil adversario. Si tratáramos de trasladar este relato a la peculiar historia de nuestro cine, nos llevaríamos más de una sorpresa. Un país como España, que como la tortuga ha avanzado por los senderos de la historia a una velocidad notablemente más lenta que la mayoría de sus vecinos al menos en su último tramo (nos referimos, evidentemente, a los largos cuarenta años de dictadura), ha llegado a plantear en su cine soluciones formales que han sido tomadas por rupturistas, tiempo después, en los *países liebre* (o dicho de otra forma, países libres). Así, por ejemplo, la violación de la cuarta pared y la reivindicación de la materialidad del medio fílmico con la consiguiente denuncia de la ilusión del cine mayoritario, maniobras formales de ascendencia brechtiana que en España han sido llevadas a cabo de manera similar, pero con referentes muy alejados en su origen. Pongamos por caso una película de Fernando Fernán Gómez, *La*

vida por delante (1958), y la mítica secuencia en la que José Isbert relata los hechos en un juicio, mientras en la pantalla vemos lo que nos cuenta al ritmo de su parpadeante tartamudeo, de la misma forma que en el relato de otros testigos de aquel esperpéntico proceso la imagen varía añadiendo y restando elementos en función del testimonio oral de los personajes intervinientes. La manipulación de la imagen y la materialidad del cine no puede quedar más clara, pero no estamos en este caso ante una *operación brechtiana*, como pudiera parecer; más sensato es ver como origen de esta práctica aquellos jocosos libros de Enrique Jardiel Poncela en los que también se reivindicaba, desde la ironía, la materialidad del medio con juegos curiosos como frases giradas que obligaban al lector a poner el libro del revés para poder avanzar en el relato. Así pues, se plantea en la película de Fernán Gómez un mecanismo formal que sería después considerado novedoso, solo que integrado en una tradición propia y excéntrica que, en cierta forma, lo hace pasar inadvertido.

Sobre la otra cuestión apuntada, la demolición de la cuarta pared, también hay diversos ejemplos. Para no alejar-

nos demasiado, en el film posterior de Fernán Gómez, *La vida alrededor* (1959), vemos cómo algunos personajes hablan directamente a cámara, dirigiéndose al espectador con el cortocircuito en el relato que eso supone, y haciendo visible el entorno ilusorio en el que la propuesta se enmarca. Podríamos incluso remontarnos más lejos y citar un film de los años cuarenta, *Dos cuentos para dos* (Luis Lucia, 1947), en cuyo plano final «al girar Tony Leblanc, observamos la palabra FIN escrita a tiza sobre su americana» (CASTRO DE PAZ, 2002: 115), en un claro gesto autorreferencial. Sin embargo, estas prácticas no son entendidas como rupturistas por un espectador familiarizado con estrategias similares en el teatro popular:

Es precisamente esta convivencia con una tradición popular propia en la que la autoconsciencia se asocia no pocas veces al humor y se comprende con naturalidad la que permite a Julio Diamante proponer en su primer largometraje, *Los que no fuimos a la guerra*, una curiosa y productiva ambivalencia significativa a través de la interpretación de los actores secundarios que abundan en el film. Por ello, abordaremos la película de Diamante para tratar de plantear algunas cuestiones referidas al lugar teórico en el que se podría situar el peculiar *modus operandi* de la gloriosa estirpe del actor de reparto español, estirpe de la que ya quedan pocos supervivientes.

Los que no fuimos a la guerra (o los que fuimos a la posguerra)

En un artículo cuyo título delata su contenido y tono («Queridísimos actores de reparto») Julio Diamante señalaba lo siguiente: «Los actores de reparto son los que representan “el macizo de la raza”: madres y padres de familia, abuelos y abuelas, tíos y tías, esposas fieles, “zorras” buenas o malas, chulos, médicos nobles o siniestros, maestras, curas santos o pecadores, bandoleros, campesinos... Personajes buenos o malos, en papeles más largos o más cortos, pero que en conjunto van a contribuir decisivamente a dar una visión acer-

tada o desacertada, veraz o falsa de un tiempo, de un país, de una sociedad» (DIAMANTE, 2005: 52).

Esta visión acerca de los actores secundarios, del todo atinada a nuestro entender, no hace sino poner por escrito una estrategia de sentido que Diamante había llevado a cabo, años antes, en *Los que no fuimos a la guerra*, adaptación de la (fragmentaria) novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez, escritor que fue definido atinadamente por Fernando Fernán-Gómez como «un hombre absolutamente de derechas, pero con una literatura absolutamente disolvente, de izquierdas» (GALÁN, 1997: 14). La novela en cuestión es más bien, como su propio subtítulo indica (*Apuntes para la historia de un pueblo español durante la guerra europea*), una sucesión de relatos en torno a una serie de personajes que vive durante la guerra de 1914 en la (alegórica) ciudad de Iberina. No se trata de una novela de izquierdas propiamente dicha, pero se plasman en ella con acidez una serie de actitudes y opiniones susceptibles de ser leídas como ilustrativas de un tiempo y una sociedad. Y no solo del sentir de la época narrada en la novela (donde se nos cuentan en tono tragicómico las peripecias de los vecinos de la neutral Iberina durante la Gran Guerra y el enfrentamiento entre partidarios de los germanos y los aliados), sino también del momento en el que esta fue escrita, en 1930.

Diamante opera de forma similar partiendo de la novela de Wenceslao: utiliza su trama para construir una película de época que, sin embargo, no solo habla de aquellos que no fueron a la guerra de 1914, sino también de



La vida alrededor (Fernando Fernán Gómez, 1959)

aquellos otros que, como él y su generación, no fueron a la fatídica Guerra de España, pero vivieron la extensión de la victoria rebelde: una gris posguerra planteada por el bando vencedor desde un revanchismo sostenido sin reparos.

En esta línea, Diamante plantea en el film varias estrategias para referirse a la Guerra Civil narrando una historia que transcurre, en su mayor parte, durante la Primera Guerra Mundial, entre las que dos destacan por encima del resto: por un lado, la operación sobre la edad del personaje protagonista que unifica las diferentes historias relatadas en la novela, que pasa de los cuarenta años del libro a los setenta del film, con lo que aquello que nos narra en el *flashback* viene teñido, inevitable-

mente, por la experiencia de alguien que vivió la guerra española. Una operación que será clave, por ejemplo, para incluir en un momento del film una pesadilla del protagonista, que se verá en el sueño inmerso en una guerra surrealista (en la que los mismos personajes ataviados como oficinistas y militares en cada uno de los bandos combaten, unos con extrañas máquinas de escribir convertidas en improvisadas ametralladoras; con ametralladoras propiamente dichas, los otros) que puede ser leída como siniestro recuerdo de la contienda nacional¹. Pero es la segunda de las estrategias utilizadas la que más directamente nos atañe aquí. Nos referimos al uso que Diamante hace de la rica tradición de secundarios españoles para conseguir ese desdoblamiento del sentido entre el pasado diegético y el presente de la filmación, haciendo alusión mediante aquella guerra



Los que no fuimos a la guerra (Julio Diamante, 1961)

en la que España permaneció neutral (la de 1914) a aquella otra, más cercana, que estableció un aparato coercitivo vigente en el momento de realización del film (la de 1936). Y este aparato era, precisamente, el que sostenía a los oscuros vigías de la censura que el oblicuo acercamiento a la contienda propuesto por Diamante trataba de esquivar; sin embargo, *Los que no fuimos a la guerra* hubo de librar una dura batalla con los censores, siendo estrenada tres años y cinco meses después de su realización, tras un largo y tortuoso proceso administrativo. Solo transcurrido este tiempo pudo ver la luz, una vez que los derechos de la película fueron adquiridos por la filial de la productora Universal en España, y tras los cambios

realizados por esta en connivencia con la Junta de Censura, reduciendo el metraje del film con cortes decisivos (la citada pesadilla, por ejemplo) que mutilaban su sentido².

Como apuntábamos, fundamental para establecer la relación con la guerra de 1936 es la elección de unos actores provenientes de una tradición actoral de secundarios, de actores de reparto, que tiene su origen en el teatro popular español. Una tradición que se ha mantenido después (aunque a estas alturas está ya perdiéndose, si no perdida) en propuestas cinematográficas relacionadas con el sainete, debido en gran medida al interés de los productores, en los años cuarenta y cincuenta, de contar con unos rostros bien conocidos por el

público y con los que este había forjado una especial relación en el ámbito del teatro³. De esta tradición forman parte la mayoría de los actores que prestan sus cuerpos al film de Diamante: Félix Fernández, José (Pepe) Isbert, Tota Alba, Julia Caba Alba, Erasmo Pascual, Xan das Bolas, María Luisa Ponte, Gracita Morales, Ismael Merlo, Sergio Mendizábal, Juanjo Menéndez o Agustín González, este último en su primer papel protagonista. La razón de la existencia de este peculiar *star system* hispano conformado por aquellos que Berlanga definió como «cómicos de tripa» (BERLANGA, 1984: 33) debería buscarse, según los autores que se han ocupado del tema, en la inexistencia en España de las revoluciones que en el campo del teatro se dieron en otros puntos de Europa a principios del siglo XX; en cuanto a su origen, algunos creen que podría remontarse a la co-

media teatral del Siglo de Oro, más concretamente a la figura del *gracioso* que «comenta a la vez que hace irrisoria la representación mayor de los protagonistas» (COMPANY, 1984: 53).

En cualquier caso, la elección de estos actores para interpretar este film nos parece importante, sobre todo, por una razón: la particular manera de actuar que los define y que ha sido detectada por destacados historiadores del cine español. Si Santos Zunzunegui se refiere a ella como una «dialéctica entre la novedad del personaje [que representan] y la continuidad de la encarnadura física» (ZUNZUNEGUI, 2002a: 182), Jesús González Requena ve en ellos un tipo de «actor cuyo cuerpo se resiste a los signos que encarna. No por

falta de profesionalidad, sino, todo lo contrario, porque en él esos signos no anulan la corporeidad que los sustenta: significan con precisión, pero no se agotan en su significación. Su cuerpo, denso y espeso, dota a sus significantes de una peculiar irreductibilidad. Es un cuerpo excéntrico a la significación, resistente al sentido que sostiene y por ello igualmente resistente al relato del que participa» (REQUENA, 1984: 37). Un tipo de actor que según Francesc Llinás se mantiene en un «equilibrio entre el exceso y el someterse al relato» (LLINÁS, 1984: 30). Por lo tanto, estamos ante un tipo de actuación que se sostiene gracias a una incredulidad compartida por actor y espectador respecto al papel interpretado, y que Zunzunegui (refiriéndose a uno de estos actores, Antonio Casal) ha calificado como una «extraña forma de brechtismo» (ZUNZUNEGUI, 2002b: 189).

Efectivamente, las teorías de Brecht sobre el trabajo actoral no están alejadas de este particular patrón de actuación. Aunque el teatro épico está en las antípodas del juguete cómico o el sainete en su trasfondo teórico y sus intenciones políticas, no sería esta la primera ocasión en la que puntos distanciados convergieran extrañamente. Walter Benjamin escribía, refiriéndose al teatro de Brecht:

el teatro épico es gestual. Otra cuestión será hasta qué punto puede ser, al tiempo, literario en el sentido más habitual. Su material es sin duda el gesto, y el adecuado empleo de ese material es su tarea. Frente a las afirmaciones engañosas de la gente, de un lado, y la impenetrabilidad y complejidad de sus actos, de otro, el gesto es poseedor de dos ventajas. En primer lugar, solamente es

falsificable hasta cierto punto, y ello tanto menos cuando menos llame dicho gesto la atención, es decir, cuanto más habitual. En segundo lugar, el gesto tiene, a diferencia de los actos de la gente, un comienzo y un final precisos. Este marco de cada elemento de una misma actitud que, en su conjunto, está emplazada en un flujo vivo, es uno de los fenómenos dialécticos esenciales del gesto (BENJAMIN, 2009: 125).

La película no puede resultar del todo creíble como film de época en tanto que esos personajes, que lo son solo hasta cierto punto, cortocircuitan la posibilidad de creer en la ilusión histórica de lo que vemos

No parece que estemos muy lejos de esos actores secundarios cuyos rasgos propios son difícilmente falsificables por el papel que interpretan; unos actores cuya aportación es decisiva para conseguir ese efecto de distanciamiento. El propio Brecht formula esta cuestión de forma más clara: «el actor tiene siempre que mostrar una cosa, pero tiene, además que mostrarse a sí mismo. Él nos muestra la cosa naturalmente al mostrarse a sí mismo, y se muestra a sí mismo al mostrar esa

cosa. Aunque ambas tareas coincidan, no han de coincidir de tal manera que desaparezca ya el contraste (la diferencia) entre ellas existente»⁴.

Inevitablemente, como hemos sugerido más arriba, este peculiar modelo de actor dividido entre personaje y persona requiere un tipo de relación no menos particular con su espectador. Si en el teatro brechtiano el actor dialoga con

un espectador *despierto* (o despierta a un espectador en letargo), los actores secundarios patrios establecen con el público lo que Zunzunegui ha llamado un *contrato de confianza*⁵, es decir: una relación basada en el *reencuentro* con unos cuerpos, unos gestos y unas voces que permanecen inmutables a pesar

del papel que les toque en suerte en cada film, sin dejar, sin embargo, de interpretarlo⁶. Podríamos decir que, más que interpretar, incorporan roles ajenos sin perder su propia corporeidad.

Varios datos sugieren que Diamante era consciente de la capacidad significativa de los *cómicos de tripa*, sobre todo si reparamos en dos de los más carismáticos que participan en el film: Xan das Bolas y Pepe Isbert. En cuanto a Xan das Bolas, ha encarnado la figura del *gallego* en numerosas películas y su sola presencia moviliza toda una serie

de tópicos que adelantan la posición que tomará el personaje: en este caso, por ejemplo, incorpora a Fandiño, propietario de una taberna que no solo quiere permanecer ajeno a los conflictos sino, si puede, sacar beneficio de ellos. Sobre su actuación en el film ha dicho Diamante: «Tras decidir que el papel de Fandiño iba a ser interpretado por Xan das Bolas, hice ajustes en el diálogo, adaptándolos a las características de este actor» (DIAMANTE, 2010: 112). El papel al servicio

Los que no fuimos a la guerra (Julio Diamante, 1961)



del actor, por tanto, y no viceversa. Más significativo es el uso que Diamante hace del que tal vez sea el mayor representante de esa estirpe actoral en vías de extinción: Pepe Isbert. En un momento del film, en su papel de Arístides Sobrido, germanófilo militante que incluso tiene a su cargo un grupo de púberes *boy scouts* a los que quiere enseñar los beneficios de la disciplina germana, le escuchamos decir «hay que inyectar gérmenes de militarización en todas las venas de la patria». Evidente es la ridiculidad que adquieren estas palabras dichas por Isbert, a cuyo peculiar físico (desde luego alejado de cualquier atisbo de esbeltez germánica) se une su inimitable voz gutural, atropellada, casi ininteligible en sus momentos más brillantes (piénsese en la secuencia del juicio de *La vida por delante*, 1958). Como José Luis Téllez ha dicho con notable acierto, la manera de actuar (o de ser en la pantalla) de Isbert «revelaba de inmediato la naturaleza grandilocuente o vacía de cualquier discurso instaurado o con pretensión de tal. De forma sistemática, la enunciación de Isbert se situaba en el extremo paradigmáticamente opuesto al ocupado por el enunciado» (TÉLLEZ, 1984: 42). Al otorgarle el papel de germanófilo amante de la disciplina, Diamante parece saber cómo utilizar esta capacidad de Isbert para invalidar lo que enuncia, lo que dice, con su propia presencia (física y sonora), en un claro ejemplo de esa dialéctica que se produce en este tipo de actuación que no lo es del todo. Quizás por esto una de las apreciaciones de los censores del film señalara unas interpretaciones deficientes, «como si el director no hubiera sabido qué hacer con los actores»⁷.

Dicho lo anterior, nos gustaría señalar que la elección de este tipo de actores resulta vital para que el film, situado durante el *flashback* que ocupa la mayor parte del metraje en 1914, *no funcione* como película histórica. Nos referimos a que no puede resultar del todo creíble como film de época en tanto que esos

En *Los que no fuimos a la guerra*, si el pasado es representado, el presente es simplemente presentado por unos rostros que no pueden huir definitivamente hacia sus máscaras pretéritas

personajes, que lo son solo hasta cierto punto, cortocircuitan la posibilidad de creer en la ilusión histórica de lo que vemos: difícil es despojar a nuestros cómicos de la particularidad que los ancla sin remedio a una cronología determinada. Por tanto, la contribución de los actores resulta decisiva para acercar el sentido del film hacia una guerra más cercana cronológicamente a los propios cuerpos; a las propias tripas, por decirlo así, de estos cómicos.

Aquí y en otro lugar: el tránsito permanente del actor de reparto español

Después de plantear la utilización de los actores secundarios que se lleva a cabo en el film de Diamante, podemos tratar de elevar la cuestión a un punto de vista más general. Nos serviremos para ello de un texto de Santos Zunzunegui («Los cuerpos gloriosos») en el que el historiador planteaba, sirviéndose del cuadro semiótico greimasiano, una tipología del actor. El eje de los contrarios de ese cuadro estaría formado, por un lado, por los actores en la concepción tradicional del término (aquellos que se sirven de métodos interpretativos diversos para interpretar con la mayor fidelidad posible los personajes de ficción), mientras que su opuesto sería el *modelo* bressoniano —el modelo de Bresson, que llega a revelar su esencia a través del «aplanamiento de la expresividad [y la] mecanización de gestos y poses» (ZUNZUNEGUI, 2005: 97)—; se trata de una oposición en la que «el “saber” del “actor” encontrará su correlato lógico en la “ignorancia” del “modelo”» (ZUNZUNEGUI, 2005: 97). Aplicando las leyes de la contrariedad, el eje de los subcontrarios de los dos tipos expues-

tos sería el formado por el *no-actor* y el *no-modelo*. En cuanto a los *no-actores* estaríamos hablando de lo que «Sergei M. Eisenstein había teorizado bajo la denominación de *tipaje* (tipazh) [una técnica en la que] se trata de presentar a la audiencia un rostro (una figura) susceptible de “expresar todo” sobre la base de su experiencia social y biológica» (ZUNZUNEGUI, 2005: 97). Quedaría entonces por abordar la cuarta categoría, la de los *no-modelos*, que serían esos «cuerpos con autonomía. Autonomía sobre la que se asienta su capacidad de pasar de un film a otro, de un tipos a otros, de un relato a otro, de una situación narrativa a otra, *sin dejar de ser siempre ellos mismos*» (ZUNZUNEGUI, 2005: 97). Y en esta categoría sitúa Zunzunegui a nuestros actores secundarios, que transitan permanentemente entre dos polos opuestos «desde el modelo bressoniano hasta el actor propiamente dicho» (ZUNZUNEGUI, 2005: 103).

Si atendemos a lo planteado en la primera parte del artículo, es decir, a la utilización que Diamante hace en su film del particular estatuto transitorio entre el *actor* y el *modelo* de estos actores secundarios, nos daremos cuenta de cómo es esta condición doble la que permite que en su rol de *actor* representen a los personajes de la ficción que transcurre en 1914, mientras que es su condición de *modelo* la que hace resonar en sus rostros, en cada pequeña disputa entre aliadófilos y germanófilos, una guerra todavía no acontecida en la temporalidad de la diégesis. Por lo tanto, podríamos decir que en *Los que no fuimos a la guerra*, si el pasado es representado, el presente es simplemente presentado por unos rostros que no pueden huir definitivamente hacia sus máscaras pretéritas.

Lo dicho en las páginas precedentes nos sugiere una cuestión en cierta manera metodológica: si el análisis de los tipos de actuación nos podría servir como eje vertebrador o punto de partida para un acercamiento a las formas fílmicas en

el contexto de su tradición. Hemos visto cómo focalizar el análisis en la cuestión de la interpretación de un film concreto nos ha permitido ampliar el marco a un plano teórico, tratando al mismo tiempo los orígenes del método de interpretación estudiado en un medio afín como el teatro. Esta forma de mirar una película o una cinematografía nos lleva, finalmente, a arribar a conclusiones productivas, aunque en este caso también paradójicas, como que cines censurados lleguen de forma simultánea (o incluso antes) a novedosas soluciones formales planteadas en países libres. Conclusiones tan paradójicas, al menos, como la vieja fábula atribuida a Esopo. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

- 1 Siniestro, incluso, en el sentido freudiano (*unheimlich*), en tanto que esa absurda batalla soñada sería aquel episodio fratricida conocido de antiguo, reprimido, que retorna inesperadamente.
- 2 Conviene recordar, para evitar posibles equívocos, la curiosa historia de los cortes de censura del film de Diamante, entre ellos el de la secuencia del sueño. La película obtuvo la licencia de exhibición en 1961, fue estrenada en el Festival de Venecia de 1962 incluyendo la pesadilla del protagonista, secuencia que fue posteriormente eliminada por Universal Films, de acuerdo con la Dirección General de Cinematografía y Teatro, antes del estreno del film en las salas nacionales, en 1965. Muchos años después, Diamante consiguió encontrar la secuencia y reinsertarla, devolviendo la película a su estado original, tal como la conocemos hoy.
- 3 En los inicios del régimen franquista la polémica sobre qué cine era el deseado por el régimen fue, desde luego, interesante. Por un lado, unas instancias oficiales que querían eliminar un cine sainetesco y popular

que consideraban conectado con la Segunda República; por otro, unos productores poco dispuestos a renunciar al público que los actores (más bien los comediantes) de ese cine con origen en el teatro popular le procuraban. Diríamos (conscientes del esquematismo de la definición) que la solución, intermedia, fue suavizar el contenido popular de los films y mantener los rostros familiares en escena.

- 4 Bertolt Brecht (1930). *Versuche 1-3*. Berlín; citado por Walter Benjamin (2009: 133).
- 5 Una peculiar relación que «al final del camino, permite la transmutación de un *cuerpo* en un *símbolo*» (ZUNZUNEGUI, 2002: 183).
- 6 Nos parece oportuno precisar algunas similitudes y diferencias entre los dos modelos de actuación aludidos. En el teatro de Brecht no se trata tanto de no actuar, sino de hacer evidente que se está actuando y, por tanto, se da entre el papel representado y el público una distancia, visible y palpable, del actor trabajando y no tanto del trabajo del actor. En la propuesta que encarnan los secundarios nacionales, sin embargo, no se trata de evidenciar que se actúa, sino de actuar desde, a partir de la consciencia de unos rasgos propios reconocibles y reconocidos por el público. En ambos casos, la ilusión de realidad es parcial y el público, necesariamente, solo es parcialmente iluso.
- 7 En los informes pueden leerse sobre las interpretaciones apreciaciones como estas: «Más bien mediocres. Como si el director no hubiera sabido qué hacer con los actores» o «Apenas correcta, discreta, acusando los actores la falta de una dirección coherente» (Expediente Administrativo 23.871, Alcalá de Henares, AGA, Caja/legajo 36/3876).

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (2009). ¿Qué es el teatro épico? (1) (1931). *Obras completas*, libro II, vol. 2 (123-136). Madrid: Ábada.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema perdido. Los turbios años 40 en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- COMPANY, Juan Miguel (1984). El grano de la voz secundaria. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (53-54). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.
- DIAMANTE STEHL, Julio (2005). Queridísimos actores de reparto. *AGR. Coleccionistas de cine*, 28, 51-69.

— (2010). *De la idea al film. El guión cinematográfico: narración y construcción*. Madrid: Cátedra.

GALÁN, Diego (1997). *La buena memoria de Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen*. Madrid: Alfaguara.

GARCÍA BERLANGA, Luis (1984). La lección de Isbert. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (33). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1984). El cuerpo del actor. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (37-38). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia

LLINÁS, Francesc (1984). El hombre que quería ser alguien. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (29-31). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia

TÉLLEZ, José Luis (1984). La eternidad dispersa. En J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (41-43). Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

ZUNZUNEGUI, Santos (2002a). El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (181-185). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

— (2002b). El hombre sin atributos. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (186-190). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

— (2005). Los cuerpos gloriosos. *Las cosas de la vida: lecciones de semiótica estructural* (95-103). Madrid: Biblioteca Nueva.

Iñigo Larrauri Garate (Bilbao, 1981) es doctor en Historia del Arte por la Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU), donde ha realizado su tesis doctoral *Julio Diamante. Militancia estética de un cineasta*. Recientemente ha colaborado en el catálogo de la 55 edición del festival Zinebi (Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao), con un texto sobre Manuel Gutiérrez Aragón. Asimismo, ha participado como ponente en el XIV Congreso de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine).