

## 1. Literaturas ibéricas: historia y crítica

**Juan Carlos Cruz Suárez: *Ojos con mucha noche. Ingenio, poesía y pensamiento en el Barroco español*. Bern / Berlin / Frankfurt / New York / Wien: Peter Lang 2014. (Perspectivas Hispánicas, 35) 306 páginas.**

La publicación de *Ojos con mucha noche. Ingenio, poesía y pensamiento en el Barroco español* por parte de la editorial Peter Lang nos permite descubrir la primera monografía de Juan Carlos Cruz Suárez, investigador que—desde la Universidad de Aarhus (Dinamarca)— ha sido coeditor de los dos volúmenes de *La memoria novelada*, publicados también por Peter Lang en 2012 y 2013, con un tercer tomo en preparación. Estos volúmenes abordan la literatura memorialística del pasado reciente de España en la producción editorial de la primera década del presente siglo. Y es que Cruz ha mostrado ser un investigador capaz de moverse con holgura en las complejas aguas de la literatura de dos periodos bien diferenciados.

Este libro es el resultado de sus líneas de investigación vinculadas a la época barroca y, por tanto, llega como fruto de sus investigaciones doctorales. Cruz Suárez ha demostrado ya sobradamente su competencia en el Barroco a través de sus múltiples artículos y conferencias sobre esta época, prestando siempre especial atención al ingenio como uno de los aspectos fundamentales, por lo que la aparición de una monografía como esta era una simple cuestión de tiempo.

En *Ojos con mucha noche* nos encontramos con un libro que se sustenta sobre tres pilares claramente definidos y que el título del mismo adelanta con meridiana claridad: el ingenio, la poesía y el pensamiento. Esto mismo se refleja en

la estructura del texto, pues tras establecer una primera toma de contacto con la época y los referentes bibliográficos más destacados en sus dos primeros capítulos, se da paso a los capítulos tercero, cuarto y quinto, donde se desgranán con particular detalle esos pilares a los que hacíamos antes referencia.

Esta estructura permite que el libro se convierta en una lectura completa, apta tanto para los mayores especialistas en este periodo histórico como para quienes, dentro de los estudios de la historia de la literatura, no se han especializado en este terreno. De hecho, sería un error que un especialista decida evitar esos primeros capítulos en cierto sentido preliminares, pues desde muy pronto en la lectura empiezan a llegar las aportaciones propias del autor. No se trata, por tanto, de aglutinar referencias bibliográficas, sino de presentar con perspectiva completista, sí, pero también crítica las principales líneas de pensamiento que han dominado este campo de estudio.

En este sentido, *Ojos con mucha noche* es, en sí mismo, un libro ingenioso que no rehúye la confrontación de ideas. Su autor debate sin problemas con investigadores como José Antonio Maravall en un diálogo intelectual muy necesario para realizar avances en los estudios literarios. Por eso, este es un libro de profundo calado y honda reflexión que no teme situarse ni en la oposición teórica de las líneas de pensamiento dominantes ni tampoco seguir la corriente de las investigaciones que le han precedido. Esta dualidad, esta innegable cualidad de confrontar las ideas y no comprometerse con nada ni con nadie, salvo con el propio campo de estudio y la reflexión propia, forman una voz propia que nos está abriendo nuevos caminos

para la investigación de *lo barroco* en el mundo.

Es igualmente destacable que Juan Carlos Cruz escribe su texto con agilidad y sin *obscuritas*, evitando en todo lo posible el discurso oscuro, denso y farragoso que tantas veces pretende enmascarar ausencias y falta de fondo. *Ojos con mucha noche* es un ensayo en el mejor sentido posible: un libro relevante y bien planteado, en un sentido formal y estético. La lectura de los capítulos no se limita al deseo del lector por aprender más, sino también por disfrutar de una cuidada redacción y un estilo ensayístico que saca lo mejor del académico y del divulgador que firma el libro. La redacción, en definitiva, no se interpone entre el lector y el pensamiento del autor, error en el que podría haber caído fácilmente si se hubiera dejado imbuir del espíritu barroco e ingenioso que analiza en sus páginas.

En *Ojos con mucha noche*, gracias a la experiencia investigadora de Cruz Suárez, se hace un especial énfasis, por supuesto, en el papel del ingenio como un valor en sí mismo, pero también como parte de una tradición literaria y creativa hispánica que puede encontrar luz en la oscuridad y metáfora en el retrato puro de lo real. Es así como este libro nos sitúa en una *República del ingenio* como parte de la *República Literaria* a la que, por supuesto, se alude por extenso a lo largo de sus páginas. La obra de Diego Saavedra Fajardo es analizada pormenorizadamente en el cuarto capítulo y es uno de los muchos ejemplos de aspectos del libro que bien pueden aplicarse a lo contemporáneo. Cruz Suárez no entra en absoluto en la diatriba de lo neobarroco o no del mundo que habitamos en estos momentos, pero hay muchas reflexiones que bien pueden aplicarse a la sociedad que nos rodea. Y es que, como señala Cruz, “esa *República Literaria* constituye, al fin, una verdadera *República del ingenio*” (p.

165) que, de hecho, va más allá de las fronteras de la propia época. Desde luego, sus consideraciones a partir de la lectura de Saavedra Fajardo dejan poco lugar a dudas, como cuando leemos la exégesis de su pensamiento que presenta Cruz: “No hay espacio para el mediocre que es incapaz de mostrar el nivel adecuado del ingenio que se requiere para ser reconocido dentro de los ámbitos de la comunidad de poder. Ser un hombre sabio –o ingenioso– asegura, por tanto, una voz social, un espacio en el contexto general de las operaciones sociales que permiten el desarrollo de la historia de aquella época” (pp. 165-166)

Es así como el autor nos remite no solo a una tradición –literaria, pero también académica– que no se encierra en lo hispánico, sino que aborda repetidamente el ingenio como fenómeno sociocultural e intelectual en el entorno europeo. Esto produce un diálogo extenso y amplio con las investigaciones de muchos otros académicos sobre los que Cruz argumenta y contraargumenta. Resulta gratificante ver cómo no se rehúyen las tesis y el diálogo con otros estudiosos se realiza de forma natural para conseguir un discurso sólido que no se siente en la necesidad de omitir las observaciones discordantes con lo que se propone a lo largo de sus páginas.

Este diálogo abierto, en definitiva, permite que el libro esté dotado de un muy interesante componente paratextual con reflexiones sobre temas que, en principio, son algo tangenciales al núcleo del libro. En nuestra opinión esto no es siempre así y varias de las observaciones realizadas en notas, como las referidas a la era del ingenio británico con Londres como motor de este movimiento intelectual, cultural y literario particularmente durante la segunda mitad del siglo XVIII (y, en menor medida, también en las primeras décadas del XVIII) bien merecían una atención mayor para conseguir una perspectiva paneuropea más

consolidada. Cuando el autor aborda estas cuestiones, y otras afines, ayuda a construir la historia paralela de los países europeos y, con esto, una historia del ingenio de la entidad supraeuropea que no se cierra en compartimentaciones. Este enfoque alejado de aislamientos artificiales tan propios de la academia —excesivamente— clasicista se habría reforzado con la incorporación en el cuerpo principal de estas consideraciones, aunque entendemos que no es el objetivo principal del libro, orientado de manera concreta al estudio del Barroco español. El libro se centra en este aspecto, por supuesto, pero no como un fenómeno aislado, sino dentro de un contexto transnacional imprescindible para comprenderlo en toda su magnitud.

En cualquier caso, la razón fundamental por la que *Ojos con mucha noche* resulta relevante no solo para los estudios del Barroco sino también para los estudios literarios contemporáneos es que trata el ingenio como un pilar fundamental del *teatrum mundi*, esto es, la simulación del mundo y —con él— de nuestras posiciones e inscripciones en él. El ingenio es un elemento esencial (más allá de consideraciones a favor o en contra de la concepción y retrato de corte neobarroco en lo posmoderno). El ingenio —su búsqueda, idealización y deformación— es un elemento de innegable actualidad en el mundo presente; por esta razón, es fundamental también su papel en la codificación de las acciones de las nuevas claves conceptuales de engaño e impostación. Por esta razón resulta de gran importancia cómo aborda Cruz Suárez el ideario de las formas de *dissimular* a partir de Gracián, pues no solo nos permiten comprender el constructo social de la época sino que el pensador siglo-deorista sigue presente todavía hoy. Este arte de la disimulación es, como señala el autor a raíz de Gracián, el conocimiento más útil, puesto que “Emerge así la idea

de un comportamiento moral, de una ética, que valida la discreción y le otorga un papel funcional dentro de la comunicación social, pues garantiza el secreto del individuo y con ello la pervivencia del teatro: se acepta la máscara y, todos, al saberlo, actúan en consecuencia” (pp. 189-190).

Son estas las inscripciones y simulaciones de las máscaras del *yo* que siguen persiguiéndose hoy, en lo virtualizado, en la sociedad de las imposturas que se organiza caóticamente en torno al constructo digital y que aceptamos como parte del juego de producción de presencia. Genio, ingenio, discreción y artificio en combinación con disimulo e impostura para la simulación, conceptos que orbitan en el Barroco como en lo barroco de la modernidad embelesada con los universos sintéticos de unos y ceros.

*Ojos con mucha noche* es, en definitiva, un texto con todo el potencial para convertirse en una referencia clave en los estudios literarios actuales para alcanzar una plena comprensión de la época barroca desde el punto de vista esencial del ingenio. Las codificaciones que aborda son, además, también las de nuestro mundo. Juan Carlos Cruz ha escrito un libro con un ojo puesto en el pasado y otro que se sabe mirando al presente, no solo por su valor intrínseco y ecléctica bibliografía, sino porque arroja luces diversas: por un lado, son evidentes y notables sus luces crepitantes, de vela, que rompen la oscuridad de la noche y permiten ver el camino; igualmente clarificadoras para el estudioso de la literatura barroca están sus luces ilustradas; y, por si esto fuera poco, aporta también luces que, como las de Derridá, son ya las eléctricas. Todas las luces para estas noches.

Daniel Escandell Montiel  
(Universidad de Salamanca)

**Ernesto Estrella Cózar: *Espacio, poema en prosa de Juan Ramón Jiménez. Centro de una metamorfosis poética*. Madrid: Visor 2013. 171 páginas.**

La eterna preocupación por alcanzar la perfección, ese “nombre exacto de las cosas” que tanto preocupaba a Juan Ramón Jiménez, ha hecho que buena parte de su obra quedara desconocida tras su muerte. Numerosos estudios se centraron posteriormente en el análisis de uno de los tres libros de prosas publicados durante la vida del poeta: *Espacio*. Así, por ejemplo, Mercedes Juliá (*El universo de Juan Ramón Jiménez: Un estudio del poema “Espacio”*) abordaba este escrito juanramoniano desde la variedad rítmica y la visión cósmica del poema. En esta estela se sitúa precisamente el libro de Ernesto Estrella Cózar, que ofrece al lector otra perspectiva de reflexión sobre el poema, en la que aprovecha sus conocimientos poéticos y musicales para poner de relieve la importancia de *Espacio* como obra clave en la evolución del pensamiento poético.

El ensayo arranca el primero de sus cuatro capítulos con el “potencial teórico” del poema en prosa. Así, tiende a dar una definición de este género híbrido difícil de determinar ya que se trata de un “magma experimental” (p. 9) a través de un recorrido amplio de su historia desde los pensadores griegos (Aristóteles, Gorgias, Sócrates y Cicerón) hasta el descubrimiento modernista por parte de los franceses, destacando a Baudelaire (*Petits poèmes en prose*), Rimbaud (*Illuminations*) y Mallarmé (*Coups de dés*), quienes introducen la prosa dentro del ámbito poético (p. 26). Estrella Cózar se detiene también en el arte poético alemán entre los escritores del grupo Athenäum (p. 21) y en España, encabezado por la poesía heredada de Bécquer. Desde esta perspectiva, el poema en prosa favorece una

emancipación de la rigidez métrica. En efecto, se pone de realce la “monstruosidad” que se atribuía a dicha forma poética y de allí nace “la tendencia a entenderlo como lugar de revolución manifiesta o latente” (p. 29). Asimismo, se trata de superar los prejuicios que rodean el poema en prosa hasta conferirle un “gesto de autonomía artística” (p. 35). Invita por tanto a una nueva lectura que cambie el “acto de lectura” para que “ocurra desde una densidad atenta que no sólo abre el poema, sino que también deja que este abra y proponga a nuestra inteligencia y sentidos una articulación rigurosa de lo que en nuestros hábitos pasa por no perceptible o incluso imposible” (p. 39). En suma, el poema en prosa puede definirse en cuatro palabras, repetidas a lo largo del estudio: experimento, hibridez, libertad y apertura.

A continuación, el segundo capítulo prepara el terreno para la gestación de *Espacio*, estudiando las primicias de su creación dentro del contexto del exilio de Juan Ramón en Estados Unidos. Allí, el poeta se encuentra en una encrucijada de vertientes del español y este cambio de país se refleja en su poesía. Estrella Cózar comenta esta “disolución de las convicciones”, y debido a ello, la “pérdida de referentes” y la “dislocación de lenguaje e identidad” van vinculadas (p.50). También se refiere a los rasgos autobiográficos que atraviesan la obra juanramoniana, de manera que *Espacio* se convierte en “un correlato lírico y caótico del trayecto vital de Juan Ramón” (p.62). En este sentido, se subraya el impacto del exilio sobre el itinerario poético de Juan Ramón aludiendo a la voluntad de alejamiento de la estructura versificada. Manteniendo su encadenamiento lógico, el tercer capítulo se centra en *Espacio*, detallando su composición tripartita en la que subyace una idea de continuidad. Sin embargo, la utilización de la interrupción provoca dos consecuencias:

“el bloqueo de la epifanía y la imposibilidad de lo autobiográfico” (p.162). Por tanto, *Espacio* se mece entre lo abstracto y lo anecdótico: la crisis lingüística que sufre y la condición de exiliado del poeta han podido llevar a la creación del poema y también a la “disgregación del yo” (p. 89). Además, la dimensión aforística del último Juan Ramón permite indagar en la temática del “yo, conciencia, sustancia y esencia”. El poema oscila, pues, entre la sustancia, “ámbito del cambio”, y la esencia, “elemento estable” (p. 98) con el fin de “desmontar el andamiaje conceptual heredado” (p. 98). Estrella Cózar se detiene igualmente en “las ideas del todo, la unidad, la inmanencia o la sucesión”, mediante un acercamiento filosófico (Heidegger, Badiou) y musical acertado.

Finalmente, se pone de relieve la metamorfosis que se produce dentro del poema a través del sujeto poético, enfocándolo desde la inclusividad y la construcción de la identidad bajo la influencia del contexto (polémicas con Machado y Neruda; Ortega y Gasset), lo cual lleva a los conceptos de pureza e impureza. La tendencia de Juan Ramón a “desdibujar episodios vitales” se encuentra también en las figuras del salvaje, el negro y la mujer en su poema. En definitiva, la construcción del sujeto poético es la consecuencia de esta lógica desintegradora, en el que “el sujeto poético de *Espacio* es, por tanto, un sujeto activo, de exploración, de indagación de posibilidades: la de fluir sin asunto, la de mezclar registros que van de lo hermético a la denuncia social, la de pulsar hacia su fragilidad lo étnico y lo social, entre otras” (p. 146).

Aquí se cierra esta nueva mirada al poema *Espacio*. Quedan todavía muchos territorios por explorar dentro del proyecto dirigido por Javier Blasco de “Reconstrucción de los libros de poesía de Juan Ramón Jiménez (que quedaron inéditos a la muerte

del poeta) a partir de los documentos de sus archivos” que apoya la publicación del estudio de Estrella Cózar. Sin embargo, a través de un análisis detallado y bien documentado, el investigador consigue aportar una buena ración de respuestas a los lectores de este poema prosístico tan complejo del último Juan Ramón, del que siempre se puede sacar alguna joya nueva.

*Virginie Giuliana*  
(Universidad de Santiago de Chile)

**Juan José Sánchez Balaguer / Aitor L. Larrabide (eds.): *Los amigos exiliados de Miguel Hernández*. Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández 2012 (Biblioteca Hernandiana. Documentos, 9) 558 páginas.**

En los últimos años, el tema de la Guerra Civil ha suscitado un enorme interés por parte de la crítica a la hora de abordar las producciones literarias de los grandes autores de principios de siglo durante su estancia en el exilio. Pero poco, o prácticamente nada, se ha hablado de las inevitables y duras consecuencias vitales, tan sumamente trágicas, que el duro exilio al que se vieron sometidos provocó en todos ellos. Heridas que no terminarán de sanar hasta que no se recuperen de la injustamente olvidada memoria histórica todas aquellas voces que, de un modo u otro, contribuyeron a enriquecer el panorama literario de lo que algunos denominan como la “Edad de Plata” de la literatura española.

Tras una minuciosa labor investigadora realizada por dos importantes estudiosos de Miguel Hernández, Aitor L. Larrabide (director de la Fundación Miguel Hernández) y Juan José Sánchez Balaguer, la Biblioteca Hernandiana nos presenta un volumen en el que rescatan

las biografías de los oriolanos que mantuvieron contacto, directa o indirectamente, con el poeta republicano por excelencia. En él se intenta recuperar la memoria de algunos de sus allegados que le vieron crecer como escritor y como ser humano, que por defender una causa, que consideraron justa y necesaria, aunque corrieron mejor “suerte” que él, desgraciadamente se vieron obligados a alejarse de su tierra natal, tomando dos itinerarios diferentes. Por un lado, se encuentran los oriolanos que decidieron marcharse al Norte de África (Marruecos o Argel), motivados en gran medida por el cotidiano flujo migratorio. Fundamentalmente, se refugiaron en Argelia y consiguieron salir adelante gracias a su pericia en las labores manuales que venían desarrollando en el pueblo alicantino, con las que se ganaban el sustento económico antes del inicio de la contienda bélica. Algunos de sus nombres: José Alonso Egío, carpintero; José María Torres Gálvez, obrero y taxista; Joaquín Sánchez Mora, camarero, entre otros muchos.

Siguiendo con la dicotomía itineraria, por otro lado estarían aquellos que tomaron la decisión de marcharse de España a través de Barcelona, tras ser tomada por las tropas franquistas, con la intención de llegar a la frontera francesa, que se estableció como un claro puente con el que enlazar su salida hacia América. No de manera casual optaron tomar esta vía los más cercanos o que más contacto tuvieron con Miguel Hernández como José Escudero Bernicola, Francisco Pina Brotons, Augusto Pescador Sarget, Jesús Poveda Mellado y José María Lucas Parra. Aparte de la derrota militar, Francisco Pina Brotons y Jesús Poveda, al llegar a Francia, sufrieron las duras condiciones que les impusieron en los campos de concentración de Saint Cyprien, donde compartieron martirio con otro gran amigo, no oriolano en este caso, de Miguel Hernández, José Herrera Petere.

Afortunadamente, no estuvieron retenidos durante un largo periodo gracias, en gran parte, a los contactos que tenían y a la propia “suerte”, siempre entrecomillada, pero dicha estancia dejó en ellos una marcada impronta que, con los consiguientes sucesos, estructuraría su desgarrada y justificada visión sobre el exilio.

Cabe destacar que no es ni mucho menos fruto de la mera casualidad que de este último listado de cinco nombres, Augusto Pescador Sarget, Francisco Pina Brotons y Jesús Poveda Mellado, que fueron los que mantuvieron una relación más cercana e intensa con Miguel Hernández, llevaran a cabo diferentes tareas intelectuales en sus diversos lugares de exilio, que obviamente tampoco fueron escogidos por azar. Por ello, se les dedica un número considerable de páginas a sus biografías con respecto a las de los otros compañeros exiliados. Augusto Pescador coincidió en el Colegio Santo Domingo con el propio Ramón Sijé y con Miguel Hernández, con el que sabemos que mantuvo una relación epistolar pero que, según confirmó él mismo, se perdió durante la Guerra Civil. Asimismo, a modo de anécdota, resulta agradable y curioso que fuera Augusto Pescador el que, en 1931, durante el mes de abril y noviembre, propusiera a Miguel Hernández como firme y más que preparado candidato para las Juventudes Socialistas de la Agrupación de Orihuela.

Como hombre de letras que era, Francisco Pina no dudó en rodearse del ambiente literario más selecto durante su exilio, acudiendo frecuentemente a las tertulias literarias que solían celebrarse con otros poetas como León Felipe, Juan Rejano o incluso el propio Emilio Prados, en cuyo funeral en 1962 estuvo presente. Pese a su carácter aparentemente retraído cultivó un gran abanico de ensayos sobre grandes literatos contemporáneos, entre los que figuran algunos títulos como

*Pío Baroja* (Valencia, Editorial Sempere, 1928) y *El Valle Inclán que yo conocí y otros ensayos* (México, UNAM, 1969). Su afición a la cinematografía también queda constatada en algunos trabajos como *El cine japonés* (México, UNAM, Cuadernos de Cine, 1965), que también fue reconocida al instituir el premio “Diosa de Plata” en su memoria. Sin duda, estamos ante un intelectual desconocido de nuestra historia más reciente. Los editores atañen este relegamiento de su figura a un segundo plano al pronto abandono de su ciudad natal y a su correspondiente exilio mexicano, así como a la alargada sombra de Miguel Hernández, que obviamente eclipsó a sus compañeros literatos oriolanos. Quien también dejó constancia de su afición literaria fue Jesús Poveda Mellado, fundador de la revista *Voluntad* con Ramón Sijé en 1930, época en la que empieza a relacionarse con otra serie de jóvenes oriolanos con los que comparte su verdadera vocación: la poesía.

Ya sea en conjunto o en atención a cada una de las aportaciones que en el libro se exponen, pues todas lo son propiamente, procedería hablar de toda la serie de datos que en él incorporan recogidos de diversas fuentes archivísticas. Con excelsa pulcritud, se recuperan sus biografías y se traza un recorrido por sus diferentes exilios. En cada uno de ellos, en una medida directamente proporcional al mayor o menor contacto que mantuvieron con Miguel Hernández, se aportan valiosos documentos que ayudan a constatar que aún no han cicatrizado las numerosas lesiones que esta guerra fratricida sometió a la España republicana en general, y al pueblo oriolano en particular. Lo más destacable podría ser la rica y abundante correspondencia familiar, política y administrativa mantenida entre todos ellos desde sus diversos destinos. A tal grado de brillantez llega la investigación que se han podido recoger en el libro, de viva voz de algunos de los familiares, una

serie de datos y testimonios que no han de ser juzgados por su valor literario ni político, sino por su importe emocional, pues ayudan a esbozar la amarga cara del exilio y a constatar el perfil humano existente y desgarrado, cómo no, en todos ellos.

El trabajo se remata con un portento reportaje fotográfico a modo de anexo formado por una serie de ilustraciones de todos los oriolanos estudiados en el libro. Además de aparecer imágenes de los amigos exiliados de Miguel, también se exhiben documentos que verifican las afirmaciones expuestas en el desarrollo de sus biografías como, por ejemplo, documentos que acreditan sus afiliaciones políticas, cartas manuscritas y mecanografiadas, noticias de periódicos en las que son mencionados, etcétera. Los lectores celebramos con la llegada de este volumen el resurgir de unas vidas improcedentemente sometidas al silencio más hondo y absoluto. Una amplia variedad de historias que no habían sido contadas hasta ahora, y que por el bien y justicia de aquellos que las sufrieron, y de los familiares que todavía hoy las viven, han de ser por siempre recordadas.

*Guillermo Ginés Ramiro*  
(Universidad Complutense de Madrid)

**Juan F. Egea. *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy and the Nation*. Madison: The University of Wisconsin Press 2013. XII + 188 páginas.<sup>1</sup>**

Con *Dark Laughter: Spanish Film, Comedy and the Nation*, Juan Egea se suma al activo debate actual en torno a la españolidad y a la existencia de un cine nacional, ampliando aquí la discusión a la

<sup>1</sup> Esta reseña se ha realizado a partir de la edición digital para Kindle, de la que proceden las citas.

posibilidad de un humor específicamente español, pues se centra en la comedia producida en y desde la Península Ibérica. Su ensayo, por tanto, establece un diálogo con los de Valeria Camporesi (*Para chicos y grandes: un cine para los españoles 1940-1990*, 1994) y Nuria Triana Toribio (*Spanish National Cinema*, 2003), dedicados también a debatir la cuestión del cine nacional. Asimismo, contiene puntos de intersección con el estudio de Steven Marsh (*Popular Spanish Film Under Franco*, 2006) acerca de la comedia y el cine popular del franquismo y, en el campo de los estudios sobre humor y nación, está vinculado con el trabajo del académico Andy Medhurst sobre comedia popular e identidad inglesas (2007).

Egea construye su ensayo sobre cine y cultura españoles empleando varios pilares principales que él mismo menciona desde las primeras páginas: la risa, la dictadura franquista, el capitalismo desarrollista y la identidad cultural (posición 9). El primer objetivo que se marca Egea en *Dark Laughter* posee tres facetas: identificar las condiciones en las que se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo el género de la comedia negra española —que el autor denomina “oscura” (*dark*)—, evaluar el lugar que ocupa este género de comedia en la modernidad cinematográfica europea y detectar qué concepto de modernidad contribuye a redefinir. El segundo objetivo que se marca es el de explorar los modos en los que los textos cinematográficos han servido de mediadores en el contexto socioeconómico en el que vieron la luz. Al considerar las comedias que forman parte de su corpus como “intervenciones”, que poseen por lo tanto una posición más activa que la de limitarse a ser meras reproducciones de la realidad y los valores de la época en la que se ambientan y producen, Egea se ve en la necesidad de prestar atención a la recepción de estas comedias por el público.

Como tercer objetivo, el ensayo da cuenta del modo en que estas comedias facilitan la comprensión de la identidad cultural específica española desde su actuación en el campo de lo audiovisual, de ahí que su autor suscriba la siguiente opinión de Andy Medhurst, estudioso de la comedia popular británica: “Comic patterns are still enacted at specific times, in specific places, for specific audiences and to serve specific functions” (p. 622). Esta posición distancia a ambos autores, Egea y Medhurst, de las ideas sobre la risa festiva del pueblo propuestas por Bajtín, quien considera que dicha risa es ahistórica y no constituye reacción individual hacia un evento cómico aislado. Una de las vertientes principales del trabajo de Egea será asimismo discernir cuáles son los límites de la comedia, es decir, buscar la frontera que separa lo risible de lo no risible, en términos morales. Para el autor, dichos límites no se hallan en la comedia negra, pues lo serio y lo risible están claramente conectados dentro de ella, y por tanto “there is no either /or proposition at work” (pos. 2798), como él señala.

En cada uno de los cuatro capítulos que siguen a la introducción y a la exposición de la metodología empleada, Egea desarrolla el análisis en profundidad de una comedia negra española sin perder de vista sus condiciones de producción. Su decisión de poner en diálogo los cuatro largometrajes se basa en su afirmación de que todos ellos diseccionan “the mechanisms of complicity and the possibilities of innocence within a very specific social and moral order” (pos. 135). Al estudiar *El cochecito* (1960) (cap. 2), profundiza en los albores de la sociedad de consumo en España durante el franquismo desarrollista y en el nuevo orden moral que este cambio socioeconómico implica. Su análisis de *El verdugo* (1963) (cap. 3) se detiene particularmente en los grados y modos de complicidad que un ciudadano medio u “hombre de bien”



puede llegar a establecer con un sistema totalitario. En el capítulo 4, emplea *Viridiana* (1961) como vehículo de análisis de las tensiones entre códigos morales opuestos y de cómo distintos tipos de perversión cobran sentido en aquellos. El retrato del pueblo español que *El extraño viaje* (1964) ofrece, y el modo en que en dicho retrato conviven la ambivalencia de la modernidad con lo siniestro y a la vez ingenuo, es su propuesta para el capítulo 5.

Los capítulos sexto y séptimo los dedicará a evaluar la influencia de la comedia negra a lo largo de la historia del cine español, prestando aquí atención a los usos que le han dado los nuevos cineastas de la democracia. El primer Almodóvar es para Egea un buen representante de “la risa de la Transición” o “Transitional laughter” (pos. 2304), pues sus largometrajes ofrecen la oscuridad y las carcajadas que el autor del ensayo necesita para reconsiderar los discursos hegemónicos de esta nueva etapa de la historia nacional. Por su parte, las reacciones críticas ante la euforia y el triunfalismo de los primeros años de la década de los noventa, tras el ingreso de España en la Unión Europea, los fastos de 1992 y la transnacionalización del cine español, se encuentran para Egea en varias comedias negras de Álex de la Iglesia, Bigas Luna y Santiago Aguilar, entre otros, puesto que, según el académico, “they collectively signal a dark turning point in the production of national images in Spanish cinema” (pos. 2864), y ponen en cuestión el discurso e imágenes institucionales que caracterizaron la década de los noventa en España. Egea llega incluso a considerar la reacción de estas comedias como “venganza” (pos 2857), de tan activa como le resulta su intervención en el contexto socioeconómico de su tiempo.

A lo largo de todo el texto, Egea no pierde de vista en ningún momento la posible españolidad de las películas analizadas.

La cuestión de si engrosan o no el elenco de películas consideradas “cine nacional” está presente durante todo el trabajo. Como aspecto positivo cabe destacar que su interés en la pertinencia de los géneros filmicos no procede de la necesidad urgente de etiquetar o categorizar las obras, sino de buscar la familiaridad que se detecta en ciertos géneros y averiguar qué implica esta. En relación con ello decide emplear un concepto que supone una variante respecto del divulgado por Benedict Anderson: aquí Egea no se refiere a “comunidades imaginadas”, sino a “comunidades que imaginan” (*Imagining Communities*), cambiando el participio pasado por el presente. Este gesto está claramente vinculado con los modos en que el humor interacciona con una comunidad específica, pues, en sus palabras, “when it comes to comedy—and especially to dark comedies—who gets the joke and who doesn’t is the benchmark for measuring the possible communal and hence exclusionary properties of film genres” (pos. 217). Al señalar los vínculos existentes entre humor e identidad cultural, Egea no pierde de vista las tradiciones que a lo largo de la historia se han considerado como fundamentos de la comedia y del cine españolas. Además, es consciente de que hereda un canon raras veces cuestionado que incluiría el sainete, el costumbrismo y el esperpento como principales influencias en cualquier comedia española, así como las también inevitables referencias a Cervantes, la picaresca y la zarzuela. En lo específicamente visual, establece vínculos con el canon del crítico francés André Bazin, quien, al escribir acerca de *Los olvidados* de Buñuel, afirma que la tradición española es “The taste for the horrible, the sense of cruelty, the seeking out of the extreme aspects of life, these are also the heritage of Goya, Zurbarán, and Ribera” (pos. 1478). Pero entre estos nombres se echa de menos un análisis más detallado de las posibles relaciones de la comedia negra

con el satirista Quevedo, pues es él quien precisamente marca la pauta de un humor mucho más negro –o “dark”– que el de Cervantes, e incluso se podría considerar como pilar de una de las dos tradiciones del humor español que reflejó Unamuno en el prólogo de *Niebla*.

Otros dos conceptos pertinentes que recorren *Dark Laughter* son los de “españolada” y “españolidad”, al hilo de las ideas desarrolladas por Valeria Camporesi al respecto. A Egea le interesa la españolidad, aunque no como realidad, sino como constructo ideológico, de ahí que centre su atención en el “array of narratives and images that the term has generated either when it is abhorred or affirmed” (pos. 304). Por ello, una de sus preocupaciones al emprender el análisis de estos largometrajes es “how to be and look Spanish, how to do it in a ‘modern’ (...) way” (pos. 453), ya que a menudo las películas que estudia están interpelando a una mirada extranjera. El proyecto de Egea es coherente con su intención de centrarse en un tipo de risa específica “that means, above all, self-questioning”, pues, en efecto, su estudio desempeña una labor importante de análisis y cuestionamiento en torno a la producción de humor cinematográfico en la España del siglo xx.

*Mercedes Cebrián*

*(University of Pennsylvania, Philadelphia)*

**María M. Delgado / Robin Fiddian:** *Spanish Cinema 1973-2010. Auteurism, Politics, Landscape and Memory. Manchester: Manchester University Press 2013. XVII + 262 páginas.*

En las últimas dos décadas, la sólida tradición del hispanismo británico se ha visto enriquecida con las aportaciones procedentes de, entre otros ámbitos, los *cultural*

*studies* y los estudios filmicos, con textos pioneros como *Spanish Cultural Studies (An Introduction)* o *Spanish Cinema (The Auteurist Tradition)*<sup>2</sup>, respectivamente. Desde entonces, el número de publicaciones dedicadas al cine español desde la perspectiva de los estudios culturales no ha dejado de crecer. *Spanish Cinema 1973-2010. Auteurism, Politics, Landscape and Memory*, de los profesores María M. Delgado (Queen Mary) y Robin Fiddian (Oxford), se inserta abiertamente en esta tradición (el volumen está, de hecho, dedicado a Peter W. Evans). La obra recoge 17 trabajos sobre otras tantas películas españolas –al menos en términos de financiación– a cargo de profesores, algunos de ellos figuras de referencia en su campo, de universidades inglesas, pero también estadounidenses y españolas. El corpus analizado abarca desde películas de autores consagrados a óperas primas, casi todas ellas pertinentes. Lógicamente, no se puede reprochar la ausencia de algunos nombres muy relevantes del cine español de los últimos 40 años, aunque sí sorprende particularmente la de Álex de la Iglesia, un creador que ha hecho de los cuatro aspectos recogidos en el subtítulo del libro una suerte de *leitmotiv* de su muy estimable filmografía. Por lo demás, el eclecticismo inherente a este tipo de propuestas –que dicho subtítulo no oculta– se explica y matiza acertadamente en la introducción, que interconecta desde un punto de vista temático, cronológico y contextual las películas estudiadas, pero además las vincula con otras no tratadas explícitamente en el libro, subrayando así el carácter *ejemplar* de las tesis de sus autores. El interés del conjunto, más allá de las inevitables irregularidades de toda obra colectiva, es por tanto evidente, y sin duda

<sup>2</sup> Graham, Helen / Labanyi, Jo (eds.): *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1995; Evans, Peter W.: *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1999.

se convertirá en un volumen imprescindible en su ámbito.

El primer capítulo, del coeditor Robin Fiddian, busca conectar *El espíritu de la colmena* (Erice, 1973) con *Matar a un ruiseñor*, en referencia tanto a la novela de Harper Lee de 1960 como a la versión cinematográfica de Mulligan de 1962. Es un trabajo sugerente, lastrado quizá por la dificultad de confirmar el papel del texto norteamericano como antecedente directo de la película de Erice, toda vez que los materiales narrativos y visuales comunes proceden en última instancia de clásicos de terror sobradamente conocidos y directamente accesibles. Erice es el único cineasta que aparece por partida doble en el libro, pues *El sol del membrillo* (Erice, 1992) es el objeto de atención de María José Martínez Jurico y Stephen G. H. Roberts. Ambos se acercan a las ensimismadas obras de López y Erice para trazar relaciones entre los diversos ritmos de las técnicas empleadas por el pintor (la pintura, el dibujo) y el cineasta (el lenguaje filmico). Prima el respeto casi reverente por los creadores, lo que quizá impide al trabajo elevarse por encima de lo descriptivo e indagar de manera más inquisitiva en, por ejemplo, la naturaleza de la relación entre el arte y la realidad que definen López y Erice, o en las tensiones derivadas de la confluencia de los actos de filmar y pintar, mencionadas al inicio del texto pero luego no desarrolladas. Las asociaciones pictóricas emergen también en el estupendo análisis de Rob Stone de *En la ciudad de Sylvia* (Guerín, 2007), en buena medida extrapolable, como allí se demuestra, al conjunto de la filmografía del director. Stone disecciona con transparencia y brillantez la *Weltanschauung* de Guerín, que califica de “cinematic cubism”, tras poner su filme en diálogo con la pintura de Picasso y Braque, el pensamiento de Bergson, Debord, Deleuze y Lacan, y las

películas de Marker, Godard, Bresson, Hitchcock, el montaje soviético e incluso Nolan.

En otros casos, el empleo de referencias cruzadas a obras pictóricas, en ocasiones muy distantes en todos los sentidos a las películas estudiadas, no da resultados tan afortunados. María Donapetry analiza, a partir de la clasificación de la violencia realizada por Žižek, cómo el tratamiento de la misma en *Tesis* (Amenábar, 1996) pone de relieve la apuesta del director por una ética individual capaz de oponerse al voyeurismo promovido por el capitalismo y los medios de comunicación. Sorprenden las referencias al lienzo de El Bosco *El jardín de las delicias* como posible fuente de inspiración del cineasta, que poca o ninguna luz arroja sobre el filme; por otra parte, tratándose de un cineasta y una película profusamente estudiados, llama la atención la ausencia de referencias a otros trabajos. A tenor de los resultados, tanta heterodoxia no parece justificada. Algo parecido puede decirse del análisis de *Vacas* (Medem, 1992) que lleva a cabo Jo Evans, a partir de dos intertextos tan dispares como *Apocalypse Now*, de Coppola, y los cuadros de Goya *Saturno devorando a sus hijos* y *La Leocadia*. Es evidente que la autora conoce a la perfección la obra de Medem y la amplia bibliografía sobre la misma (si bien no menciona el excelente trabajo de Ituarte<sup>3</sup>, que aborda precisamente aspectos de género capitales en la obra de Medem), pero los paralelismos entre las obras resultan forzados y no contribuyen particularmente a enriquecer su –por lo demás muy sugerente– lectura lacaniana de la película. El ámbito rural es también objeto de estudio en la interesante

<sup>3</sup> Ituarte, Leire: *El imaginario posmoderno de la feminidad en la filmografía de Juanma Bajo Ulloa y Julio Medem*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007.

lectura de Tom Whittaker de *La noche de los girasoles* (Sánchez-Cabezudo, 2006). De manera sucinta pero muy convincente, el autor señala cómo la visión fragmentaria del paisaje que la sólida película propone, y su vinculación casi intrínseca con la violencia, debe entenderse en clave de recordatorio, ajeno no obstante a la tradicional voluntad moralizante del cine rural patrio, del enorme peso que todavía tiene el pasado rural en la mentalidad y el imaginario españoles.

En el capítulo que Mark Millington dedica a *Cet obscur objet du désir* (Buñuel, 1977), el autor contrapone acertadamente el funcionalismo de buena parte del filme con la subversión de las convenciones diegéticas y el empleo de símbolos y metáforas del que hace gala en momentos puntuales. Aunque la tesis y las conclusiones son coherentes con la mirada de Buñuel, cabe preguntarse si el análisis no se habría beneficiado ulteriormente, tratándose de una obra tan cercana al mundo del irracionalismo y el deseo, de un diálogo más amplio y fluido con propuestas teóricas como el psicoanálisis o los estudios de género. Estas cuestiones son relevantes también en *Ocaña. Retrato intermitent* (Pons, 1977), al que Alberto Mira dedica uno de los mejores capítulos del libro. A partir de un tan preciso como pertinente relato de la Barcelona *underground* de los setenta y de las carreras de Pons y Ocaña, Mira propone una lectura contextual, rica en detalles significativos y en asociaciones en varias direcciones, de esta fascinante película, convertida así en un inmejorable ejemplo del carácter transicional y transcultural de los últimos años de la década. Igualmente iluminador es el trabajo de Marvin D'Lugo sobre *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009). Este especialista en el director español desbroza con habilidad la intrincada madeja narrativa y visual del filme –uno de los más artificiosos de

su creador– a través de un rico abanico de comparaciones y confrontaciones con otras obras, así como con el contexto político-social del que esta emana. Con todo, cabe preguntarse hasta qué punto la falta de armonía con la que las verborreicas confesiones de los personajes se integran en las bellas imágenes de un director especialmente dotado para lo visual no supone una suerte de refutación, siquiera menor, de las tesis que D'Lugo brillantemente expone.

Sue Harris aprecia en *Ninette* (Garcí, 2005) una voluntad de conciliación de los contrarios que, en su opinión, anuncia lo que habrá de ser el cine posfranquista, incluido el del propio director. La lectura se antoja excesivamente optimista, pues no solo silencia las condiciones reales del periodo franquista en que transcurre el filme, sino que pasa por alto aspectos del mismo –como su machismo o su uso voyeurístico del cuerpo femenino (Harris cita a Mulvey, pero la despoja de su fuerte carga censora)– que, siendo quizá comprensibles en los textos originales de Mihura, no lo son en una revisión de 2005. Harris comparte con Garcí su falta de distancia crítica con el objeto de análisis, como lo prueban tanto la interpretación esencialmente formal que hace de las referencias del culto director español a otras épocas y estilos cinematográficos, como la escasa bibliografía citada. El trabajo de Kathleen M. Vernon sobre *Un instante en la vida ajena* (López-Linares, 2003) está también atravesado por una simpatía similar por su objeto de estudio, si bien en este caso bien justificada y ponderada. Vernon analiza críticamente el pionero trabajo de López-Linares, que a su vez revisa la obra de Madronita Andreu, una mujer de la alta burguesía catalana que rodó miles de horas de su vida familiar entre los años veinte y sesenta. A través de una impecable contextualización y de su confrontación con los

trabajos de Péter Forgács, la autora calibra adecuadamente las virtudes y debilidades de la película de López-Linares, al tiempo que señala muy oportunamente la dificultad de determinar el valor formal de las imágenes de Andreu seleccionadas y montadas por el director. Todavía en el ámbito catalán, Celestino Deleyto propone *V.O.S.* (Gay, 2009) como un ejemplo excepcional de la voluntad de superar el monolingüismo impuesto por la denominada “normalización” lingüística. La tesis en torno al “realismo idiomático” de la mirada de Gay –que controló exhaustivamente la versión doblada al castellano de su película para mantener, en la medida de lo posible, la naturalidad con la que se produce el *code-switching* en Cataluña, lo que confirma la lectura de Deleyto<sup>4</sup>– es impecable, y justifica sobradamente la inclusión del filme en el catálogo del cine llamado *transnacional*. La tesis expandida que el autor propone sobre dicho componente lingüístico, haciéndolo portador de una energía sexual que promovería la impureza y cuestionaría por tanto las identidades institucionalizadas, es plausible y sugerente, pero habría requerido quizá una exégesis más detallada de aquellos aspectos de la película que podían apuntalarla, como el juego metafílmico o las interpretaciones.

La cuestión lingüística en Cataluña reaparece en el trabajo de Chris Perrian sobre *Vicky, Cristina, Barcelona* (Allen, 2008), uno de los más arriesgados del libro. El autor sugiere que las llamativas interpretaciones de Bardem y Cruz, su peculiar uso de los distintos idiomas y acentos y el desconcertante empleo de Allen de las localizaciones podrían ser no fruto de la ignorancia

o el desinterés del director por los aspectos locales, sino un modo de jugar e incluso subvertir los clichés *hollywoodienses* sobre Europa. Aunque Perrian obvia las razones extrafílmicas que explican la elección de Barcelona y Oviedo y fuerza demasiado la lectura en determinados momentos –como en lo que él mismo denomina “asociaciones oblicuas” con otras películas–, en lo concerniente a las interpretaciones su tesis es atractiva, y arroja algo de luz sobre una obra inusualmente desaliñada dentro de la carrera de Allen. Mientras que es precisamente la perspectiva de Perrian lo que justifica la presencia del film de Allen –más allá de la presencia de capital español en su producción– en un libro dedicado al cine hispano, la coeditora María M. Delgado debe hacer grandes esfuerzos por explicar la inclusión de *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008). La argentinidad del filme de Martel –como la del resto de su obra– es tan palmaria que los argumentos de Delgado en torno a la necesidad de releer el concepto de “cine transnacional”<sup>5</sup> o la posibilidad de trazar paralelismos (innegables) entre la situación argentina y española en relación a la presencia en la memoria colectiva de la dictadura y sus desaparecidos, se antojan demasiado débiles. En última instancia ello no afecta al sólido y bien documentado análisis en clave simbólica de la película, la cual considero, al igual que la autora, la mejor de Martel. La tercera y última película dirigida por un extranjero que se trata en el volumen es *El laberinto del fauno* (Del Toro, 2006), a la que Paul Julian Smith dedica uno de los mejores capítulos del libro. Analizando la producción, la recepción y el texto fílmico mismo, sobre el que ya escribió un artículo tras su estreno, Smith vincula esta coproducción al imaginario del

<sup>4</sup> Véase Moreno, Alberto: “Cesc Gay quiere el Goya al mejor doblaje”, en *soitu.es*, 1999, <[http://www.soitu.es/soitu/2009/07/07/cine/1246977771\\_521757.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/07/07/cine/1246977771_521757.html)>, (2 de diciembre de 2014), donde Gay critica abiertamente la política de TV3.

<sup>5</sup> Como ya hicieran Labanyi, Jo / Pavlović, Tatjana (eds.): *A Companion to Spanish Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012.

cine fantástico y de terror específicamente españoles, al tiempo que señala las novedosas aportaciones de la película en el ámbito del tratamiento de cuestiones nacionales, históricas, industriales y de género. La sutileza del análisis se combina con un conocimiento exhaustivo del contexto audiovisual español para iluminar desde muy diversos ángulos esta singular obra.

Por su parte, el capítulo de Agustín Sánchez Vidal sobre *El Dorado* (Saura, 1988) no pasa de ser un relato del sustrato histórico de la película y de las circunstancias de su gestación, en buena medida a partir de las declaraciones de su director al propio autor. Una oportunidad perdida por tanto para diseccionar críticamente el discurso político de una película indudablemente fallida, pero no exenta de material para el análisis. Todo lo contrario ocurre con el texto de Duncan Wheeler sobre *También la lluvia* (Bollaín, 2010) que cierra el volumen, una documentada crítica de los aciertos y limitaciones de una película particularmente interesante en el contexto español y en el transnacional, que bien podría considerarse una suerte de mirada metafílmica y entre bastidores a la de Saura. Quizá el trabajo se habría beneficiado de un *closer reading* de aquellos pasajes que Wheeler considera acertadamente claves, frente a su preferencia por buscar refrendo en el marco teórico y el estudio comparado, lo que en ocasiones lo aleja en exceso del filme. Ello no afecta a sus conclusiones, que son impecables, particularmente en lo referido a la ambigüedad con que el discurso neocolonial es tratado dentro de la película y fuera de ella: al igual que Wheeler, he señalado en otro sitio la ambigüedad inherente al tratamiento de la globalización en algunas coproducciones<sup>6</sup>.

En definitiva, una obra sumamente recomendable para quien desee profundizar en el conocimiento del cine español de las últimas décadas desde el siempre poliédrico e iluminador punto de vista de los estudios culturales.

Daniel A. Verdú Schumann  
(Universidad Carlos III de Madrid)

<sup>6</sup> Verdú Schumann, Daniel A.: "Chronicles", en Maurer Queipo, Isabel (ed.): *Directory of World*

*Cinema. Latin America*. Bristol: Intellect, 2013, pp. 164-165.