

Guido Rings*

En busca de nuevas formas barrocas: el cine español y latinoamericano contemporáneo

1. Perspectivas neobarrocas

En su obra maestra *Celestina's Brood* (London: Duke University Press 1993) Roberto González Echevarría revela continuidades clave del barroco en la literatura española y latinoamericana, desde la famosa *Celestina* hasta la obra de Severo Sarduy. Lo que le interesa en particular es la deconstrucción de dicotomías tradicionales de género, clase y etnicidad en esta literatura, y el interés fundamental de los autores por abrirse a un mundo híbrido o, para usar el término favorecido por Sarduy, “neobarroco”. El término “deconstrucción” se refiere aquí a la acentuación de “discrepancies and contradictions, rather than [...] the continuity of intention and form” (p. 4), pero si González Echevarría hace referencia a la obra de Juan de Espinosa Medrano, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén en su acercamiento al barroco como constante literaria, es para acentuar el problema de la identidad como “monstruosidad” (p. 5) “in a world no longer meaningful or heroic” (p. 11). Esto ya es obvio en su análisis de la *Celestina*, la cual desestabiliza “false doctrine(s) and system[s] of behavior that purport to channel, organize, and give meaning to action” (p. 14), pero es incluso más acentuado en la interpretación de *Cobra*, de Sarduy, en cuyo sistema fragmentario y metafórico no hay ninguna posibilidad de distinguir claramente entre “lo verdadero” y “lo falso” (pp. 219, 223). Francisco Jarauta¹ indica que emplear un estilo neobarroco suele significar entrar en “el exceso de principios y formas” para poder contestar a “la miseria del mundo” (pp. 70 s.). En cualquier caso, se trata de un exceso que se manifiesta muy frecuentemente en forma de fragmentos poco estables y asociados con las ideas de metamorfosis y del mundo como laberinto, ideas que ya habían sido elaboradas en profundidad por Borges.

Tras un análisis de la literatura reciente acerca del cine español y latinoamericano contemporáneo se puede constatar que ésta se centra también en semejante empresa de deconstrucción, empresa que se revela particularmente interesante para las películas de

* Guido Rings es profesor asociado en la Universidad de Anglia Ruskin, Cambridge, donde imparte clases de cine y literatura hispánicos y alemanes. Últimas publicaciones: *European Cinema: Inside Out* (2003) y *Eroberte Eroberer. Darstellungen der Konquista im neueren spanischen und lateinamerikanischen Roman* (2005).

¹ “La experiencia barroca”, en: José María Parreño (ed.), *Cuadernos del círculo 2. Barroco y neobarroco*. Madrid: Círculo de Bellas Artes 1992, pp. 69-74.

Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, María Novaro y Fernando Meirelles, para citar solamente los cineastas de más cobertura. *Bored to Distraction: Cinema of Excess in End-Of-The Century Mexico and Spain* (2003) de Claudia Schaefer es un ejemplo claro de la atención académica generada por el nuevo exceso del cine hispanico. Schaefer discute *Carne trémula* de Pedro Almodóvar, *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, *Danzón* de María Novaro, *La tarea* de Jaime Humberto Hermosillo y *El día de la bestia* de Álex de la Iglesia desde la perspectiva de la “boredom theory” de Patricia Meyer Spacks, Patrice Petro y Ben Highmore. Desde este punto de vista, las obras analizadas reflejan miedos y esperanzas característicos de finales del siglo xx de forma fragmentaria, muy acentuada, rápidamente cambiante y/o explícitamente visual con el objeto de atraer la atención de una clase media que en muchos sentidos está aburrída, desinteresada y frustrada. Según Schaefer, se trata de una clase que “vive la mayor parte del tiempo [...] soñando en querer ser otra cosa, siempre envidiando al otro que no es como él [...], siempre deseando y frustrándose”² (p. 7). También reacciona en contra de esta ausencia imaginada con gastos excesivos, y su aburrimiento en la vida profesional y privada parece ser una forma de “paralysis or ‘incapacity’ to take action on either external or internal challenges” (pp. 6, 19). En contra de esta tendencia de sonambulismo, las películas analizadas reaccionan con “the shock value of the visual” (p. 9) dentro de estructuras más o menos melodramáticas para romper con la armonía visual de un consumo ininterrumpido. Este objetivo se observa también en las películas del “Imperfect Cinema” y en obras posmodernas analizadas por Stephen M. Hart en *A Companion to Latin American Film* (2004), aunque no todas se sirvan de semejantes estrategias de exceso.³

Un ejemplo de la ruptura con armonías visuales es el accidente de coches en *Amores perros*, que Schaefer analiza como una introducción en la vida violenta de diferentes individuos pertenecientes a una “dog-eat-dog megalopolis” (p. 96): “Physical and psychological mutation, amputation, death, bloodshed, and cold-blooded killers-for-hire are not merely literal images, but metaphors for [...] our animal nature that we constantly

² Schaefer cita aquí la obra de Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México* (1974).

³ Hart ofrece una introducción al cine latinoamericano que se dirige en particular a estudiantes de su propio ambiente académico (“Spanish majors at U.S. universities”, p. vii). La obra analiza individualmente 25 películas, desde *¡Qué viva México!* de Sergei Eisenstein a *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles. Para facilitar la lectura se sirve de una estructura de análisis relativamente fija, con datos básicos sobre cada película, seguidos por un resumen del contenido y un debate acerca del tema y del estilo. Sin embargo, dentro de este marco general se nota una atención especial al “Third Cinema” o “Imperfect Cinema” y al cine posmoderno. De hecho, 21 de las 25 películas son, en el sentido más amplio, “contemporáneas” (de 1968 a 2002). Esto significa una marginación de los primeros sesenta años de cine latinoamericano; por otro lado facilita la comparación de obras contemporáneas, y muchas de las interpretaciones convencen por su precisión, densidad y lectura fácil. Hart incluye literatura crítica reciente y aunque las bibliografías individuales varían, su obra es mucho más recomendable que *The Cinema of Latin America* (2003), editado por Alberto Elena y Marina Díaz López. En casi todas las contribuciones de este último volumen, que trata películas tan variadas como *Límite* de María Peixoto y *La ciénaga* de Lucrecia Martel, las citas de la literatura crítica vienen sin indicaciones claras de origen, las bibliografías son rudimentarias, muchas de las pocas obras en ellas listadas ni siquiera aparecen como referencias en el texto, y en algunos casos el estilo en inglés deja mucho que desear. Todo esto es una lástima porque las ideas desarrolladas en muchas de las contribuciones, aun cuando son poco originales e incluyen poca literatura crítica, merecen una edición más cuidada.

(and sometimes successfully) try to domesticate and socialize into acceptable forms and channels” (p. 91). En este ambiente excesivamente violento, determinado por instintos, deseos frustrados y esperanzas desengañadas⁴, los seres humanos y los perros se acercan hasta ya no distinguirse y, muchas veces, el ser humano parece el más cruel, el más animal. Esto incluye la presentación del amor que Schaefer ve como transformándose “from infatuation (with Susana, with Valeria, with the guerrillas) to obsession (with money, with beauty, with power) and where the end always seems to justify the means” (p. 101).⁵ Sin embargo, *Bored to Distraction* no termina con un simple elogio del cine de exceso como medio capaz de sacarnos de nuestro sonambulismo sino con una pregunta: “Is the cinema of excess part of technology’s capacity to adapt to changing times or might in it lie the possibility of emancipation from our dream state?” (p. 172). Esto implica un aviso del peligro de “naturalizar” el exceso como otra parte de nuestra vida diaria, que podría ser muy real si el creciente número de películas de exceso producidos por Hollywood (*Sin City* sería un ejemplo) encontrara una recepción automática por parte del espectador. En resumen, la obra de Schaefer es muy recomendable, en particular por su análisis innovador y original de las películas mencionadas. Sin embargo, tiene su debilidad en la parte teórica, en la cual el lector está confrontado con generalizaciones y conceptos poco definidos como, por ejemplo, “middle class”.

2. Cuestiones de género

En su obra *Die Ästhetik des Zwittern im filmischen Werk von Pedro Almodóvar* (La estética del híbrido en la obra cinematográfica de P. A., 2003) Isabel Maurer Queipo postula que la estética almodovariense debería entenderse como una “actualización” de la estética del barroco (p. 203). Como característica fundamental señala el juego figurativo de máscaras, del cual advierte María en la película *Matador*: “¡No te fíes de las apariencias!”. Este aviso hay que tomarlo en serio, ya que Almodóvar, con un gesto sumamente paródico y provocativo, cuestiona el discurso nacional y patriarcal tradicionales. En este sentido, Maurer Queipo interpreta a Almodóvar como un director político, aunque en la mayoría de sus películas evita discutir abiertamente el fenómeno del franquismo, la transición o la situación política de la España contemporánea, por lo que un gran número de críticos lo ha catalogado como apolítico. (Cierta excepción es sin duda *Carne trémula* [1997], que acentúa el carácter represivo del franquismo en comparación con el ambiente liberal de la España contemporánea.) La autora analiza, con argumentos convincentes, el cuestionamiento implícito de las normas tradicionales de identidad, que predominaban durante los años cuarenta y cincuenta y que, parcialmente, han sobrevivido a la muerte

⁴ Véase la interpretación de *El Chivo* como “the sell-out [...] of the former political romantic” (p. 91).

⁵ Véase también Hart, en *A Companion to Latin American Film*, que analiza el negocio de la pelea de perros como alegoría de violencia económica inherente a un capitalismo global. El autor habla de una “interchangeability of man and dog”, y como ejemplo se refiere al amor de tres de los protagonistas: “The love that Ramiro and Octavio have for Susana is a red-blooded, animal lust” (p. 191). En el caso de la relación de Daniel y Valeria es diferente, pero aquí también un perro llega a ser metáfora de su amor: “Its rather bizarre disappearance down the floorboards [...] becomes symbolic of the way in which their love is beginning to disappear somewhere” (*Ibid.*).

del dictador, la transición y la entrada del país en la Comunidad Económica Europea. En el centro del estudio de Maurer Queipo se encuentra “esta continuidad actual y travestida de características aparentemente superadas como la intolerancia, la ignorancia, la marginación [... así como] los mitos eternamente españoles del machismo, el chauvinismo y de la familia propagados en el franquismo” (p. 35). Hay que señalar que no queda muy claro ni el concepto de “mito” empleado por Maurer Queipo, ni la forma en la cual la autora intenta asociar el machismo, el chauvinismo y la familia con el discurso nacional heredado del franquismo. Sin embargo, convence en su análisis de cómo Almodóvar rompe con estas perspectivas tradicionales por medio de fragmentos, que acentúan las incoherencias en las normas sociales diarias frecuentemente aceptadas como “naturales”. Las máscaras de la España Eterna, que se basa en conceptos patriarcales, de honor, de la supresión de los instintos y de un silencio profundo acerca de posibles alternativas y que, en este sentido, favorece el “engaño”, se ven ahora confrontadas con estas mismas alternativas presentadas en juegos carnavalescos. La consecuencia es frecuentemente una desilusión profunda o, en términos barrocos, un “desengaño” y un nuevo descubrimiento, el del “gran teatro” patriarcal.

El análisis incluye las películas *Laberinto de pasiones* (1982), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987) y *La flor de mi secreto* (1995). La selección corresponde a la estética del “Zwitter/Zwittrigen” (p. 11) en estas producciones, es decir, lo “híbrido” en el sentido de “gender switch” y “gender-bender” (p. 13), enfoque en el que se centra la obra de Maurer Queipo. Particularmente interesante es su interpretación de la deconstrucción irónica de los estereotipos masculinos y femeninos en *La ley del deseo*. Una figura clave aquí es Tina, la cual no se sitúa ni en el grupo de los homosexuales, ni en el de los transexuales lesbianos ni en el de los heterosexuales. Originalmente un hombre, Tina se convierte en una mujer que desea ser la reproducción exacta del modelo femenino producto de los anuncios de moda y de la cirugía estética. Este intento desesperado de asimilación denota una parodia muy eficaz de la irracionalidad de las normas de género, que parecen ridículas e inhumanas porque son imposibles de alcanzar. Consecuentemente, Tina no sólo se convierte en la mujer perfecta, sino que se obsesiona por interpretar un papel extremadamente artificial y teatral, en el cual su cuerpo ha llegado a ser fácilmente reemplazable. (En *Tacones lejanos* y *Todo sobre mi madre*, Almodóvar seguirá desarrollando este argumento con el motivo del cuerpo como producto artificial y de prótesis, culminando en la “femme-machine” ORLAN.) Partiendo de la relación de Tina con Pablo y Antonio, Maurer Queipo revela las innumerables referencias de *La ley del deseo* a *La voix humaine* de Cocteau, la obra de Caspar David Friedrich y la producción precedente del mismo Almodóvar. En especial, la interpretación de una de las últimas escenas, en la cual Pablo sostiene el cadáver de Antonio —escena asociada con la *Pietà* de Michelangelo, la *Piedad* de Erró y la obra del mismo nombre de Van Eyck—, revela que *La ley del deseo* presenta algo así como “un teatro interminablemente profundo entre cuyos numerosos bastidores se encuentran nuevos escenarios” (p. 175).

Es de lamentar que una obra, convincente en sus líneas generales, acusa algunas graves deficiencias: está llena de todo tipo de faltas gramaticales (por lo menos veinte en las doce páginas de la conclusión); algunas citas son excesivamente largas, igual que algunas partes del texto, esencialmente descriptivas; citas textuales son puestas entre comillas o aparecen sin ellas, según un criterio muy aleatorio (por ejemplo, pp. 178-185).

Además, carece de rigor la estructura interna del libro, y queda poco claro por qué se seleccionaron ante todo películas producidas en los años ochenta –*Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993) y *Todo sobre mi madre* (1999) hubieron podido servir muy bien para demostrar la supervivencia de ese tópico del “Zwitter” en la obra de Almodóvar.

Gendering Images. Geschlechterinszenierung in den Filmen Pedro Almodóvars (Gendering Images. La escenificación de los géneros en las películas de P. A., 2002) de Kerstin Huven es otra obra que se dedica a la deconstrucción de los modelos tradicionales de género en la obra de Almodóvar. Hasta cierto punto podría servir como introducción al “gender-bending” y “gender-blending” discutido por Maurer Queipo, siendo al mismo tiempo un complemento de su obra, porque Huven se centra en las películas de los años noventa, es decir *Kika*, *Tacones lejanos*, *La flor de mi secreto*, *Carne trémula* y *Todo sobre mi madre*. La parte central del libro (capítulo 8) es particularmente convincente por el análisis detallado de la disolución de los conceptos hegemónicos de diferencias de género, en particular en *Kika* y *Tacones lejanos*. El argumento principal es que Almodóvar sabe expandir y complementar los conceptos tradicionales mediante su propuesta de alternativas, que cruzan las fronteras imaginadas entre feminidad y masculinidad. En este sentido, Huven no señala ninguna deconstrucción completa de estereotipos ni tampoco una inversión de papeles con un intento de establecer otra hegemonía, ahora femenina, sino la invención de otros papeles híbridos y fluidos en vez de fijos y monolíticos, situados en los márgenes de los conceptos tradicionales. (Desafortunadamente, la autora necesita casi 70 páginas para acercarse al análisis de las películas escogidas, y los siete capítulos anteriores ofrecen pocos aspectos nuevos u originales, tratándose de una larga serie de esbozos en donde se resumen los estereotipos y normas de género propagados por el cine de Hollywood.)⁶

Gender and Spanish Cinema (2004) editado por Steven Marsh y Parvati Nair ofrece una perspectiva más global en su intento de discutir “the treatment and conceptualizations of gender in Spanish Cinema of the twentieth and twenty-first centuries” (p. 1). Comienza con una introducción que expone a grandes rasgos la conexión entre “film studies” y “gender studies”, junto con algunas características del cine español. Los doce estudios individuales analizan, por un lado, obras ejemplares de Luis Buñuel, Juan de Orduña, Vicente Aranda, Eloy de la Iglesia, José Luis Martínez Montalbán, Gerardo Vera, Alfonso Albacete, David Menkes y Luis Marquina y tratan, por el otro, los temas más diversos: el papel de los trajes en la representación de los géneros en tres películas de la era franquista (Jo Labanyi), la visión de los marroquíes en algunas películas de Llorenç Soler y José Luis Guerín (Parvati Nair), junto con una biografía crítica acerca de la actriz Victoria Abril (Rob Stone). Esta lista indica una debilidad del volumen, que no logra conectar de manera convincente los diferentes estudios. Por otra parte, los editores han conseguido reunir excelentes trabajos individuales incluyendo a académicos de alto prestigio, como Jo Labanyi y Chris Perriam, pero también a otros menos conocidos, que como Gutiérrez-Albilla merecen igual atención. Me concentraré en tres trabajos, los de Labanyi, Marsh y Gutiérrez-Albilla.

⁶ Otras deficiencias del libro de Kerstin Huven son las muchas repeticiones de las ideas clave, y un resumen poco convincente. Siendo una tesina de “Magister” hubiera sido más razonable conformarse con publicar el capítulo ocho que sí merece una lectura detenida, en forma de artículo.

En su análisis de tres películas producidas entre los años 1942 y 1950, Labanyi parte de la idea de que “costume is a key element in the blurring of boundaries, not only between genres, but also between gender, class and national identities, since the reliance on spectacle, created by the décor and costumes, necessarily presents history as a masquerade” (p. 33). En este sentido, señala que el uso de trajes franceses en *La princesa de los Ursinos* de Luis Lucía y en *Agustina de Aragón* de Orduña contribuye a la feminización de hombres y, al mismo tiempo, a la masculinización de mujeres (pp. 41, 49). *Goyescas* de Perojo confirma, según Labanyi, la percepción posmoderna de identidades como efecto de actuaciones repetidas, que se deja ver en el cambio radical de ropa y clase (de aristócrata a bandido) de Luis Alfonso. Otro ejemplo sería la Duquesa, que también cambia de clase al cambiar sus trajes, pero que además revela la fragilidad de tales identidades cuando aparece mucho menos arreglada y más atractiva en manos de los bandidos: “The escape from socially sanctioned roles [...] occurs when something goes wrong with the performance and the fluidity beneath the impersonation comes tumbling out” (p. 43). Son precisamente el concepto de identidad como *performance* y el subrayar su fragilidad y fluidez elementos que suscitan asociaciones con *El gran teatro del mundo* de Calderón y con otras obras barrocas.

En oposición a críticos como Antonio Elorza, Steven Marsh señala que los excesos y transgresiones en una obra contemporánea como *Carne trémula* de Almodóvar no significan una confirmación del orden patriarcal y conservador. Destaca la explícita referencia política y el interés de Almodóvar por la heterosexualidad masculina, aspectos hasta entonces poco tratados en las películas del famoso director español. En lo primero coincide con Maurer Queipo, en lo segundo con Huven. Pero el análisis de Marsh es mucho más detallado, y enfocando las conexiones entre “gender and urban geography” (p. 8) da a su trabajo una perspectiva muy productiva. Un ejemplo es su interpretación, desafortunadamente muy breve, de las diferentes formas de “circulación” de Víctor: una de forma erótica encima del cuerpo de Elena, “descubriéndola” por primera vez, y una de forma muy real (a pie, en moto o en autobús) por las calles de Madrid, descubriendo fragmentos de una vida posmoderna, con sus engaños y desengaños: “In this way the vertebrae of public and private spaces are laid bare; [...] both the body and the city are turned inside out” (p. 64.).

Gutiérrez-Albilla nos ofrece una lectura muy interesante de *Viridiana* de Luis Buñuel al entrar en la monstruosidad de Don Jaime (p. 27), que el autor identifica como un nuevo tipo de vampiro (p. 24). Este tipo no bebe la sangre de su víctima (Viridiana) sino que la encierra en su fantástico mundo gótico y la imagina como la sustituta de su mujer, que está muerta. Viridiana es su propia nieta y, como la mayoría de las víctimas de vampiros, es una virgen joven y bella, que muchas veces aparece en escena como cadáver seductivo. Todo está asociado con un mundo que cruza las fronteras de las dicotomías tradicionales: las fronteras que separan vida y muerte u hombre y no hombre; pero ese nuevo mundo del vampiro presentado en *Viridiana* sale del “monolithic patriarchal and heterosexist discourse”, originalmente conectado con la figura de Drácula (p. 28).

El libro de David William Foster, *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema* (2003), se basa en los conceptos de los “Queer Film Studies” en su cuestionamiento de “patriarchal heteronormativity and the compact narrative of compulsory matrimony, compulsory heterosexuality, compulsory monogamy, and the unquestionable homologizing of romantic love, erotic desire, and individual fulfillment” (p. IX). Conse-

cuentemente, no se puede comprender *queer* como simple sinónimo de “homosexual”, sino más bien como un concepto que permite un análisis más global de imágenes tradicionales de género. El tema es la sexualidad, en su sentido más amplio, que incluye figuraciones de identidades, de preferencias y de actuaciones de género, deseos eróticos y prácticas sexuales. En general, Foster se concentra en “male-centered narratives”, pero enfoca también el lesbianismo como “queer challenge to the heteronormative patriarchy” (p. xvii) y otras formas de comportamiento social que cuestionan la heteronormatividad. Un ejemplo excelente de esa actitud se analiza en el primer capítulo, “Introit: Queer difference”, en relación con la película *De eso no se habla* de María Luisa Bemberg, cuya protagonista Charlotte aparece como prototipo de aquellos que son excluidos por el simple hecho de ser diferentes. Foster se interesa en particular por los intentos de la madre Leonor de ocultar la poca altura de la enana Charlotte (“masking her dwarfism”, p. 10). Sus objetivos conectan directamente con la heteronormatividad patriarcal, ya que Leonor quiere que su hija se case, que lleve una vida “normal” y que sea aceptada como una mujer “normal”. Resulta que las estrategias maternas para encubrir la diferencia de su hija son tan grotescas como ineficaces, ya que no pueden enmascarar lo que es obvio; además, niegan a Charlotte el derecho de vivir su propia vida. Este mensaje importante de *De eso no se habla* remite al motivo central de las películas analizadas por Foster, que es aceptar la diferencia y vivirla, como lo hace Charlotte cuando decide irse a trabajar en el circo.

En los capítulos siguientes –“Homosexuality: Inside and outside the closet”, “Political Intersection”, “Forging Queer Spaces” y “Queer Transcendence”– se discuten películas como *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein, *Aqueles dois* de Sérgio Amón y *Convivencia* de Carlos Galettini (cap. 2); *Conducta impropia* de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, *Muerte en Granada* de Marcos Zurinaga y *La Virgen de los Sicarios* de Barbet Schroeder (cap. 3); *Plata quemada* de Marcelo Piñeyro, *Afrodita, el jardín de los perfumes* de Pablo César y *Fresa y chocolate* de Juan Gutiérrez Alea (cap. 4). Lo que todas tienen en común es la escenificación de las esperanzas y los miedos de protagonistas *queer*, confrontados de una forma u otra con una presión social más o menos fuerte, que tiene el objetivo de asimilar o de eliminar al “otro”, aquel que se niega a actuar acorde a la ficción de rituales heterosexuales socialmente aceptados. Un buen ejemplo presenta el análisis de *Aqueles dois*, en el cual Foster acerca a sus lectores a los mecanismos de homofobia, que en este caso se dirigen en contra de Raúl y Saúl, dos simples empleados que han llamado la atención por su comportamiento homo-social íntimo en la oficina, por su felicidad en el trabajo y por su vida particular (solteros y sin pareja femenina). No hay ninguna prueba de que los dos mantengan una relación sexual, pero la envidia de una compañera que desea salir con Raúl, y un cierto interés general por deshacerse de dos compañeros de oficina muy diferentes y eficientes “triggers the semiotic chain reaction of homophobic interpretation” (p. 38). En este ambiente, una denuncia que los acusa de homosexuales es suficiente para que pierdan su trabajo, porque “homophobia is unusually generous in what it allows to count as evidence”, y con la dinámica de grupo se llega rápidamente a un consenso general.⁷ De esta forma, la homofobia aparece como un

⁷ “Others must agree with the homophobic persecutors that their perceptions are correct, and they must agree with them as regards the appropriateness of the punishment” (p. 38).

exceso mecánico, un *deus ex machina* (p. 43) que sabe condicionar el ambiente social para lograr la exclusión del “otro”.

En resumen, la obra de Foster ofrece una lectura original e innovadora de una interesante selección de películas latinoamericanas, con cierta concentración en producciones argentinas, brasileñas y mexicanas, pero sin olvidar obras importantes de Cuba y del Perú. Considerando su declaración introductoria que “any film [...] can be queered/can be read against the grain of the unquestioned” (p. IX), es de lamentar que el autor no ofrezca criterios claros para su selección. Sin embargo, se trata de una obra muy recomendable que por ser escrita en un lenguaje fácilmente comprensible podría ser de interés para un gran número de lectores.

En *Stars and Masculinities in Spanish Cinema. From Banderas to Bardem* (2003), Chris Perriam enfoca el enmascaramiento y desenmascaramiento de la masculinidad mediante la actuación de estrellas de cine nacidas entre 1956 y 1970, es decir: Imanol Arias, Antonio Banderas, Carmelo Gómez, Javier Bardem, Jordi Mollà y Jorge Sanz, a los cuales dedica capítulos individuales. “Masculinity as masquerade” aparece como una representación construida por medio de un discurso masculino con el intento de confirmar y fijar fronteras, “a masquerade of domination and repudiation” (p. 13 s.). Pero al mismo tiempo queda claro que no se trata de fijar un simple estereotipo, sino más bien de representar una organización dinámica y ambigua de comportamientos, ideologías y actuaciones masculinos “caught up in the interplay of gender, class, and race, and inflected by sexuality, nationality, and a wide range of emotional and intellectual factors” (p. 12). Perriam contextualiza el concepto de “estrella de cine/star” dentro de la industria del cine español y acentúa las diferencias frente a los sistemas americano y francés, que son muchas. Sin embargo, el concepto mismo parece tener su justificación en el sentido de que todos estos protagonistas son mediadores entre lo real y lo imaginario, objetos del deseo que sobrepasan sus representaciones de tipo y carácter y que ofrecen “identificatory processes imprinted on page, screen, and affective memory” (p. 204). Todos reflejan una masculinidad española en crisis (p. 15), y tienen en común un papel de “galán” que les muestra como hombres corrientes. En oposición a muchos protagonistas de Hollywood, estos galanes no suelen entrenar en gimnasios para adaptar su cuerpo al personaje cuyo papel interpretan.

Un objetivo principal de Perriam es investigar “what exactly is special, attractive, and sometimes disturbing in these highly mediated men” (p. 14). En el caso de Antonio Banderas, revela que se trata en primer lugar de su flexibilidad y capacidad de cambio en la interpretación de diferentes papeles sexuales. De su trabajo con Pedro Almodóvar quedan en particular las imágenes del homosexual o bisexual activo, obsesivo e inseguro, aunque esta obsesión e inseguridad profundas también se reflejen en los relativamente pocos papeles heterosexuales de este tiempo. Así, por ejemplo, su figura de Antonio en *La ley del deseo* transfiere los conceptos conservadores “coupledom”, “possessiveness” and “monogamy” del mundo de sus padres a su relación con Pablo de forma muy exagerada y parcialmente grotesca (p. 56). Como Mario en *La Blanca Paloma* y Ricki en *Átame* Banderas se pierde dentro de una “machinery of desire, prohibition, and disinhibition” (p. 63), y en todos estos papeles, en especial como Carlos en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, representa un objeto: “the eroticised and objectified male body in the place of the female body” (p. 52). Después de su trabajo con Almodóvar dominan los papeles heterosexuales y, en películas como *The Mambo Kings*, Banderas sabe añadir una nueva imagen, la del *Latin lover* (p. 65). Perriam reconoce aquí, en la primera mitad

de los años noventa, el período culminante de Banderas como objeto sexual para una gran variedad de espectadores y destaca que alrededor de 1995, “personal integrity was [...] under threat” (*Ibid.*). Así se explica hasta cierto punto su preferencia por casarse y tener familia (mejor que “being mobbed by women”, p. 66), a pesar de que el juego lucrativo y auto-reafirmante con la imagen del *Latin lover* siga hasta el presente, en particular en sus trabajos en Hollywood, que Perriam no incluye en su análisis.

La interpretación de las otras estrellas de cine convence por el semejante análisis detallado y revela figuras complejas y ambiguas. Sin embargo, dominan ciertas imágenes: Imanol Arias suele representar un galán contemporáneo inteligente y amable, que se mueve entre los valores clásicos y modernos; Carmelo Gómez aparece en particular como el hombre de fiar, “a solid yet sensitive virility” (p. 71); Javier Bardem oscila entre macho y morbo; Jordi Mollà aparece serio e intelectual pero también “raro” (p. 126); y Jorge Sanz es conocido por papeles de joven con atractivo sexual ligeramente cómicos y/o poco estables. La obra termina con un capítulo en el cual Perriam indica las características importantes de los protagonistas más recientes: Eduardo Noriega, Fele Martínez, Liberto Rabal y Juan Diego Boto.

El libro de Perriam es sumamente recomendable porque abre una nueva área de investigación al transferir sistemáticamente la *stardom theory* y la *body theory* al estudio del cine español contemporáneo. La edición es casi impecable y el autor convence tanto por su trabajo académico como por su forma de escribir. La sección más débil es probablemente la conclusión, porque los lectores que esperan aquí una síntesis de las diferentes representaciones de la masculinidad “de Banderas a Bardem” se quedarán poco satisfechos. Perriam indica que todos sus protagonistas han interpretado en algún momento de sus carreras papeles “that give a memorable counter-cultural edge to their star personae” (p. 203), pero no discute el sentido de este carácter rebelde para la construcción de la masculinidad en la España contemporánea. Una conexión con aspectos como la crisis de masculinidad (p. 15) y la movida madrileña (p. 49) hubiera sido fructífera.⁸

3. En la Patria Chica, entre tradición y modernidad

Al analizar la “estética del exceso” del melodrama (pp. xiv, 8), la obra *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-Revolutionary Mexico to “fin de siglo” Mexamérica* (2003), de Susan Dever, distingue entre obras que celebran el progreso postrevolucionario mexicano en forma de un “celluloid nationalism” y neo-melodramas de un “‘fin de siglo’ Mexamérica”, que al mismo tiempo celebran y critican el género y que ofrecen una re-lectura de dinámicas de clase y género (pp. 5, 37). La introducción trata características de estos dos grupos, pero también discute el vasconcelismo y el indigenismo de Diego Rivera como influencias teóricas en el desarrollo del melodrama mexicano.

⁸ Se podría añadir que el autor de *Réquiem por un campesino español* es Sender y no Cela (p. 47); y de este tipo hay algunas faltas menores más, pero éstas se desvanecen dentro de una obra generalmente convincente.

En la primera parte Dever se concentra en la obra de Emilio Fernández y Matilde Landeta, que producen sus películas en el contexto de una fuerte retórica nacional post-revolucionaria; pero como ejemplo de esta retórica la autora presenta sobre todo a Fernández, porque él “aestheticized the indigenous and fetishized the feminine in an attempt to gather all Mexicans under the banner of a unified national subject” (p. 47). Un ejemplo es *Río Escondido*, que ofrece una versión del indio puro y auténtico “who must be saved from barbarism, ignorance, despotic caciques, and wayward leadership” (p. 61), una tarea vinculada a los programas políticos de los gobiernos posrevolucionarios y fundada en una teoría educativa propuesta por Vasconcelos.⁹ Para la obra de Landeta, Dever propone como ejemplo una re-lectura de *Lola Casanova*, una película que a pesar de su adaptación a la retórica posrevolucionaria crea un espacio para alternativas: “gender-balanced, if still ethnically uneven, ‘mestizaje’ in the making” (p. 74). El encuentro entre la protagonista blanca Lola Casanova y la protagonista india Tórtola Parda revela a mujeres conscientes de sí mismas, y facilita el desarrollo de una perspectiva india que resiste el “blanqueamiento” de su raza. Según Dever, las mujeres y los indios en esta película “become citizens of the first order, founders of the nation and prototypes of both a sovereign and a transcultural mestizaje” (p. 93); pero, según mi opinión, esto no significa necesariamente una emancipación del discurso oficial sino más bien su confirmación.¹⁰

En la segunda parte, Dever analiza *Mi vida loca* de Allison Anders y *De cuerpo presente* de Marcela Fernández Violante como ejemplos de neo-melodramas. La obra de Anders aparece como prototipo de una “confusion of life and melodrama” (p. 130), que Dever define como característica general del melodrama y que resulta de la fuerza de sus metáforas. El cortometraje de Fernández Violante, “a sort of monstrous new melodrama” (p. 176), por su exceso, sus repeticiones estructurales y la metamorfosis de una obra documental de casi 80 melodramas en un neo-melodrama etnográfico, puede considerarse perfectamente como película neobarroca en el sentido elaborado por González Echevarría; para Dever es un “hydra-headed [...] celluloid beast” que nos revela “what the melodramas of the last seventy years have encouraged us to feel profoundly” (p. 177).

La obra de Dever no es fácil de evaluar. Considera películas de directoras hasta ahora poco estudiadas, y no quiere dedicarse al género melodramático sin acercarse a la sensibilidad melodramática de directores y espectadores. Entiende el cine como un medio capaz de reflejar críticamente los períodos tratados, pero también como diseminador de textos, que ayudan al espectador a re-leer sus propios contextos de poder, representación y auto-expresión. Pero Dever no procura datos acerca de la recepción de los melodramas que investiga. En lugar de investigar la recepción nacional o internacional de las películas, fundándose en estudios académicos acerca del tema, la autora se limita a desplegar, con un enfoque muy subjetivo y limitado, su propia experiencia y recepción, de modo

⁹ En esta misma película, María Félix interpreta el papel de la maestra Rosaura que defiende a los indios siguiendo el espíritu de Benito Juárez y el mandato patriarcal del presidente Miguel Alemán.

¹⁰ Hay que tener en cuenta que la protagonista blanca es una figura dominante que, por medio de la educación occidental de su hijo, promete un futuro blanqueamiento del pueblo; y la mezcla transcultural según un modelo occidental es una parte esencial de la ideología de los gobiernos posrevolucionarios. Además, la resistencia de Tórtola Pardo tiene connotaciones negativas.

que su estudio se convierte parcialmente en testimonio.¹¹ Este hecho explica tal vez las muchas deficiencias estructurales y el permanente cambio de registro, debido a la propia emoción y la consecuente falta de distancia crítica.

Con *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema* (2002) David William Foster ofrece un estudio excelente de la representación e interpretación de la megalópolis mexicana en el cine contemporáneo. En las películas tratadas, la Ciudad de México, referencia social y/o cultural, no aparece tan sólo como trasfondo, sino como codificación de la megalópolis dentro de la vida personal de los protagonistas (p. XI). De esta forma, el análisis se concentra en el intercambio de vida y espacio dentro de las películas, y el autor intenta averiguar “how individuals create the city through their lives and how their lives are circumscribed in significant and often violent ways by the city” (*Ibid.*). Foster divide su libro en tres partes: “Politics of the City”, “Human Geographies” y “Mapping Gender”. Analiza en la primera parte las películas *Rojo amanecer* de Jorge Fons, *Novia que te vea* de Guita Schyfter, *Frida, naturaleza viva* de Paul Leduc y *Sexo, pudor y lágrimas* de Antonio Serrano; en la segunda, *El callejón de los milagros* de Jorge Fons, *Mecánica nacional* de Luis Alcoriza, *El castillo de las purezas* de Arturo Ripstein, *Todo el poder* de Fernando Sariñana y *Lolo* de Francisco Athié; y en la tercera, *Danzón* de María Novaro, *De noche vienes*, *Esmeralda* y *La tarea* de Jaime Humberto Hermosillo, *Lola* de María Novaro y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* de Sabine Berman e Isabelle Tardán. Foster dedica unas diez páginas al análisis de cada película, lo cual da espacio suficiente para acercarse a la representación filmica de asuntos claves, políticos, sociales o de género, dentro de la Ciudad de México. Buenos ejemplos de su método son las interpretaciones de *Rojo amanecer*, *El callejón de los milagros* y *Danzón*.

Foster analiza *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons como reflejo de la masacre en la plaza de las Tres Culturas, el 2 de octubre de 1968, y, en términos generales, como reflexión acerca de la situación socio-política y cultural bajo el Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz. El piso modesto de Humberto, Alicia y sus cuatro hijos que da a la plaza, lo interpreta como microcosmos de la Ciudad de México, con esa familia de la baja clase media representativa de la mayoría de la población de la ciudad. Siendo la madre ama de casa, el padre un pequeño empleado del gobierno, y el abuelo que vive con ellos un ex-oficial del ejército, se trata de una familia leal al gobierno del PRI. De ella no se espera ninguna conexión con las manifestaciones en la plaza, pero se ve implicada involuntariamente debido a la participación de dos de sus hijos y, más tarde, por hospedar a un estudiante herido traído por ellos. Esas circunstancias, junto con la entrada violenta de un escuadrón de la muerte que mata a casi toda la familia, señalan la intrusión fatal, por parte del Estado, en la vida privada de

¹¹ Al principio de su libro, Dever identifica el lugar transcultural de Los Ángeles como lugar donde nació y transcurrió su niñez, y como fondo sociocultural de *Mi vida loca*, que Dever vio por primera vez junto con sus amigas en la misma ciudad (pp. 1s., 38). De esta forma, la recepción de la película está directamente conectada con un viaje nostálgico al pasado. Sin embargo, el verdadero problema empieza cuando la autora se niega a integrar literatura crítica más reciente en la interpretación de la película, porque quiere “honor the influence of that primary ‘interpretive community’ – my Latina friends and their teenage daughters – as well as sustain the impact of the historical conditions that urged me to write” (p. 38). Dever señala que necesitó doce años para escribir su libro (p. 29), y en el prólogo y en la introducción se revela la fuerte dimensión nostálgica conectada con el tema.

los habitantes. Así, según Foster, la película acentúa que la masacre no es un asunto limitado a la confrontación del Estado con un grupo de estudiantes radicales, sino una metáfora del desarrollo antidemocrático y totalitario del PRI, que afecta a toda la sociedad. El único sobreviviente de esta masacre, el hijo menor, se ve confrontado con un “urban monster, the terrorist State, and an inhospitable society” (p. 10).

El callejón de los milagros de Jorge Fons (1994) se acerca a un grupo de personas que vive muy cerca del Zócalo, el centro socio-cultural de la Ciudad de México. Se trata de un callejón ficticio, en el cual se puede observar la relación homosexual de Rutilio con un hombre más joven, el desarrollo fatal de la relación de Alma con Abel, la historia de Susana que se casa con Güicho, y la aventura de Chava, que vuelve de los Estados Unidos con pareja e hijo. Un mensaje central de *El callejón de los milagros* y de las otras películas discutidas es, según Foster, la tesis de que no hay “real private lives for any of us as social subjects” (p. 54).

Danzón (1991) de María Novaro es una obra que Schaefer (véase arriba) analiza como un ejemplo de “how to learn to tolerate routine and even find distraction in it” (p. 75), ya que el viaje de Julia no rompe con el día a día de su vida, y es la protagonista la que tiene que aprender a distraerse en su rutina diaria. Foster, en cambio, se concentra en los aspectos sociales y eróticos de este viaje, que vive Julia en una gran variedad de relaciones sexuales y no sexuales, en particular con su pareja de baile Carmelo, el travestí Susy y el joven Rubén. Según Foster, Julia busca a Carmelo porque él parece ser la pareja masculina ideal para bailar el danzón en sitios públicos como el Salón Colonia. En este sentido, la sala de baile no es solamente un refugio de la rutina diaria, sino también, para una madre soltera como Julia, un sitio para representar y vivir una identidad sexual que corresponde con las normas heterosexuales. Bailar el danzón significa “making the right sort of public display about one’s sexuality, about one’s gender fulfillment” (p. 109), y Carmelo, un caballero más viejo y buen bailarín, es para Julia el único hombre capaz de interpretar el papel del “display partner” (*Ibid.*).

Las imágenes de México en el cine nacional también son de interés para Deborah Shaw, que les dedica el segundo capítulo en su *Contemporary Cinema of Latin America. 10 Key Films*. (2003). Otros capítulos se concentran en películas populares de Cuba, Chile, Argentina y Brasil. El capítulo uno trata el cambio de las imágenes de la Revolución Cubana en *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea. El tercer capítulo ofrece una relectura crítica del pasado chileno en *Amnesia* de Gonzalo Justiniano y *La frontera* de Ricardo Larraín, y el cuarto analiza la representación de desigualdades en *El viaje* de Fernando Solanas y *Yo la peor de todas* de María Luisa Bamberg. En el quinto capítulo, Shaw se concentra en cuestiones de identidad nacional y familia en *Pixote: A lei do mais fraco* de Héctor Babenco y *Central do Brasil* de Walter Salles. La interpretación de estas películas está conectada con un breve análisis de la industria del cine, y la autora incluye tendencias clave, en particular en lo que se refiere a las nuevas libertades y nuevas limitaciones de directores en un contexto determinado por los aspectos comerciales de una rápida privatización.

Con su interpretación de *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau y *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu en el segundo capítulo, Shaw se acerca a dos películas bastante diferentes. *Como agua para chocolate* trata un pasado rural idealizado, que ofrece un refugio de las “polluted, overcrowded realities of Mexico City” (p. 41), de las desigualdades y la corrupción del gobierno de Salinas de Gortari (p. 39) y

de las construcciones feministas de una mujer modelo. En este sentido, la película adapta conceptos básicos del discurso patriarcal para reconstruir dos identidades femeninas conservadoras: una versión doméstica y “natural”, representada por Tita, y otra feminista y negativa, interpretada por Gertrudis. Shaw admite que con Tita se construye un sujeto femenino, por medio del cual el espectador puede mirar al hombre como objeto de deseo (p. 47); se trata, sin embargo, de un sujeto que rechaza las ideas de liberación sexual y emancipación de la vida doméstica, porque –según Laura Esquivel, la escritora del guión– éstas aparecen como parte de una “masculinization” de la mujer (p. 49). En cambio, *Amores perros* se enfrenta con los problemas de la vida diaria en la megalópolis mexicana al conectar la miseria de El Chivo con la de Octavio y Susana y la de Daniel y Valeria. Hasta cierto punto se complementan en este caso las interpretaciones de Schaefer, que analiza la película como obra de exceso en los aspectos de violencia (véase arriba), y la de Shaw, que se interesa en particular por la deconstrucción fílmica del discurso patriarcal y se concentra más en el tema del padre ausente. Este tema conecta las tres historias y dirige la atención del espectador a deficiencias importantes tanto a un nivel individual¹² como social: “There is corruption, sleaze, and dishonesty at all levels” (p. 60). Al mismo tiempo, Shaw trata las dos películas mexicanas como obras de exceso, *Como agua para chocolate* por su enfoque melodramático conservador de “magical femininity” (p. 44) y *Amores perros* por su principio de masculinidad en crisis total (p. 65).

Como en *Amores perros*, la referencia a modelos paternos fracasados sirve también en *Central Station* y *Pixote* de metáfora para un gobierno fallido, y es importante resaltar que no hay modelos paternos positivos en ninguna de las películas discutidas por Shaw. Consecuentemente, en muchas de las obras las esperanzas se concentran en la nueva generación: En *El viaje*, Martín comprende que es él mismo quien tiene que buscar las soluciones a sus problemas y a los de la sociedad, porque nadie va a hacerlo por él. En *Fresa y chocolate*, Diego espera que David se convierta en el futuro líder cultural de una Cuba heterogénea. Asimismo, Josué en *Central do Brasil* y Ramírez y Ramiro en las películas chilenas tienen potencial para trabajar en vista de un futuro mejor. Por otra parte, películas como *Pixote* y *Amores perros* favorecen un final menos prometedor al acentuar el ciclo tradicional de violencia, del cual parece difícil o imposible liberarse. En el contexto de la deconstrucción del discurso patriarcal, otra tendencia revelada por Shaw es la relativa ausencia de modelos femeninos en la búsqueda de la nueva generación, porque las nuevas posibilidades asociadas con Martín, David, Ramírez, Ramiro y otros son “predominantly male projections of national realities, with national identities linked to masculine identities” (p. 182).

En resumen, la obra de Shaw es muy recomendable para estudiantes y profesores que buscan una entrada fácil a alguna de las películas mencionadas. En particular, el motivo del padre ausente merece especial atención, ya que se trata de un aspecto clave en la deconstrucción simultánea de diferentes discursos sociopolíticos y culturales, incluyendo discursos de género. Desafortunadamente, la autora se ha decidido por el análisis de las películas según nacionalidad, es decir, una opción fácil y no muy fructífera para un análisis más profundo. Tampoco convencen los criterios de selección de directores y

¹² El Chivo y Daniel han dejado a su familia; Octavio, su hermano y su madre viven sin padre. Véase también la soledad existencial y la nostalgia de El Chivo.

películas; parece que su criterio clave es la “importancia” del director, destacando películas “reaching an international film-going community.”¹³

Los catorce artículos de *Spanish Popular Cinema* (2004), editados por Antonio Lázaro-Reboll y Andrew Willis, examinan diferentes aspectos claves del cine popular español, y de esta forma complementan el estudio de Shaw para dar al lector una idea general acerca de temas, formas, protagonistas y el papel de la industria en el cine popular hispánico. La introducción de Lázaro-Reboll y Willis se acerca a una definición de cultura popular, se enfrenta a la crítica negativa del género y discute las posibilidades de un análisis teórico del mismo, concentrándose en la producción, distribución, recepción y mediación. En muchas de las contribuciones se nota una influencia del creciente desarrollo de los estudios culturales en las universidades de Gran Bretaña pero, en general, domina una gran diversidad en el acercamiento teórico, en la metodología y en los objetos de análisis escogidos. Así, se puede encontrar una investigación de las imágenes de la Guerra Civil española (“Re-framing the past”, de David Archibald) al lado de un debate acerca de la recepción basada en el testimonio de una madrileña de los años cuarenta (“Palaces of Seeds”, de Esther Gómez Sierra), una excelente bibliografía crítica de la joven estrella de cine Marisol (“Marisol: the Spanish Cinderella”, de Peter W. Evans) y una crítica feminista de la película *Solas* de Benito Zambrano (“Solas and the unbearable condition of loneliness in the late 1990s”, de Candyce Leonard).

En general, los artículos convencen por sus aportaciones nuevas y originales, su argumentación clara y coherente. Como ejemplo se podría citar la contribución de Peter Evans, que discute la construcción de Marisol como “nueva cenicienta” en el franquismo de los años sesenta y los intentos de deconstrucción de este papel ideológico por parte de la protagonista, Pepa Flores. Evans revela cómo esto ya se manifiesta en su forma de actuar en películas como *Un rayo de luz* y *Ha llegado un ángel*, y más tarde en producciones de los años setenta y ochenta, en su trabajo en el teatro y en sus relaciones con figuras disidentes como Joan Manuel Serrat y Antonio Gades.

Merecen especial atención también los estudios de Chris Perriam y Philip Mitchell, que desestabilizan la separación tradicional entre *art cinema* y *popular cinema*, por una parte en sus interpretaciones de *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar y por otra en varias películas de Antonio Mercero. Pero la gran diversidad de los estudios incluidos aminora la coherencia del volumen, ya que abarcan películas populares desde los años treinta hasta los noventa, junto con ensayos sobre estrellas de cine y cuestiones de recepción.

¹³ Por su tema y sus objetivos *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003) de Paulo Antonio Paranaguá hubiera podido ser un complemento útil de la obra de Shaw, ya que discute el desarrollo del cine en América Latina basándose en conceptos como tradición y modernidad, nacionalismo y cosmopolitismo. Pero el libro de Paranaguá no resulta estar bien elaborado ni en la macro-estructura (en el índice general, se salta del concepto de “mito” a una categoría de género como “neorrealismo” y finalmente al motivo del “laberinto”, p. 301), ni en la micro-estructura (véase, por ejemplo, el capítulo “populismo”) ni tampoco en los conceptos teóricos claves (no hay definición adecuada de “modernidad”, “mito”, etc.). El autor ofrece listas interminables de nombres de directores, autores e intelectuales (pp. 39, 171 s.), citas de media página (pp. 147, 152 s.) y muchas descripciones detalladas de aspectos históricos que poco vienen al caso (véase, por ejemplo, la sección acerca de la carrera profesional de la estrella del cine mexicano María Félix, pp. 107 s.). En breve, se trata de una obra muy fragmentaria, bastante descriptiva y muy débil en los conceptos teóricos.

De esta forma, todo interés diacrónico y/o sincrónico queda limitado a observaciones muy parciales, siendo imposible evaluar el desarrollo del estrellato o de los temas y las formas del cine popular. También es difícil estimar la importancia de Marisol sin poder compararla con los intentos de construcción de otros niños modelos dentro de otras obras del período franquista.¹⁴

4. Etnicidad en el cine contemporáneo

En su obra *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo* (2005), Isabel Santaolalla parte de tres preguntas claves íntimamente conectadas y reflejadas en la mayoría de las películas españolas más recientes: "¿Quiénes somos 'nosotros' y quiénes son los 'otros'?" "¿Qué identidades se tienden a presentar como las normativas, y cuáles como las marginales?" y "¿Qué dicotomías se manifiestan a la hora de dar expresión fílmica a las identidades que conforman la España de hoy en día?" (pp. 13 s.). Dentro de este campo semántico de búsqueda de identidades la autora se interesa en particular por cuestiones de etnicidad en el cine español contemporáneo, porque esta categoría parece poco investigada, en particular si se compara con el fundamental interés actual en aspectos de género y sexualidad. Un objetivo clave es "identificar las prácticas textuales y los contextos intertextuales que convierten la 'diferencia étnica' en Otridad, y que explotan ésta dentro de unas estructuras de poder" (p. 17).¹⁵ El libro está dividido en cinco capítulos, con una introducción que clarifica los conceptos teóricos utilizados, con una breve conclusión que resume los aspectos positivos y negativos de las películas investigadas, y con una bibliografía extensa y un índice de películas igualmente substancial. El primer capítulo trata a grandes rasgos la representación de la "otredad" étnica en el cine español del siglo xx. En el segundo, la autora profundiza este tema al centrarse en el reflejo de la comunidad gitana, poniendo como ejemplo clave la película *Alma Gitana* (1995) de Chus Gutiérrez. El tercer capítulo investiga representaciones del africano, el asiático y el europeo del este, y analiza con más profundidad su primer tema a través de un análisis detallado de *Bwana* (1996) de Imanol Uribe. El cuarto capítulo trata el reflejo del hispanoamericano, "el 'otro' familiar", en comparación con "el eterno 'otro' doméstico" que es el gitano, "el 'otro' por excelencia" (el africano y el asiático), y "el 'otro' camuflado" (el europeo del este). A las imágenes del hispanoamericano se dedica más espacio que a las otras representaciones, lo que se explica por el simple hecho de que lo hispanoamericano "continúa ocupando un lugar privilegiado tanto en las salas de proyección como en la retórica promocional y crítica que forma parte de la industria" (p. 170). Las películas prototípicas analizadas en ese contexto son *Flores de otro mundo* (1999) de Iciar Bollain, *En la puta calle* (1996) de Enrique Gabriel y *El espinazo del dia-*

¹⁴ Véase, por ejemplo, los trabajos de Jo Labanyi (*Constructing Identity in Twentieth-Century Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: University Press 2002) y Jessamy Harvey ("From maternal instinct to material girl: the doll in postwar Spain (1940s-1950s)", en: *Journal of Romance Studies* 2/2, 2002, pp. 21-36).

¹⁵ El uso del término "etnicidad" junto al más antiguo de "raza" podría sorprender, pero la autora tiene razón en acentuar que muchas veces "es precisamente la diferencia física y somática, más que la cultural, la que ocasiona que una persona o un grupo de personas sean percibidos como un Otro" (p. 15).

blo (2001) de Guillermo del Toro. En el quinto capítulo, finalmente, la autora ofrece una interpretación del “‘otro’ espacio colonial” en películas como *Lejos de África* (1996) de Cecilia Bartolomé.

La obra de Santaolalla convence tanto por la síntesis que da acerca de las representaciones del otro en el cine español contemporáneo¹⁶, como por el análisis original de películas importantes como *Alma Gitana*, *Bwana*, *En la puta calle* y *Lejos de África*. Debido a la cantidad de nuevas películas con cierto interés en diferentes etnias, que aparecen cada año, los resultados de la investigación deben considerarse provisionales, y la autora lo admite en su conclusión. Sin embargo, el corpus analizado ya es tan grande que sus resultados merecen nuestra máxima atención. Hay ejemplos suficientes para afirmar que la representación cinematográfica del gitano suele incluir una carga semántica que lo identifica “con lo folclórico, con la criminalidad o la victimización social y, más recientemente, con un exotismo moderno y chic” (p. 258). De igual forma, no hay duda acerca de la continuidad en la asociación del africano a la potencia física y sexual, y en la conexión del oriental con el misterio y la sensualidad. El ‘otro’ racial es muchas veces presentado como una víctima o, por lo menos, “como alguien con un campo de acción muy limitado, ya sea por las leyes, ya sea por los prejuicios de la sociedad mayoritaria” (*Ibid.*). Así domina todavía la imagen dramática del inmigrante en la sociedad española contemporánea, imagen que sigue ofreciendo una perspectiva muy parcial de la vida del africano, asiático, europeo del este e hispanoamericano en su nuevo hogar. La autora critica, y con razón, que ya se necesitan otras representaciones o imágenes, “más ‘festivas’” (p. 259), para acercarse a la complejidad de la vida de estos grupos. Para terminar: hay algunas deficiencias menores, en particular cuando la autora se refiere a fenómenos de otredad en el cine alemán¹⁷; pero éstas desvanecen detrás de los muchos aspectos positivos indicados.

La ‘otredad’ es también un tema central en *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media* (2003), editado por Ella Shohat y Robert Stam. Aunque considera ejemplos de Estados Unidos, Canadá, India y Francia, el volumen trata aspectos globales y teóricos, por lo cual es de interés también para los estudiosos del cine hispánico. Hay que mencionar especialmente la introducción de los editores, que se concentra en discursos acerca del multiculturalismo, los reflejos de la nación en el cine, el enfoque poscolonial y los medios de comunicación transnacionales. En muchos sentidos se trata de una interpretación densa, coherente y precisa de la interdependencia de estos aspectos, que Shohat y Stam puntualizan en cuanto a lo que significan los estudios mediáticos policéntricos desarrollados en su volumen: “Polycentric media studies [...] reconfigure media studies in temporal, spatial, and disciplinary terms. The point is [...] to inculcate the habit of thinking multiculturally and transnationally and contrapuntally, of deploying multiple

¹⁶ Es de lamentar que todavía no haya ningún estudio comparable de la ‘otredad’ en el cine latinoamericano, aunque se entiende que por la extrema variedad de este cine tal estudio exigiría un proyecto de investigación más amplio.

¹⁷ Como forma derivada de “Kanake”, la palabra *kanak* tiene un amplio espectro de significados y no significa, como indica la autora, simplemente “turco”. Hay que dudar también de que “la juventud turca alemana” en su totalidad haya apropiado el concepto como tal (p. 23). Esto sería generalizar demasiado los mensajes de la película *Kanak attack* de Fatih Akin.

historical and cultural knowledges, of envisioning the media in relation to mutually complicated communities” (p. 17). Detrás de este enfoque está el interés por el concepto de las culturas híbridas dentro y fuera de la modernidad tal como fuera elaborado por Néstor García Canclini (*Cultura híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1995) y, finalmente, por la deconstrucción de las “Eurocentric power structures and epistemologies” (p. 9) estabilizadas por “binaristic colonial power structure” (p. 14) y por un discurso occidental que divide el mundo en “the West and the Rest” (p. 8).

Shohat y Stam no dejan lugar a dudas de que actualmente las instituciones estadounidenses figuran entre los protagonistas de este discurso, y critican que “too much of cinema studies has been Hollywoodcentric” (p. 2). En este contexto Talitha Espíritu analiza el discurso del “symbolic whitening” en las Filipinas y en Brasil, que margina los grandes sectores rurales principalmente poblados por indios o mulatos, respectivamente. En especial en las Filipinas, la industria del cine aparece como “cómplice” en la construcción de la imagen del sector rural como el “otro” culturalmente inferior, una perspectiva que se basa en “a racist structure of power” heredada del período colonial (p. 291). En Brasil, esa manipulación es menos obvia, pero no cabe duda de que la élite del Cinema Novo se dirige a un ideal “blanco” de modernidad (p. 290) y que esto corresponde con una tendencia social: “Brazilian elites may conveniently celebrate the cultural contributions of Afro-Brazilians, but they steadfastly refuse to empower this majority in economic and political terms” (p. 285). Por otra parte, hay películas como *Himala* de Ishmael Bernal y *Deus e Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha que desestabilizan este discurso al centrarse en la figura del bandido como héroe mítico de resistencia popular.

A los lectores que se interesan particularmente por el cine brasileño, se les recomienda *The New Brazilian Cinema* (2003), editado por Lúcia Nagib. Es un volumen de 16 ensayos que trata las condiciones de la producción de películas, el reflejo de los cambios sociales tanto en las películas de ficción como en los documentales, las adaptaciones literarias, la relación entre historia e historia del cine y, en tres contribuciones excelentes, la continuidad de *sertão* y favela como temas centrales en el cine contemporáneo. A través del artículo de Ivana Bentes, se descubre a los habitantes de los territorios caracterizados como los “otros” dentro del discurso nacional. Pertenecen a “the ‘other side’ of modern and positivist Brazil” (p. 121), y esto no solamente en un sentido económico y sociopolítico (se podría evocar la estética del hambre, propuesta por Glauber Rocha) sino también en cuanto a su etnicidad. Con *Central do Brasil* de Walter Salles, Bentes se acerca a una película contemporánea de gran relieve. Esta obra, que contrasta la violencia excesiva en la ciudad con la vida pobre pero más pacífica en el *sertão*, es analizada con más detalles por Luiz Zanin Oricchio. Una película más experimental, tratada por Zanin Oricchio y, en el ensayo siguiente, por Lúcia Nagib, es *Baile perfumado* de Lília Ferreira y Paulo Caldas, la cual se distingue por su “pop treatment to the images and sounds of the ‘sertão’” (p. 161). En su contribución “Humility, guilt and narcissism”, Fernão Pessoa Ramos indaga las características neobarrocas en *Cronicamente inviável* de Sergio Bianchi. Enfoca las imágenes de un caos social, que reflejan una nación completamente inviable, poblada de gente grotescamente incompetente, oportunista y sórdida, y que culmina en la imagen de un “iconoclastic machine-gun fire that sprays Brazilian society” (p. 73). Es de lamentar que la mayoría de las interpretaciones de películas en ese volumen es tan breve que apenas hay espacio para un análisis más profundo.

Terminando ese breve recorrido por algunas de las últimas publicaciones acerca del cine hispano, se debe constatar que lamentablemente tienden a centrarse en las películas y las industrias del cine de España, México y Brasil. Argentina y Chile vienen en un segundo lugar, y hay algunas interpretaciones de películas cubanas y peruanas; pero la producción en otros países latinoamericanos parece ser de poco interés. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la industria cinematográfica de los países citados es mucho más fuerte que la de los otros países, lo que explica y, hasta cierto punto, justifica la selección. No todas las películas analizadas pueden ser catalogadas como neobarrocas, y no todos los libros reseñados ofrecen un enfoque análogo; pero tampoco se puede negar la tendencia académica a abrirse al mundo excesivo, híbrido y teatral de los cines español y latinoamericano contemporáneos. Son cines diferentes, pero semejantes en su gran variedad, con sus experimentos y su originalidad en la descripción densa y simbólica de un mundo barroco, características que la crítica no ha querido pasar por alto.

Bibliografía

- Dever, Susan: *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-Revolutionary Mexico to "fin de siglo" Mexamérica*. Albany: State University of New York Press (SUNY series Cultural Studies in Cinema/Video/SUNY series in Feminist Criticism and Theory) 2003. XV, 257 páginas.
- Elena, Alberto/Díaz López, Marina (eds.): *The Cinema of Latin America*. London: Wallflower Press (24 Frames) 2003. XV, 264 páginas.
- Foster, David William: *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press 2002. XIII, 177 páginas.
- *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: University of Texas Press 2003. XIX, 186 páginas.
- Hart, Stephen M.: *A Companion to Latin American Film*. Woodbridge/Rochester: Tamesis (Col. Tamesis; Serie A: Monografías, 207) 2004. VII, 227 páginas.
- Huven, Kerstin: *Gendering Images. Geschlechterinszenierung in den Filmen Pedro Almodóvars*. Frankfurt/M. etc.: Lang (Studien zum Theater, Film und Fernsehen, 38) 2002. XIII, 153 páginas.
- Lazaro-Reboll, Antonio/Willis, Andrew (eds.): *Spanish Popular Cinema*. Manchester/New York: Manchester University Press (Inside Popular Film) 2004. XI, 260 páginas.
- Marsh, Steven/Nair, Parvati (eds.): *Gender and Spanish Cinema*. Oxford/New York: Berg 2004. X, 230 páginas.
- Maurer Queipo, Isabel: *Die Ästhetik des Zwitterns im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt/M.: Vervuert 2005. 231 páginas.
- Nagib, Lúcia (ed): *The New Brazilian Cinema*. London/New York: I.B. Tauris 2003. XXVII, 296 páginas.
- Paranaguá, Paulo Antonio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultural Económica 2003. 301 páginas.
- Perriam, Chris: *Stars and Masculinities in Spanish Cinema. From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford University Press (Oxford Studies in Modern European Culture) 2003. IX, 221 páginas.
- Santaolalla, Isabel: *Los "Otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza 2005. 284 páginas.
- Schaefer, Claudia: *Bored to Distraction: Cinema of Excess in End-Of-The-Century Mexico and Spain*. Albany: State University of New York Press (SUNY series in Latin American and Iberian Thought and Culture) 2003. X, 201 páginas.

Shaw, Deborah: *Contemporary Cinema of Latin America. 10 Key Films*. New York/London: Continuum International Publ. Group 2003. IX, 206 páginas.

Shohat, Ella/Stam, Robert (eds.): *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick: Rutgers University Press 2003. VII, 335 páginas.