

de Alida es síntoma de una conciencia atormentada, o —como ella sugiere— del cansancio de los años y de los fallos de la memoria de una anciana esencialmente al margen de la política y la historia.

En su continua odisea investigativa, Reigosa entrevista por todo el Bierzo a una amplia galería de informantes para profundizar sobre varios incidentes que aún quedaban turbios. Salen datos nuevos, algunos no muy favorables a Girón. Pero mayormente lo que se ofrecen son variaciones sobre interpretaciones ya recogidas, por lo que Reigosa determina poner fin a sus pesquisas. Lo que en el fondo inquieta al periodista no son datos específicos sino cómo se ha de entender al notorio huido: ¿estaba Girón en lo cierto al empeñarse en seguir lo que al fin era claramente una lucha inútil? ¿Era un loco, un necio, o un héroe? ¿Vale la pena estudiarlo? Se reitera entre los juicios de los informantes la idea de que a Girón lo movía el sentido de justicia contra los que atropellaban a los vencidos, por lo cual no se puede mantener una posición moralista desde una perspectiva contemporánea. Por otra parte, estos mismos informantes se muestran indulgentes hacia sus antiguos verdugos: Esteban —el hijo de Alida— rechaza la venganza, Alida declara que si los delatores hubiesen intuido las consecuencias de sus acciones, nunca las habrían cometido, mientras otro testigo de los hechos observa sagazmente que hoy sus hijos y nietos están casados con los del otro bando. A diferencia de otras obras testimoniales sobre la Guerra y la Posguerra, en *La agonía del león* no se pretende dictar la visión definitiva de los hechos ni amonestar a las generaciones presentes. No obstante, se palpa el deseo de dar reconocimiento a una enigmática faceta de la historia: para *Gafas* «la guerrilla es la asignatura pendiente de los socialistas españoles» (p. 209) y para Quico, el último y más joven de los maquis, «hay pendiente un acto en memoria de los caídos del Bierzo... algo que haga justicia a todos, sin exclusiones, y que demuestre que es verdad que aquella etapa... se ha superado definitivamente» (pp. 230-231). Alfonso Yáñez Seoane, por otra parte, tras excavar los restos de Girón y darles digna sepultura sólo sabe decir «no sé qué más hacer» (p. 238). Carlos Reigosa no ofrece una respuesta, pero su narración da relieve a las preguntas de una asignatura aún por aprobar.

Hunter College

ALICIA RAMOS

Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, eds. *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común*. Alicante, Universidad de Alicante, 1996, 110 pp.

*Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común* es el fruto editorial del primer seminario de título homólogo organizado por los Departamentos de Filología Española e Inglesa de la Universidad de Ali-

cante, acto académico y cultural que tuvo lugar a finales de octubre de 1995. Este afilado pero bien presentado y organizado volumen recopila «la mayor parte de las ponencias leídas» (9) durante un congreso que apuntaba a obviar la necesidad de «la normalización del estudio del fenómeno cinematográfico en la Universidad (...)» (9) y que al mismo tiempo celebraba el primer centenario del séptimo arte. Las comunicaciones se complementaron con conferencias del actor Héctor Alterio y del guionista Juan Tébar (que desafortunadamente no se han incluido en este tomo) y varias proyecciones. Hay que alabar el espíritu pionero de los organizadores, ya que han logrado injertar a sus compañeros y su institución en la raíz primaria de un creciente árbol de la ciencia en el campo de la intertextualidad narrativa y fílmica. Debe notarse que este brote ha prosperado en forma de una segunda convocatoria cuyo tema central era «el guión» y que tuvo lugar en noviembre de 1996.

Según los editores, esta recopilación no se rige por una «perspectiva concreta» (9) ni una «rigidez temática» (9). En efecto, se compone de ensayos heterogéneos en que se palpa el amplio fondo de crítica literaria y una marcada tendencia historiográfica por parte de los ponentes. Ahora bien, cualquier falta de pericia o experiencia cinematográficas que pudiese haber entre los estudiosos se ve ampliamente compensado por el arrojo con que han acometido su nueva disciplina. Es natural que exista cierta preponderancia de trabajos sobre literatos y cineastas españoles (seis de los doce ensayos editados), aunque la presencia del cine y literatura transnacionales en el seminario también se aquilata. Dos de los estudios tratan del cine norteamericano —*Pulp Fiction* y *J.F.K.*— y otros dos examinan las adaptaciones fílmicas de *Las mil y una noches*. Cierran el conjunto un trabajo acerca de las versiones cinematográficas de *La Ilíada* y *La Odisea*, y un peregrino ensayo, «La palabra en imágenes», de dudoso mérito.

El hilo conductor de las seis primeras ponencias es una mirada retrospectiva que rastrea el accidentado camino que recorrieron la literatura y el cine en «la España mísera y estéril de la posguerra» (17). Carmen Alemany inicia el cuadro equiparando las tribulaciones artísticas y obras de «dos activistas culturales» de aquellos tiempos difíciles: Juan Antonio Bardem y Carmen Martín Gaité. Relaciona hábilmente el clima opresivo y los oprimidos personajes provincianos de *Calle Mayor* con los de *Entre visillos*. Antonio Díez Mediavilla se aproxima a «la relación y la influencia que el cine ha ido dejando en el desarrollo del arte escénico del siglo xx» (21), sobre todo en el teatro de vanguardia. Emplea *La doble historia del Dr. Valmy* de Buero Vallejo como botón de muestra de este influjo. Esta veta teatro-cine continúa en el trabajo de José María Ferri Coll, «El humor cinematográfico de Miguel Mihura: El caso de la protagonista femenina», en que se resumen las experiencias cinemáticas del dramaturgo, repaso que cimienta un sólido análisis de la mujer y otros temas recurrentes en Mihura. Juan de Mata Moncho Aguirre se

basa en el deleite que produjo el cine mudo —sobre todo los films de Buster Keaton— en Rafael Alberti durante su niñez y cómo se plasmaron aquellas impresiones juveniles años más tarde en el teatro y la poesía del escritor andaluz. Sin duda, un valor añadido de este cuarteto de ensayos radica en testimoniar la sutil e inevitable presión que viene ejerciendo el séptimo arte sobre la literatura española a lo largo del siglo xx.

Las últimas dos comunicaciones de este «apartado» sobre la literatura y cinematografía en España merecen, por su calidad y por versar sobre dos de las grandes figuras del cine español —Rafael Azcona y Fernando Fernán Gómez—, un párrafo aparte. En su estudio, «Rafael Azcona, de la literatura al cine», el profesor Ríos Carratalá pasa revista a la trayectoria y los recursos estilísticos de la novelística del veterano cineasta, una obra «sepultada en el olvido» (50), a fin de descubrir las claves de sus guiones. Cristina Ros Berenguer esboza el trascendental papel que el actor-realizador-escritor Fernán Gómez ha desempeñado en el cine español y destaca su «versatilidad [que] ha confundido y ha desconcertado tanto al público como a la crítica» (58). Si los primeros ensayos vienen a constituir una apología por unos creadores condenados a faenar en unas condiciones penosas, éstos confirman que algunos pudieron cosechar éxitos y conocer la fama a pesar de todo.

Otro acierto de los editores de *Relaciones entre el cine y la literatura* ha sido dar cabida al cine y las letras universales. El trabajo de Miguel A. Campos Pardillos sobre *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, un enfoque basado en «los New Critics norteamericanos» (69), profundiza magistralmente en la ironía que producen los diversos niveles de recepción del film, y es también una brisa refrescante después de la travesía por la aridez del panorama cinematográfico español de las comunicaciones iniciales. El análisis de la «épica histórica contemporánea» (75) que John D. Sanderson realiza sobre *J.F.K.* de Oliver Stone interesa por su perspectiva anglosajona y por el sucinto análisis del trasfondo real, documental y literario del film, ya que la película se basa en parte en la novela, *On the Trail of the Assassins* (1968), de Jim Garrison, el célebre fiscal de Nueva Orleans que investigó el magnicidio. De Hollywood se salta al no menos llamativo mundo de *Las mil y una noches*, «la única obra de la literatura árabe que ha pasado verdaderamente a formar parte del acervo literario e imaginario universal» (82), según Luis F. Bernabé Pons. Este lleva a cabo una interesante exégesis de la versión fílmica de Pier Paolo Pasolini en que explica por qué el director italiano optó por «colocar como historia-cañamazo la historia de Nur ad-Dim y Zumurrud» (84) en vez de emplear la figura generadora de Shahrazad (sic). En su estudio María Jesús Rubiera Mata destaca algunas de «las mil y una películas que se hicieron a lo largo de los cien años de la historia del cine» (91) en torno a Ali Baba, Aladino, Simbad el Marino, et al. Tal vez este elenco de adaptaciones debería haberse colocado antes del escrito de Bernabé Pons. Cierra este recorrido por la cinematografía exótica una

ponencia que pretende indagar la escasa producción de películas de temas tomados de la Antigüedad griega, y en que se resaltan o la trivialización o la sintética explotación cinematográfica de las epopeyas homéricas, *La Ilíada* y *La Odisea*.

He aquí una colección de ensayos sin grandes pretensiones pero que da fe de la sensatez que ya ha emprendido vuelo. La amplia gama de literatos y géneros analizados junto con los múltiples enfoques críticos empleados para desentrañar el arte de la adaptación fílmica y la relación simbiótica entre los discursos fílmicos y narrativos, constituyen una plataforma y un estímulo para futuras indagaciones. Las ponencias (salvo la última) tienen las raíces firmemente plantadas en el buen sentido y la seriedad investigativa. Por ende, estas actas serán valiosas para todo aquél que desee profundizar en este tipo de intertextualidad e informarse acerca de los literatos y cineastas tratados.

Oregon State University

GUY H. WOOD

## CREACIÓN

Gabriela Bustelo. *Veo, veo*. Barcelona, Anagrama, 1996, 175 pp.

Gabriela Bustelo (Madrid, 1962) entra en nuestro panorama literario con esta novela que, según se nos dice en la contraportada, no es negra, ni rosa, ni verde, ni un *thriller* psicológico, sino una historia llena de «acción, humor y demencia». Ya con el título, la novela de Bustelo nos introduce en un juego donde la mirada cobra protagonismo. «Veo, veo», a lo que el lector casi instintivamente replica «¿Qué ves?», nos responde desde las páginas a través de las 65 breves secciones numeradas que forman la novela, cada una de ellas bajo el nombre de alguna persona, lugar o cosa relacionada con la acción. Madrid, escaparate de la noche y a veces también del día, es el escenario de las aventuras y desventuras de Vania Barcia, la narradora que nos hace partícipes de sus peripecias. Al creer que alguien la sigue y considerando que quizás sea paranoia, Vania busca primero la ayuda de un psiquiatra. Puesto que esto no funciona, decide contratar a un detective privado que la ayude a salir de dudas, y así en seguida descubrimos que la intuición de Vania resulta ser cierta. A medida que hace sus indagaciones (con ayuda del detective) para saber quién tiene tanto interés en ella y por qué, entramos en una aventura que galopa por las páginas de forma desenvuelta. Junto con la protagonista, iniciamos la búsqueda y hacemos el recorrido ritual nocturno de discotecas, bares y restaurantes madrileños, donde conocemos a un mosaico de trepadores, colgados, reyes de la noche y yuppies de los noventa.