

Cabello-Castellet, George, Jaume Martí Olivella y Guy H. Wood, eds. *Cine-Lit V. Essays on Hispanic Film and Fiction*. Corvallis OR: Cine-Lit Publications, 2004. 172 pp.

Desde comienzos de los años noventa, la discusión de las relaciones entre el cine, la literatura y la cultura hispánicas ha encontrado un marco pionero en las reuniones que bajo la denominación Cine-Lit se han venido celebrando periódicamente en distintos marcos universitarios del Estado de Oregón. Las jornadas se han prestado a la interacción de críticos, directores, guionistas, espectadores y los propios filmes, con el Portland International Film Festival como imprescindible complemento. Entre los aciertos de la organización (a cargo de George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy Word, responsables también de la publicación puntual de una selección de comunicaciones) sobresale su apertura a cinematografías alejadas de las fanfarrias del éxito (Antxon Eceiza, Chano Piñeiro). El volumen *Cine-Lit V. Essays on Hispanic Film and Fiction* reproduce el clima de la reunión en su diversidad temática y heterogeneidad crítica, si bien existe un predominio cuantitativo de los estudios sobre cine español (originalmente centrada en el ámbito peninsular, la convocatoria se ha abierto en sucesivas ediciones al conjunto de las cinematografías y literaturas hispánicas).

La aproximación interdisciplinaria propugnada por el encuentro se hace evidente tras una mera revisión de las ponencias, cuya mayoría se distancia de aquellas lecturas centradas en valores intrínsecamente cinematográficos (o literarios), para procurar el mutuo enriquecimiento generado por la intersección crítica entre la imagen en movimiento y fuentes impresas de naturaleza diversa. Siguiendo esta máxima, Robin Fiddian toma como punto de partida las reseñas cinematográficas por Gabriel García Márquez en *El espectador* en los años cincuenta para explorar los puntos de contacto entre la estética neorrealista italiana y la producción del autor colombiano. Resultan especialmente sugerentes los comentarios sobre *Mirácolo a Milano*, en cuya valoración positiva de la presencia de lo fantástico en una narrativa socialmente comprometida se intuye la poética del realismo mágico en estado seminal. En un tono más polémico, Fiddian observa cómo García Márquez, cuando reseña *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* de Luis García Berlanga, recopila varios de los que se convertirán en lugares comunes de su propia prosa. Por su parte, en un acercamiento a la adaptación cinematográfica de *El coronel no tiene quien le escriba*, María B. Clark incide en la manera en que el cineasta mexicano Arturo Ripstein inscribe argumento y personajes en su propia tradición nacional, llamando asimismo la atención sobre la filtración de las preocupaciones fílmicas de Luis Buñuel en las realizaciones de quien fue su discípulo. Víctor Fuentes contribuye a la abundante bibliografía sobre la relevancia en la producción del director aragonés del universo simbólico e ideológico de la novela gótica y decadentista francesa. Su trabajo no

sólo se ocupa de sus filmes completos, sino que se adentra además en el terreno de lo ucrónico, en el que flotan los proyectos nunca consumados de Buñuel.

El desentrañamiento de los pormenores de la reinscripción contemporánea de argumentos, contextos y episodios originados en obras literarias y fílmicas de tiempos pretéritos (con función creativa, exegética, ideológica o una combinación de las anteriores) alimenta varias ponencias que, con la intención de arrojar luz sobre el cine en español más reciente, incorporan un amplio *corpus* de fuentes, remontándose en algunas ocasiones al Siglo de Oro, e incluso a la Antigüedad Clásica. Por ejemplo, de una lectura de Ovidio en la poesía de Sor Juana arranca el estudio de Leah Middlebrook sobre la violación en la escritura fílmica de Pedro Almodóvar, mientras que Patricia Hart encuentra estimulantes paralelos entre la narración quijotesca y *El corazón guerrero*, el debut cinematográfico de Daniel Monzón (particularmente, la manera en que ambos relatos se allegan a la reflexión metanarrativa). Jesús Rodríguez explora una tradición más reciente, el melodrama hollywoodiense, para dilucidar su presencia y relevancia en *Tacones lejanos* y *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, verificando la capacidad de este último parra engastar episodios de filmes ajenos sin abandonar su personal universo creativo, dotando de múltiples funciones las abundantes citas: la anécdota culturalista, la prefiguración de las acciones y/o los sentimientos de los personajes, la secuencia con función estructural, entre otras.

A lo largo de las páginas de la compilación, se van desgranando algunas de las viejas querellas sobre la existencia de préstamos recíprocos entre cine y literatura en la articulación de sus técnicas narrativas, el carácter diacrónico de las experiencias de la lectura y el visionado, o la naturaleza industrial o artística del fenómeno cinematográfico. En esta línea, entre los asuntos abordados por Gustavo Nanclares en su estudio sobre la presencia del cine en las páginas de *Revista de occidente* a las puertas de la llama «Edad de Oro» del cine español republicano, se encuentran la preocupación por la influencia del ritmo en la narración fílmica, la conflictividad inherente a la relación entre cine y realidad, además de un interés precursor en el rol desempeñado por el público en la exhibición del filme. Los hallazgos de algunas ponencias sirven como ilustración para varios de los debates mencionados con anterioridad. A través de su exploración de la reinscripción semántica e ideológica de *La Plaza del Diamante* en el filme homónimo de Francesc Betriu, Maureen Tobin Stanley muestra cómo las coincidencias literales entre éste y la novela de Mercé Rodoreda no son sino un velo que apenas es capaz de ocultar la metamorfosis de una memoria personal en una reivindicación histórica colectiva, sin olvidar la mudanza de las relaciones de género de la novela y las correcciones a las que se somete el universo simbólico. Una indagación en torno a la polivalencia del silencio es el hilo conductor escogido por Nino Kebabze en su trabajo sobre *El sur* de Adelaida

García Morales y su renombrada adaptación cinematográfica. Mediante una discusión de la subversión de las expectativas y personajes, demuestra cómo el final impuesta a la película de Víctor Erice resulta afín a la poética de ambas obras, que confluyen en una reflexión única sobre la dificultad humana, cuando no incapacidad, para articular un conocimiento que trascienda los intereses de sujetos concretos y específicos quienes, en el proceso de conocer, dotan de significado al silencio.

La inconsistencia de las fronteras nacionales en el ámbito académico y la necesidad de establecer vínculos entre ambas orillas del Atlántico, premisa para la redacción de varios ensayos del volumen, encuentra formulación explícita en la introducción al trabajo de José F. Colmeiro, quien rastrea la representación de la experiencia de la conquista en el cine español desde la tradición «imperial» de la inmediata posguerra hasta las películas producidas al hilo de los fastos del Quinto Centenario, constataando la ausencia de la mirada nativa. Sin embargo, su presencia en las realizaciones de una serie de directores latinoamericanos no es obstáculo para el escaso eco local de sus filmes, lo que contrasta con la positiva acogida que les es brindada en las antiguas metrópolis coloniales, induciendo a Colmeiro a cuestionar la viabilidad de la cultura verdaderamente trasatlántica, en cuyo favor había pronunciado un encendido alegato en los primeros párrafos de su artículo. Los intrincados vínculos entre lo local y lo global se vislumbran en el esfuerzo crítico de Cecilia Lawless, quien al tratar de precisar la posición de *Amores perros* en la historia del cine mexicano, termina inscribiendo su representación fílmica de México D.F. en el contexto de otras presentaciones de la urbe (Bogotá, Los Ángeles, Berlín) en el cine internacional reciente. Aunque dicho artículo no sea el primer lugar en el que las siguientes ideas se perfilan, es significativa su coincidencia con la percepción general de la pérdida de vigencia del universo urbano de las postales, así como la constatación del desvanecimiento del compromiso e ilusiones de otros tiempos, suplantados por un presente comparativamente desencantado y mercenario.

Al igual que en las ediciones previas de Cine-Lit, la voz de los realizadores dispone de espacio propio. En la presente edición, los elegidos han sido el guionista Andrés Martorell, y los directores Helena Taberna y Eliseo Subiela quienes, en la transcripción del coloquio que se suministra, discuten múltiples avatares de la realización y distribución cinematográfica lejos de Hollywood, con iluminadoras consideraciones como, por ejemplo, las implicaciones geopolíticas de la distinción entre plagio y *remake*.

Entre los escasos reclamos que se pueden efectuar a esta publicación se encuentra la ausencia de la extensa y documentada ponencia de Marvin D'Lugo, «How Antonio Banderas Lost His Accent and Other Transnational Phenomena», al igual que la respuesta a la misma a cargo de Robin Fiddian. Asimismo, es una pena que la lluvia de ponencias sobre el cine de Buñuel no haya encontrado más espacio en la recopilación final. Es-

tos aspectos menores no deben ocultar que este volumen representa una defensa implícita del carácter irrenunciable de las aproximaciones interdisciplinarias como respuesta a la cambiante fisonomía del panorama académico, así como una contribución significativa y reveladora a otros debates académicos corrientes, con especial atención a las relaciones trasatlánticas y a las concurrencias entre lo histórico y lo ficticio en su carácter narrativo.

Southern Utah University

MATÍAS MARTÍNEZ ABELÓN

CREACIÓN

Lola Beccaria. *Una mujer desnuda*. Barcelona: Anagrama, 2004. 209 pp.

La recepción crítica de Lola Beccaria ha sido muy positiva, según las citas de conocidos críticos en la solapa de *Una mujer desnuda*. Beccaria, una filóloga que trabaja como lexicógrafa en la Real Academia de la Lengua, ha publicado dos novelas más —*La debutante* (1996) y *La luna de Jorge* (finalista del Nadal, 2001)—, y colabora en *ABC* y *La voz de Galicia*. Parecería ser un valor en alza en las letras españolas. Todo esto, junto con la prestigiosa editorial que le publica esta novela, acrecienta las expectativas de los/las lectores/as. Para algunos, las cumplirá.

La filiación de *Una mujer desnuda* es clara: es en varios sentidos la hermana menor de *Las edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes. Las dos son *Bildungsroman* eróticas que narran las aventuras de una madrileña precoz. Lulú empezó sus escarceos sicalípticos a los quince, pero Martina le gana, comenzando a los ocho. Inicia sus andadas en la bañera, donde el hábil manejo de un patito de goma la lleva a experimentar sensaciones inéditas. No es la única variación que presenta la novela de Beccaria respecto del modelo. Después de todo, «Lo que está muy visto / no puede sorprender a nadie», como dijo Vicente Aleixandre en «El Vals», y si el desmadre de Lulú era escandaloso en 1989, para 2004 no lo es tanto. Los desplantes necesitan un remozamiento para seguir surtiendo efecto. Así que Martina pasa de la bañera a los brazos (y boca y otro órgano) de Damián, un médico amigo de la familia que la atiende por la herida que le causó el patito. La lubricidad debe de ser como el comer y rascar: todo es comenzar.

La novela está dividida en 23 capítulos, generalmente breves, con títulos que suenan a película pornográfica o culebrón subido de tono: «Mi dueño»; «Ese bulto que crece por mi magia»; «Semen enamorado»; «Corrupción en la piscina»; «Princesa puta»; «Yegua dominada»; «El Ministerio de la Ropa Interior». Hay cuatro capítulos que sobrepasan las diez páginas y en ellos, algo burdamente, se narra lo más pesado de la historia: el flechazo con Damián, quien lejos de reñir a la nenita por haberse