

prohibieron obras porque eran sencillamente 'inútiles' o no edificantes», 72), la policía de libros, el comercio y la difusión de libros, la tipografía, las librerías y bibliotecas, la «población» de autores españoles y más. Algunas sorpresas esperan al lector de este ensayo, por ejemplo, «Baste decir por ahora que a Cádiz llegaban y se vendían, para España y América, casi todas las obras prohibidas por la Inquisición y que esto no era un secreto para nadie [...] Hay, pues, que revisar cuanto se ha escrito sobre el rigor de la Inquisición en materia de libros y censura» (77-78). Así que añade a lo que han aportado Deforneaux y Domergue, y corrige algunas observaciones de Sarrailh. López subraya el enorme impacto que tuvieron los libros franceses en España, especialmente los que se tradujeron al español.

En «Un nuevo instrumento cultural: La prensa periódica» (125-216) Inmaculada Urzainqui presenta un excelente estudio del periodismo dieciochesco, «uno de los hechos más revolucionarios y de más duradera influencia» (125). A pesar de la previa censura que plaga el periodismo dieciochesco, hubo más de 200 iniciativas (100 en Madrid, 100 en provincias) a lo largo del siglo. Está de acuerdo con López sobre la importancia del libro, aunque reconoce que el periódico fue uno de los cauces más eficaces de difusión de las Luces (144). Su condensada historia del periodismo en la España del siglo XVIII incluye comentarios sobre los periodistas, el concepto de lo que es un periódico, lo que es el trabajo periodístico, los lectores, la difusión y el diseño.

Además del libro reseñado aquí, se recomienda al interesado la lectura de *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*, de Dena Goodman (Ithaca: Cornell University Press, 1994). Los dos estudios dan al lector una excelente idea de lo que fue la República de las Letras en la Europa/España del siglo XVIII.

Universidad de Virginia

DAVID T. GIES

Antonio Holguín. *Pedro Almodóvar*. Madrid, Cátedra, 1994, 370 pp.

Afirma Antonio Holguín en el epílogo de su prolijo estudio sobre el director manchego que: «Pedro Almodóvar ha sido estudiado superficialmente y por ello mal comprendido», tesis que el autor de esta monografía se ocupa de rectificar con gran maestría a

lo largo de un largo viaje por los valores cinematográficos del «almodovarismo».

El autor reconoce algunos obstáculos metodológicos para realizar su trabajo; la imposibilidad de entrevistar al cineasta o el acceso a su primera filmografía y centra su trabajo en cuatro áreas de análisis: una introducción biográfica y a las corrientes y autores que han influido en la obra almodovariana (pp. 11-60), las constantes de un «collage» (pp. 61-124), el elemento narrativo en el cine almodovariano (pp. 125-140) y Almodóvar y el Arte, pintura, moda, música y diseño industrial (pp. 141-206). El libro concluye con un análisis de las películas clasificadas por géneros y un largo apéndice con información sobre discografía, publicaciones, festivales, premios, entrevistas, crítica, bibliografía y apéndice gráfico.

Almodóvar se nos presenta como el genio español del posmodernismo, un cineasta autodidacta, sin imposiciones académicas que llegó al cenit de su carrera con la alta comedia. Emulando a Andy Warhol, construye en el ambiente de la movida madrileña una fábrica artística que refleja la sociedad española en continua evolución. Si bien Almodóvar «fue tachado de provocador por bienpensantes, reprimidos y reaccionarios que no se preocuparon de analizar las claves de su cine» (p. 22), hay que reconocer con Antonio Holguín que en su cine se encuentran influencias de otros autores y corrientes europeas y norteamericanas. Por ejemplo, su primera etapa está marcada por el «cinema-verité» de la mano de Jean-Luc Godard quien rodaba con pocos medios y cámara al hombro con personajes reales, unas veces actores, otras gente de la calle. Otro factor a considerar en el cine de Almodóvar es el cine «underground» americano que influyó en la década de los ochenta en su énfasis en la marginalidad. La ciudad, las drogas, el sexo, el rock y la sociedad de consumo, el feísmo en definitiva le llegó vía Warhol hasta formar el «pop». En este sentido Holguín puntualiza: «Este reflejo de una sociedad mercantilista y los seres que la pueblan, sin hacer ningún tipo de moralina o recriminación social, su forma de visualizar a través de planos cortados como un documental estilo *nouvelle vague*, con toques neorrealistas y un discurso *dadá*, es la base del arte *pop* y una de las influencias más evidentes en el cine de Almodóvar» (p. 57).

Otros elementos que aparecen en la obra de Almodóvar hacen referencia a otras obras o corrientes más amplias: la tragedia, el sentido cómico-dramático con pinceladas surrealistas, lo absurdo,

el entremés, el bolero, el amor desgarrado, la pasión desatada, lo cutre o barriobajero, la tradición urbana, la presencia de la mujer y la introducción del suspense, elementos todos que efectivamente se suscriben en otros contextos cinematográficos.

Un núcleo de análisis más relevante en el trabajo de Holguín es el dedicado a las constantes del cine almodovariano. En el marco de la multiplicación temática se insertan personajes que en su mayor parte representan a seres condenados a la marginación por la sociedad y a los que el cineasta se acerca de forma humana. El sexo lo reivindica el manchego para su cine desde probablemente el inconsciente de niño franquista reprimido. La pansexualidad está presente en sus obras y se hace patente incluso en el lenguaje. El elemento religioso representa para el director pura iconografía, un sentimiento estético-profano que le da pie para atacar la falsa espiritualidad popular, al tiempo que se impregna de su estética. Otro de los componentes esenciales de su obra es «la observación de objetos, hechos y personas que nunca antes se habían mostrado en la historia del cine» (p. 114), culto al fetichismo que lo relaciona con Warhol, Morrissey, Hitchcock, Bigas Luna, Eloy de la Iglesia, Buñuel o los expresionistas alemanes. Finalmente, Holguín cierra este análisis de constantes con unas referencias a la presencia de la televisión y la prensa en su cine que suponen por parte del manchego una sátira al empalago de la sociedad capitalista.

El capítulo dedicado al elemento narrativo examina los aspectos más característicos de su obra. Mientras que en Saura el cine representa un mundo burgués, medido y planificado con el trasfondo de la guerra de nuestros antepasados, el de Almodóvar vive la movida de la democracia, busca la innovación en consonancia con el afán vanguardista. Así se construye, en opinión de Holguín, la estructura narrativa de su cine; en torno a personajes femeninos, con diálogos coloquiales, ritmo frenético, sucesión de planos, el primer plano (como expresión psicológica), los ciudados «travellings» (como aclaración, exposición o huida), el plano picado (como visión del mundo objetual y fetichista) y el «comic». En mezcla constante de géneros y subgéneros el autor reconoce la osadía, valentía y originalidad de un cine innovador.

El último capítulo del libro lo centra Holguín en analizar aspectos que hasta el presente habían sido nombrados solamente de pasada, pintura, moda y diseño industrial en el cine del director manchego. Holguín reitera en este capítulo ideas apuntadas en

anteriores capítulos aunque señalando el interés total de Almodóvar por ocuparse de los más mínimos detalles en sus obras: «Almodóvar escribe sus guiones, dirige el vestuario y sus diseñadores, e incluso diseña él mismo, pinta, compone las letras de sus canciones y controla todo, hasta el estreno de sus películas» (p. 151). La hiperactividad neorrenacentista del director ha sido probada en este análisis del atrezzo total de la obra fílmica almodovariana que en parte queda reflejado en el original apéndice gráfico. Sin embargo el elemento más interesante de estos aspectos complementarios poco estudiados hasta la fecha es la importancia de la música. Dos mundos musicales están presentes en el cine de Almodóvar, el rock con todas sus variaciones y la música sudamericana.

El trabajo de Antonio Holguín se merece un elogio al haber sabido conjuntar y destacar aspectos de la obra almodoviana que habían pasado desapercibidos hasta la fecha. Aunque suele repetir algunos temas en los diferentes capítulos, demuestra que efectivamente Almodóvar se merece un mayor aprecio crítico que justifique el desbordante éxito de su obra. No obstante uno va con las reflexiones más lejos, se queda con la duda de si el diseño industrial, la zapatería y el coloquialismo de los personajes no será una cuestión epidérmica, ¿no podría ser que a pesar de todo faltara profundidad o intimismo en la obra del manchego?

Alesund College

AITOR YRAOLA

CREACIÓN

Enrique Vila-Matas. *Lejos de Veracruz*. Barcelona, Anagrama, 1995, 236 pp.

«No todo el mundo sabe que a Veracruz y a sus playas lejanas no pienso en la vida nunca volver» (p. 11): así empieza el primer capítulo de *Lejos de Veracruz*, como si en él quisiera el narrador encerrar e inmovilizar una experiencia en su propio pasado, y reflejar asimismo la nostalgia de un lugar que permanece en el recuerdo, pues «la nostalgia de un lugar sólo enriquece mientras se conserva como nostalgia, pero su recuperación significa la muerte» (p. 11). Sin embargo, va a ser ese mismo narrador, plenamente inmerso en la temporalidad, el encargado de abrir las puertas al