

# Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

---

Volume 24 Número 24, Primavera 2012: *Los lenguajes de las Vanguardias (Cultura, política y estética 1900 - 1950)*

---

Article 10

5-2012

## Reseñas

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

"Reseñas," (2012) Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 24, pp. 169-189.

This Book Review is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

***Vidas de cine: El biopic como género cinematográfico.* Gloria Camarero (ed.). Madrid: T&B Editores, 2011.**

**Reseña Antonio Córdoba, Manhattan College.**

Esta colección de artículos organizada por Gloria Camarero representa una notable contribución al campo de los estudios cinematográficos españoles. El marco histórico abarca más de ocho décadas, y su ámbito geográfico incluye al cine de Hollywood, producciones estadounidenses pertenecientes a los circuitos de producción y distribución independientes, la cinematografía francesa y británica y, finalmente, diversas obra españolas. Un útil prólogo de la editora explicita la lógica que une a estos diversos estudios: explorar el *biopic* (es decir, el cine histórico centrado en una figura específica del pasado como aglutinante de la acción) como género filmico con convenciones y condiciones de producción materiales y simbólicas específicas. Como bien afirma la autora en la primera frase del libro, y basta echarle un vistazo a las carteleras para confirmar la justicia de esta aseveración, "el biopic goza de buena salud". Dicha relevancia, que permite enlazar un corpus vivo y variado producido en el presente con una rica tradición, explica la necesidad de una colección que trate de articular un verdadero estado de la cuestión. Dividido en dos partes, el libro dedica primero cinco artículos (incluyendo uno de la propia Camarero) a películas centradas en creadores que alguna forma fueron pioneros en distintas prácticas culturales y artísticas, y explora en su segunda parte de qué manera personajes particularmente significados en el acontecer histórico de occidente han operado como una suerte de imán para la producción de un discurso filmico de intenciones históricas.

Los artículos más satisfactorios de esta colección enfatizan de qué manera podemos hallar todo tipo de fricciones y desajustes entre la materia histórica y las convenciones mediante ésta se procesa para generar una película. La selección de autores abarca desde artesanos al servicio de las grandes productoras estadounidenses como creadores intensamente personales como Agnes Varda y autores que se mueven con fluidez entre el cine comercial y una estética más idiosincrática, tal y como hace Todd Haynes. Igualmente, este libro aborda biografías cinematográficas tanto de figuras tan canónicas y "respetables" como Cole Porter como de músicos que ocupan una posición claramente distinta en el imaginario cultural del siglo XX, como Ian Curtis, cantante de la banda post-punk Joy Division. Son precisamente los artículos de

Stephen Roberts y Xosé Nogueira, dedicados al *biopic* musical, dos de las aportaciones más redondas de la colección. Roberts demuestra de qué manera la misma figura musical puede ser trasladada a la pantalla de acuerdo a muy diversas coordinadas ideológicas en épocas distintas, dedicando un cuidado análisis comparativo a la figura de Cole Porter en *Night and Day* (1946) y *De-Lovely* (2004). La atención que dedica a los aspectos estéticos de las obras que analiza le permite ejemplificar de qué manera los autores de estas biografías juegan con todo tipo de recursos para dar una muy específica visión del pasado. Roberts muestra este uso ideológico de recursos aparentemente convencionales de forma ejemplar, cuando explica de qué manera en *De-Lovely* se emplean las canciones para contar la vida de Cole Porter "de un modo complejo y misterioso" (82). Nogueira, por su parte, dedica la segunda parte de su artículo a explorar los senderos "tortuosos" por los que se adentran una serie de autores contemporáneos a la hora de abordar las complejas relaciones entre fama y subjetividad de Bob Dylan, el ya mencionado Ian Curtis y Kurt Cobain. Su análisis hila fino a la hora de abordar la fracturación de la identidad y la pulsión autodestructiva de estas figuras, y permite entender su artículo como una exploración que va más allá de los límites genéricos que estructuran este libro para entrar en lo que sería una disquisición general de la manera en que los mitos modernos, la industria cultural y la crisis del sujeto operan en el momento presente. En la misma línea de exploración extra-fílmica hay que entender el artículo de la propia editora, quien en "Ellas no bailan solas" muestra de qué manera los *biopics* de diversas creadoras sirven como puntos de partida para articular una crítica más general de las representaciones de las figuras femeninas hoy día, con un marcado énfasis (casi exclusivo) en su intimidad y su vivencia personal y una mínima atención a la actividad creadora que, supuestamente, habría sido la razón primera para trasladar sus vidas a la pantalla.

En la segunda parte del libro, los dos últimos artículos revelan un detallado conocimiento de las condiciones materiales e ideológicas en las que tiene lugar la creación cinematográfica en el primer franquismo. Rafael de España dedica un minucioso artículo a un curioso fenómeno del cine español de esos años, las coproducciones que creaban dos versiones diferentes de la misma historia, una para el mercado español, otra para el mercado internacional. Centrándose en la alambicada historia en torno a la biografía de la Princesa de Éboli que llegó a las pantallas en 1955, de España se sumerge en un complejo caso de malentendidos entre productores españoles y extranjeros, la censura y la máquina propagandística del franquismo, las autoridades en Madrid y el embajador en Londres. El tratamiento de la figura de Felipe II causa todo tipo de ansiedades en

las oficinas culturales del régimen, ansiedades que el autor de este artículo revela puntualmente y no sin humor. Del mismo modo, Magí Crusells demuestra también su conocimiento de las coordenadas en las que se produce el cine franquista en su artículo sobre *Raza*, esa especie de autobiografía novelada (y redentora) del propio Francisco Franco. El relato de las dificultades que desde el principio tiene el régimen para exhibir la película en el extranjero presenta un interesante caso de estudio para entender de qué manera el franquismo se proyecta en el exterior antes y después de la derrota del Eje, y para comprender en detalle el proceso y grado de exclusión del régimen español en su entorno durante la década de los cuarenta.

En suma, Gloria Camarero ha reunido aquí una variada colección de artículos que exponen la riqueza de posibilidades analíticas que ofrece un acercamiento hoy día a un género de amplia tradición y vivo presente.

**Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities. David R. Castillo. Ann Arbor, MI: U of Michigan P, 2010. Pp. xvi + 177.**

**Reviewed by Simon Hay, Connecticut College.**

Castillo's book begins with two quotations. The first is Goya's pithy statement 'The dream of reason produces monsters,' and it sums up one of the key conclusions Castillo wants us to remember: reason and the marvelous (or the grotesque, the monstrous, the fantastic) might be contradictory, but only in the properly dialectical sense, i.e., not two modes of thought, once of which ('reason') replaced, over time, the other ('the superstitious'), but rather each other's negation. The second, longer, is Benjamin's claim that a document of civilization is always also a document of barbarism, and it points to not (only) an argument but the argumentative structure of Castillo's book. That is, Castillo is not in this book laying out a carefully traced 'history' of horror, of the gothic or the fantastic, all the way from the Spanish Golden Age through the Enlightenment and Romanticism and the Industrial Age and modernism to our own late capitalist moment; rather he wants to put the first and last of those moments into what Benjamin called a 'constellation,' using each to shed light on the other, to put them into conversation with each other in ways that will be (politically) productive. The case his book makes for such a methodology is compelling. This is a book not only for specialists in the Golden Age, nor for scholars of the fantastic; Castillo's book is both a great read and a powerful set of arguments about the politics of the language and experience of horror, arguments that in proper Benjaminian fashion help us save the past from the present, and at the same time save the present from what else it might become.

Castillo's introduction begins with von Hagens's recent Body Worlds exhibitions, the controversies they have raised, and the various issues or concerns these reveal, such as anxieties about 'truth' or 'reality' versus representation; the authentic versus the fake; the troubled relationship between art(-ifice) and nature; and the (supposed) distinction between (modern) scientific inquiry and (premodern) irrational curiosity. He then describes for us some examples from the 'wonder chambers' of the Spanish C16 and C17, a kind of early science museum, and the various ways that the discourses surrounding them share these concerns, complicating our usual narrative of discourses of rationalism replacing those of the supernatural or marvelous, by showing their coexistence here. Shock value, entertainment potential, and a conservative or

repressive morality are all, for instance, grounds on which Golden Age authors include the grotesque, the monstrous, and the marvelous.

The first chapter focuses on Spanish “miscellanies” from the sixteenth century, collections of stories that (more or less) straightforwardly reproduce what were, in the medieval period, stories and myths and symbols used to make sense of the world; now, though, gathered into these assemblages, the meaning and function of these stories are drastically transformed by their new status as “literary curiosities” (40). The chapter addresses Torquemada’s *Jardín de flores curiosas* and Julián de Medrano’s *La silva curiosa*.

The second chapter turns to the exemplary *relaciones* of the early seventeenth century, in which “monsters and prodigies seem to retain their scandalous potential in seventeenth-century Europe, despite some efforts to explain them as natural rarities, evil spawns, embodiments of sin, or the result of divine punishment” (p.83). These “literary exempla,” like the medieval myths and stories and symbols they have replaced, “were supposed to help us make sense of human life from a watchtower position,” though in fact, Castillo argues, they serve a much more complex, less coherent set of functions: moralizing, but also problematizing; meaningful but also contradictory, riddled with gaps and silences and slippages, authoritarian but also investing readers with the obligation to make meaning (p.95).

The third chapter focuses on Zayas’s *Desengaños amorosos*, in which, like the much later ‘female gothic,’ representations of bodies function complicatedly more to disrupt objectification than to reproduce it, representations of the home (and metonymically the patriarchal family) stress its terror rather than safety, and so on: again Castillo concludes that the work’s polyvalent representations are crucial to its ideology. And the fourth chapter centers on Lozano’s *La cueva de Hércules*, especially in comparison with its near-contemporary text, Luna’s *Historia verdadera*, arguing that at the heart of their differences are their different understandings of the eight hundred years of Muslim rule in Spain, as interruption to (Lozano) or coherent part of (Luna) Spanish history. This insistence that Muslims are not properly European, not properly agents of history but rather agents of evil, is a pattern that again we can find reproduced in contemporary discourse about Islam under the ‘war on terror’ (the chapter’s focus in this regard is Aznar’s September 2004 lecture at Georgetown University).

This is an engagingly written, well-signposted, and lucid book. Among its strengths are the various complications it offers to standard narratives of the history of the Gothic. If we have long thought the gothic, for all that it indulges in medievalism, a mode or a style that is definitively modern (we can think paradigmatically of the typewriters and shorthand and telegraphs and train timetables that allow Stoker's mediocre heroes to defeat Count Dracula: the medieval presented *as horror* functions as a confirmation of modernity), then Castillo's key argument for Gothic scholars is his insistence that 'the modern' in this regard needs to be understood as encompassing the Spanish Golden Age, which he demonstrates is marked by the crises we have come to understand as constituent of modernity, and that the relationship between modernity and the Gothic is more complicatedly oppositional than my caricature of Stoker suggests. 'Modernity,' Castillo reminds those of us who work on later periods, begins much earlier than we tend to remember that it does.

The book is not entirely even. The third chapter seems content to merely re-frame for us already-existing critical arguments, rather than contributing new readings of these stories or even framing the stories within a significantly different 'big picture.' At the other extreme, the second and longest chapter is the least argumentatively driven: it feels more like merely a collection of interesting readings of interesting stories, than do the other chapters.

I suspect that scholars familiar with these Golden Age texts will find frustrating Castillo's tendency to quote long (more than a page) passages from his primary texts, though for his other audiences, it is extremely helpful. Even for those of us coming at these text from a position of relative ignorance (as I am), though, there is a tendency to front-load a lot of explanation before these long quotations, which contributes to the feeling that they aren't perhaps necessary, and as well this explanation is not always easy to make sense of until after we've read the quotation. And some printing errors detract from the professionalism of the press (my copy, at least, had pages 155-56 included twice, each).

But these are minor points in a book that is a pleasure to read, convincing in its arguments, and compelling in the case it makes for the significance of those arguments.

***Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo.* Gabriela Copertari. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2009.**

**Reseña Elizabeth Rivero, U.S Coast Guard Academy.**

El libro *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo* de Gabriela Copertari constituye un sólido y valioso aporte a los estudios del cine argentino de la década de los noventa e inicios del nuevo siglo. A través de un análisis lúcido de seis películas producidas en este marco temporal (*Buenos Aires viceversa*-Alejandro Agresti, 1996; *76 89 03*-Cristian Bernard y Flavio Nardini, 1999; *Nueve Reinas* -Fabián Bielinski, 2000; *El hijo de la novia*- Juan José Campanella, 2002; *Herencia*- Paula Hernández, 2001 y *El juego de la silla*- Ana Katz, 2002), la autora explora las diferentes lecturas y los diversos relatos sociales que construye la cinematografía argentina a los efectos de procesar los profundos cambios de tipo político, social, económico y cultural que signaron el periodo.

Este trabajo dialoga hábilmente con obras anteriores que también analizan dicho momento histórico y sus manifestaciones cinematográficas (por ejemplo: *El nuevo cine argentino: temas, autores y estilos de una renovación* -Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (eds), 2002; *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* -Gonzalo Aguilar, 2005; *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* -María Claudia André y Viviana Rangil (eds.), 2007 y *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film* -Tamara Falicov, 2007), ofreciendo, dada la particular selección de películas que integran el corpus y la originalidad de las propuestas de interpretación, una visión renovada y provocativa del cine de los noventa y el cambio de siglo. Con gran sutileza, la autora entreteje un fino marco teórico asentado en presupuestos de Slavoj Žižek, Fredric Jameson, Stuart Hall y Jacqueline Rose, entre otros, entramado que contiene y sirve de disparador para un análisis exhaustivo de los filmes y para un acercamiento personal e inédito al tema tratado.

Tal como indica Copertari, los años noventa representaron el caldo de cultivo de un proceso iniciado por la dictadura militar que culminara con la enorme crisis económica del año 2001, punto álgido de la desintegración generalizada que afectó a la economía, al Estado, al tejido comunitario y al imaginario a través del cual la sociedad argentina se autoconstruía y explicaba. En ese marco, la autora se interroga acerca de las “narrativas sociales” que “vinieron a darle inteligibilidad a lo que había ocurrido”, así como también acerca de las “representaciones”



que “vinieron a ocupar el lugar de las representaciones sobre la Argentina y de las narrativas autoidentitarias que se desmoronaban junto a todo lo demás” (2). Otro de sus propósitos en esta obra es analizar los motivos por los cuales las representaciones consignadas en las películas estudiadas generaron la aceptación o el rechazo por parte del público y de la crítica.

Luego de un minucioso análisis formal e ideológico de los filmes que integran el corpus de su trabajo, complementado por su contextualización en el marco de la historia argentina y de la historia del cine argentino contemporáneo, Copertari propone que estas películas articulan la “desintegración de ciertas narrativas de identidad nacional” (2), al tiempo que hilan en la ficción cinematográfica constructos interpretativos de las mismas y postulan modelos de reconstrucción comunitaria. Interessantemente, algunos de estos filmes brindan lo que la autora ha dado en llamar “reparaciones simbólicas” (2) frente a la experiencia de descomposición vivida.

Con respecto a la organización del libro, éste se divide en tres partes, precedidas de una introducción. La estructura seleccionada para la obra resulta acertada en la medida en que permite comprender las particularidades de cada film (vinculadas fundamentalmente a estilos cinematográficos, formatos narrativos, modos de producción, recepción por parte del público y la crítica, etc.) pero también las constantes que atraviesan las películas analizadas.

La primera parte nuclea a las películas *Buenos Aires viceversa* y *76 89 03*. Estos filmes presentan la experiencia de la desintegración nacional como el lado poco feliz del proceso de transformaciones neoliberales iniciadas por la dictadura y consolidadas en los noventa, constatando así una línea de continuidad entre ambos momentos históricos. La dictadura lega a la sociedad de los noventa la violencia generadora de exclusión social (*Buenos Aires viceversa*) y los valores productores de ciudadanos defensores de un modelo neoliberal de país que los seduce y excluye (*76 89 03*). La segunda parte integra las películas *Nueve reinas* y *El hijo de la novia*. Las mismas consignan una sociedad argentina disgregada y víctima de un engaño por parte de un gobierno corrupto que entrega el patrimonio nacional al capital transnacional e impulsa un modelo social que ya no privilegia los valores del trabajo y la unidad familiar postulados por los antepasados inmigrantes. Finalmente, la tercera parte reúne a los filmes *Herencia* y *El juego de la silla*. Estas dos películas elaboran, desde diferentes ángulos, la imagen de la Argentina como país receptor de inmigrantes y tierra de oportunidades, reactivando esta imagen como modelo de

reconstrucción comunitaria (*Herencia*) o negando la posibilidad de su implementación dado el advenimiento del fenómeno emigratorio (*El juego de la silla*).

Como señala Copertari, más allá de sus distancias formales, las obras que integran el corpus de este trabajo se caracterizan por una recepción positiva (ya sea por parte de la audiencia, de la crítica o de ambas) que estriba en su capacidad para dar cuenta de un presente que exhibe en su epidermis los rastros del pasado. Por otra parte, todas ellas ofrecen la posibilidad de ser leídas como “alegorías nacionales” (14) (Jameson y Ahmad) que articulan una lectura de la desintegración Argentina contemporánea y proponen una interpretación de la misma, al tiempo que, en su mayoría, formulan ficciones de reconstrucción social.

A través de un lenguaje preciso y de una integración sutil y balanceada del marco teórico y el análisis formal, el libro *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo* ofrece una lectura fresca y sugerente del fenómeno cinematográfico argentino de los años noventa y comienzos del siglo XXI. Es, por todos estos méritos, una obra de referencia ineludible para quienes quieren explorar el cine argentino contemporáneo.

***The Theater of Truth: The Ideology of (Neo) Baroque Aesthetics.* William Egginton. Stanford, CA: Stanford UP, 2010. 170 pp.**

**Reseña por Moisés Castillo, University of Kentucky .**

Según Egginton, el Barroco y sus vertientes tanto moderna como contemporánea, el neo-Barroco (sinónimo hoy de lo que otros llamarían la posmodernidad), deben ser entendidos como la estética correspondiente a un problema de pensamiento que abarca toda la modernidad desde el siglo XVI al presente (1). Se trata de la noción de que el sujeto sólo puede acercarse a la realidad a través del velo y la corrupción de las apariencias (2). Acierta Egginton al señalar que desde el punto de vista filosófico, el problema adquiere centralidad en la epistemología trascendental kantiana. Una teoría que afirma los límites de nuestro conocimiento empírico: sólo podemos alcanzar a conocer fenómenos, es decir, una serie caótica de sensaciones que captan nuestros sentidos y que son conformados por nuestra sensibilidad en un espacio y tiempo determinados. El verdadero ser de la realidad, la cosa en sí, el noúmeno, el orden de la materia, o fundamento ontológico de ese fenómeno, es real y existente pero incognoscible para el sujeto kantiano. No obstante, Egginton piensa, que ya dos siglos antes, desde finales del XVI, la cultura europea encontró una “estrategia general” para expresar el problema filosófico al que nos hemos referido. Dicha estrategia, que el crítico llama “estrategia mayor del Barroco”, por un lado asume la existencia de un velo de apariencias, y por otro sugiere la posibilidad de un espacio más allá de esas apariencias donde reside la verdad (3). En la arquitectura y pintura, el Barroco hace empleo de una serie de técnicas de ilusión óptica como el *trompe l’oeil*; o de imágenes deformadas que encuentran resolución desde un determinado ángulo de perspectiva, como ocurre con la anamorfosis pictórica; además de la difuminación de los bordes de las figuras o el dejar espacios borrosos en lo que llamó Heinrich Wölfflin “el estilo pictórico”. Se trata, por tanto, de que el espectador se vea atraído por lo que ve en la superficie y intente resolver el enigma que le incita a alcanzar la verdad detrás del artificio, una verdad ilusoria y siempre fuera de su alcance. Desde el punto de vista ideológico, el nivel de satisfacción o plenitud que promete al sujeto esta estrategia mayor, al deslizar ciertas presuposiciones en el corazón de la verdad ilusoria, que siendo otra representación trata de vender como la realidad misma, es utilizado en muchas obras, sobre todo literarias, según José Antonio

Maravall, como propaganda por las élites del Barroco para que las masas se identifiquen, obedezcan y favorezcan los intereses contra-reformistas e imperialistas de la clase dominante (ejemplo de esas presuposiciones: el “honor” en la *comedia* española). Dicha postura maravalliana, en opinión de Egginton, es acertada, pero exagerada. Más que nada, por la existencia en el Barroco histórico de otra corriente de representación estética, una “estrategia menor”, que pone el énfasis en la representación, en las apariencias, y descarta el que podamos alcanzar una realidad más allá de ellas. Estamos fundamentalmente envueltos en todo momento en un sistema de mediaciones (6). En otras palabras, la idea es que el mundo “real”, tal cual se nos presenta, existe sólo como una construcción moldeada a través de las convenciones de la percepción y la interpretación (ejemplo en el Barroco español: la obra cervantina). Termina Egginton su enjundiosa introducción estableciendo claros paralelismos entre los medios de propaganda ideológica que concretamente el Barroco español usó para establecer obediencia y adhesión al imperio en el XVII y los que análogamente el imperio norteamericano despliega hoy día. El resto de capítulos que componen este libro, siete en total (más un epílogo), son ejemplos de casos prácticos de las dos estrategias estético-ideológicas del barroco hispano: la mayor y la menor, dentro del marco político y cultural de referencia que forman los movimientos del Barroco (s. XVII) y su continuidad, el neo-Barroco (XX).

En el segundo capítulo titulado “De los huecos y pliegues del Barroco”, se hace hincapié en la “teatralización del espacio”, o los diferentes grados de separación y mediación que existen entre el espacio ocupado por el espectador y el espacio ocupado por la representación. Una de las esenciales características del Barroco es el sorprender, el cautivar al espectador, bien desdibujando los contornos entre ilusión y realidad, bien invitando al espectador a que resuelva el enigma entrando en otro nivel de realidad, o como participe de la representación artística. Filosóficamente, esto no se sustenta, según Egginton, en un modelo cartesiano de múltiples “huecos” por los que entrarían en comunicación las sustancias, por así decir leibnizianas, que representan los espacios del espectador y de la obra, el exterior y el interior; sino que más bien, se enraiza en un modelo deleuzeciano (G. Deleuze) que implica un “todo” con múltiples “pliegues”, correlatos de los relativos puntos de vista sobre una realidad en la que no existe una absoluta demarcación

entre espacio interior y exterior. Si la realidad es ontológicamente engañosa, el artificio es el corazón del pensamiento barroco, como demuestra la obra de Baltasar Gracián, esa teatralidad que nos revela que “la verdad que siempre hemos conocido y habitado tiene múltiples pliegues y dobleces, y es artificial en todas sus facetas” (25).

Con esta premisa parte el capítulo dedicado a Cervantes, donde se examinan aspectos del *Persiles*, *El celoso extremeño*, o *La fuerza de la sangre*, para mostrar bajo qué movedizas estructuras ideológicas se construye el edificio barroco. “Al igual que la deconstrucción (Derrida), la estrategia menor funciona desde dentro de un texto o una tradición social para socavar los modelos establecidos de verdad que apoyan su idea de razón” (37). En Cervantes no hay verdad detrás de las apariencias, pues en sí misma la verdad no es más que apariencia, al haber sido contaminada o corrompida por ella. Constructos como el ‘honor’, o la ‘pureza de sangre’, no son más que ideales fatuos que el sistema político absolutista pone en marcha para construir su edificio de significado y legitimarse en sus conservadores presupuestos.

Para conseguir este objetivo y propagar dichos ideales, el régimen absolutista en muchas ocasiones se sirve del género más popular de la época, el teatro. Si hay un género epítome de lo que significa “Barroco”, ése es el teatro. El teatro, más concretamente la comedia, escenifica el problema de la modernidad: la relación entre ilusión y verdad. Por eso, para el crítico, “el Barroco es teatro y el teatro es barroco” (39). Por consiguiente, si nos preguntamos a qué estrategia pertenece la comedia, a la mayor o a la menor, la respuesta de Egginton es: a las dos. Ya que, si por un lado la comedia sirve como propaganda de los constructos vacíos de la época (Maravall), por otro, nos pone delante las costuras de su propio tejido estructural, nos revela los elementos que constituyen la esencia de su teatralidad, el juego de su artificio.

Ya en el capítulo cuarto, Egginton se vale de los estudios de John Beverley y Maurice Molho para demostrar cómo la poética singular de Góngora despliega la lógica de la estrategia menor del Barroco y “expresa la nueva fenomenología de su tiempo y cultura” (60-61). Según Molho el intelecto es el espacio donde las semejanzas percibidas por los sentidos son aglutinadas por analogía, y la metáfora es la expresión de tales analogías en el lenguaje. La poesía de Góngora trata así de captar la naturaleza esencialmente metafórica

de lo real en sí mismo. Sólo podemos acercarnos intelectualmente a lo real a través de la mediación de las metáforas, de palabras que son simultáneamente semejantes y diferentes a otras palabras. La esencia de la realidad no descansa en la inmediata representación de lo que las cosas son en sí mismas, sino que consiste en la inserción de seres y cosas en un entramado múltiple de semejanzas y analogías que expresan las metáforas. O lo que es lo mismo, “la poética de Góngora, en la opacidad de su densidad metafórica, le niega la transparencia al ser para expresar el mundo en su inherente complejidad” (61-62).

En el iluminador quinto capítulo se hace un recorrido por el Barroco americano (Barroco del Nuevo Mundo) y el Neo-Barroco. Se trabajan, entre otros, los ejemplos de estrategia menor que constituyen Sor Juana y Lezama Lima. Egginton crea un neologismo que incluye ambos periodos, ‘Colo-neo-Barroco’ (*Coloneobaroque*), cuyas posibilidades estéticas si bien trascienden las particularidades del siglo XVII europeo, están histórica y filosóficamente fundamentadas en los problemas de la modernidad Euro-americana (69-70). El viejo imperio español y el nuevo imperio americano despliegan parecidas estrategias ideológicas que nos convierten en meros consumidores de espectáculo. Ante esto, el arte y la literatura Coloneobarrocos reaccionan atacando la distinción primordial entre una incuestionable realidad básica y sus múltiples representaciones.

“The dream Life of Calderón and Borges” es el título del capítulo sexto, donde se comenta el nuevo espacio abierto por el sueño calderoniano: la relación de la modernidad con las posibilidades de su propio conocimiento (Barroco), y el cierre de ese espacio, algo que es imaginado por el sueño de Borges (Neo-Barroco). En Calderón asistimos a la por antonomasia más clara formulación ética de la estrategia mayor del Barroco: lo real está ahí y el conocimiento de su potestad, que en algún momento reemplazará, explicará, o justificará nuestra existencia, debe gobernar nuestras acciones en este mundo de apariencias efímeras (89). Para Borges, al contrario, el mundo es la materia de una ensoñación, una materia atravesada de agujeros de sinrazón que revelan su falsedad, por lo tanto, lo que existe es pura y simplemente un mundo de apariencias *ad infinitum*.

El último capítulo está dedicado a la puesta en escena de la estrategia menor neobarroca que supone el cine de Pedro Almodóvar. Con sus obvias e importantes salvedades, tanto el cine de Lars von Trier, como los *reality shows* de la industria televisiva

más consumista buscan mostrar la realidad al desnudo, bien sea despojándose de los efectos especiales para alcanzar la verdad del cine: un cine que no miente; o yendo a un plató a desvelar sin tapujos las verdaderas luchas, problemas y deseos de la gente real. El cine de Almodóvar, contrariamente, no sirve a la estrategia mayor de los shows televisivos que pretenden mostrar el 'sujeto al desnudo', sino a la menor que quiere desvelar más bien el 'desnudo del sujeto', su precariedad. En Almodóvar no tenemos que trascender las múltiples pantallas de representación para alcanzar el verdadero yo, pues esas pantallas son la única materia de la que nuestro yo está hecho.

En resumidas cuentas, estamos ante un libro sugerente, erudito e innovador. Pocas monografías en el ámbito de los estudios culturales interconectan literatura, estética y pensamiento filosófico de manera tan natural e iluminadora como lo hace *The Theater of Truth*. El trabajo es un ambicioso proyecto que ilustra no sólo las conexiones que otros literatos, pensadores o artistas han venido observando entre Barroco y Neo-Barroco, sino que clarifica las dificultades ideológicas que anidan en ambos términos (no todo Barroco es conservador, ni todo neo-Barroco es subversivo) y prueba, con un novedoso enfoque filosófico-estético que incluye una batería de conceptos propios, que el Barroco, el viejo y el nuevo, como estilo, es un discurso fundamental de la modernidad, cuyo problema de pensamiento atañe a la teatral disociación entre las apariencias y la supuesta verdad que éstas esconden.

Una tacha: en el desarrollo y comentario de los textos literarios escogidos a lo largo del libro, Egginton (no sé si por exigencias de sus editores) no nos ofrece el texto completo original en español, sino tan sólo su traducción. Proveer a la vez del original en castellano, más allá de ciertos vocablos sueltos, en un libro cuyos ejemplos vienen en su totalidad del Barroco hispano, habría ayudado a captar más rápida y nítidamente las sutilezas de su argumentación, particularmente en el caso de los textos poéticos.

Quiero concluir diciendo que, en el contexto norteamericano, este libro conecta con otros que se vienen escribiendo últimamente y que relacionan los estudios del Siglo de Oro en general, y el Barroco en particular, con el presente cultural y político, libros como los de Julio Baena (*Discordancias cervantinas*), David Castillo (*Baroque Horrors*), Bruce Burningham (*Tilting Cervantes*), William Childers (*Transnational Cervantes*), Rachel

Schmidt (*Forms of Modernity*), por citar algunos de los más recientes y destacados. *The Theater of Truth* es una lectura obligada para todo estudioso del Barroco y de la modernidad.



**Directory of world cinema. Spain (ed) Lorenzo J Torres Hortelano 2011 287 p.**

**Reseña Susana Trujillo Ros, Universidad Nacional de Educación a Distancia.**

Frente a la preeminencia de las llamadas *majors* norteamericanas -y sin menoscabo de la calidad de sus producciones- nunca resultan suficientes los ciclos, festivales y estudios sobre la cinematografía realizada fuera de las fronteras estadounidenses. El hecho de que *Directory of World Cinema: Spain*, dirigido por Lorenzo Torres Hortelano, Profesor Titular de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, se publique en inglés en Estados Unidos e Inglaterra supone por tanto una contribución necesaria que brinda la oportunidad a estudiosos y aficionados de adentrarse en el séptimo arte español y abordar un balance de conjunto desde los años treinta (*Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933, dirigida por Buñuel) hasta la *Semana de cine experimental de Madrid* celebrada en 2010. Resulta lógico que por su extensión queden sin comentario grandes títulos, en cualquier caso son significativas todas las películas presentes. Cada análisis ha sido una elaboración original realizada para este volumen por más de sesenta investigadores, docentes y profesionales del sector cinematográfico de diferentes nacionalidades, siendo esta polifonía de voces una heterogénea relectura de los textos filmicos seleccionados dentro de la unidad de conjunto lograda por Lorenzo Torres. Así cada bagaje cultural individual –avalado por sólidos currículos- devuelve una interpretación nueva, y es ahí donde se verifica que la *estética de la recepción* enunciada por Jauss no se limita solamente a una audiencia anónima tampoco en el caso del séptimo arte, sino que puede comenzar o al menos se prolonga desde la crítica profesional que inevitablemente va constituyendo un canon.

Ya desde la introducción propone al lector/espectador una reflexión interdisciplinar que atienda a la tradición artística presente –conciente o no- en cada cineasta, abrir los sentidos al lenguaje cultural -ese *escuchar las voces de la cultura* dialógico propuesto por Bajtín-, un procedimiento que implica establecer relaciones entre los diversos géneros e influencias o entender el film como discurso que nos interpela.

La novedosa catalogación genérica ofrecida por su editor alberga por tanto la voluntad de ofrecer una intersección funcional y práctica entre los criterios de profesionales, creativos y espectadores que permite un acercamiento tanto al cine de forma aislada como a la realidad que lo produce. Si algunos de los géneros planteados

resultan de uso convencional en función de los criterios comerciales, otros albergan la intención de hacer presente la huella de la Historia (*Dictatorship Forgotten Cinema*, *The Transition of Democracy Cinema*) y rescatar de un innmercido segundo plano a directores como Edgar Neville, o proponer un viaje de lo particular a lo general dejando constancia de la singularidad de la cultura española como pauta para una correcta lectura universal: *Auteur Melodrama*, *Grotesque Comedy* / *Esperpento*, *Iberian Drama* y *Musical* (*but not only Flamenco...*).

Es precisamente en este último bloque de contenido donde sitúo la atención por aplicar a la cinematografía un término creado en el magma de la literatura, el esperpento, que su traducción anglófona para este volumen –*grotesque comedy*– devuelve a los orígenes anteriores a Valle-Inclán: lo grotesco.

El entramado de lo grotesco, también en la línea bajtiniana, esa sabia cultura popular de la plaza pública con su risa carnalesca que niega y afirma, donde lo escatológico y violento y las sucesivas coronaciones y derrocamientos traslucen una profunda comprensión de la vida que supieron aplicar a sus textos Rabelais en Francia, o Cervantes y los autores del teatro medieval y renacentista en suelo ibérico, es un terreno fértil para el diálogo entre voces ancestrales. Lo grotesco representa, incluso una vez que la literatura canónica lo incorpora fagocitando su frescura, una tercera forma de mostrar la realidad -frente a la mera visión trágica o cómica- que se compromete con el entorno y presenta un mundo desquiciado a la espera de una armonía futura. A lo largo de la Historia occidental no ha dejado de desarrollarse en múltiples manifestaciones artísticas, si bien renace con nuevo esplendor en las primeras décadas del siglo XX –por ejemplo con las vanguardias–, precisamente en los años en los que el cine comienza a constituirse como séptimo arte. La mirada grotesca en la cinematografía de occidente ha de tener por tanto una importancia digna de mención.

Si en paralelo al desarrollo del cine Rusia recupera el grotesco de feria como procedimiento para revitalizar el teatro de sala, Italia inicia el movimiento *Grottesco* con Chiarelli y posteriormente con Antonelli o Pirandello, y Argentina crea su propio *Grottesco criollo*, España tendrá las denominadas *tragedias grotescas* de Arniches y por supuesto a Valle-Inclán, cuya invención literaria, el esperpento, significa una vuelta de tuerca de la tradición hispano-grotesca que encontrará eco también en la cinematografía.

Esa deformación deliberada de la realidad en busca de un significado profundo y una idiosincrasia nacional, una reelaboración muy particular de lo grotesco, se ha

venido manifestando en títulos como los analizados bajo este epígrafe. Tanto en *El Verdugo*, *Plácido*, *El extraño viaje* o *Los Tramposos* se perciben ciertas constantes temáticas y formales: la violencia implícita o explícita no ajena al humor, la carencia de límites definidos entre pesadilla y vigilia, el absurdo cotidiano, la falta de expectativas en la escala socioeconómica, la alienación que el progreso acarrea al hombre humilde y al tiempo el atraso industrial español, las múltiples contradicciones entre el ser y el parecer, las variadas, a veces delirantes y de costumbre mal remuneradas ocupaciones que redirigen hacia la picaresca, el abigarramiento de los interiores, los objetos cargados de simbolismo, el uso de claroscuros o la teatralidad deliberada como recurso fílmico para llegar al fin a la saludable autocrítica como sociedad que supone rodar una comedia muy triste. En esa línea, desde luego, no están lejos muchas de las adaptaciones cinematográficas de Don Quijote, analizadas en el apartado *Don Quixote Visual Ridings*.

Finalmente, frente a la grotesca mirada ibérica el volumen ofrece también una inteligente entrevista a Jaime Rosales, cineasta cuya obra –explica– surge desde una mirada ajena a las fronteras geográficas. Otros apartados como *Industry Spotlight: Spanish Film Production*, *Influence of European Avant-garde* o *Representations of Violence* completan el oportuno balance de conjunto del Directorio.