

5-1-2006

## Reviewed Work(s): Spanish National Cinema by Núria Triana-Toribio; The Cinema of Spain and Portugal by Alberto Mira

Salvador Oropesa  
*Clemson University*, oropesa@clemson.edu

Follow this and additional works at: [https://tigerprints.clemson.edu/languages\\_pubs](https://tigerprints.clemson.edu/languages_pubs)

---

### Recommended Citation

Oropesa, S. (2006). Chasqui, 35(1), 170-174. doi:10.2307/29742087

This Book Review is brought to you for free and open access by the Languages at TigerPrints. It has been accepted for inclusion in Publications by an authorized administrator of TigerPrints. For more information, please contact [kokeefe@clemson.edu](mailto:kokeefe@clemson.edu).

Review

Reviewed Work(s): Spanish National Cinema by Núria Triana-Toribio; The Cinema of Spain and Portugal by Alberto Mira

Review by: Salvador A. Oropesa

Source: *Chasqui*, Vol. 35, No. 1 (May, 2006), pp. 170-174

Published by: Chasqui: revista de literatura latinoamericana

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/29742087>

Accessed: 20-06-2019 14:09 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Chasqui: revista de literatura latinoamericana* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Chasqui*

Las explicaciones sobre el desciframiento de palabras de las piedras en las páginas 172-75 son completas, ya que inclusive se explica el significado de sufijos mayas hallados en los jeroglíficos.

Es de mucho interés el argumento que hace Thomas en la página 184 sobre la construcción del canal que tiene por nombre Boca Bacalar Chico que otros consideran de origen natural no artificial.

También es de interés notar las variaciones en el deletreo de palabras en el idioma maya. Por ejemplo, la palabra *sacbe* en la página 28 y *sacbeob* en la página 24. Se entiende que *sacbe* es el singular de *sacbeob*, aunque hay variaciones en el deletreo de acuerdo a diferentes diccionarios del idioma maya.

Se pueden encontrar ciertos errores de edición en este libro. En la página 25 dice "Some the caves had shrines inside". En la página 203 vemos que los autores utilizan la palabra "chultún" de origen maya siguiendo reglas del español para formar el plural "chultunes", contrario al ejemplo anterior de *sacbeob*. Hay otro error en la página 55 en el título, "Instituto Nacional de Estadística, Geografía y Informática". Debería decir "e Informática". El estudio número 6 contiene la palabra "albarrada" sin explicar el significado. En la página 119 encontramos la palabra "brechas" en cursivas sin una explicación del significado. En el estudio diecinueve no se explican las palabras "rejolladas" y "aguada".

Este volumen es una fuente de información actualizada sobre los últimos descubrimientos arqueológicos en el estado de Quintana Roo. Nos presenta un variado número de conjeturas y nos transporta al pasado de la cultura maya.

José L. Borges Ucán, Universidad de Nebraska en Kearney

Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. London: Routledge, 2003. 210 pp. 0-415-22059-9.

Mira, Alberto, ed. *The Cinema of Spain and Portugal*: London: Wallflower P, 2005. 268 pp. 1-904764-44-4.

Una rápida mirada por la bibliografía sobre cine español publicada en inglés en los últimos años indica una obsesión por el establecimiento del canon. Hay un consenso de que tras una andadura de más de cien años el cine español ha llegado a un nivel de madurez que justifica el establecimiento de una historia nacional. Así, nos encontramos con *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation* que editó Marsha Kinder para Duke UP en 1997. Barry Jordan editó *Contemporary Spanish Cinema* para Manchester UP en 1998. Ese mismo año Jenaro Talens y Santos Zunzunegui hicieron lo mismo en *Modes of Representation in Spanish Cinema* para Minnesota UP. Peter Williams Evans editó *Spanish Cinema. The Austerist Tradition* para Oxford UP en 1999. En 2002 ya en español Larousse publicó una minieniclopedia bajo el título de *El cine español*. De estos libros sale un corpus de más de cincuenta directores importantes. Los que más se repiten son Luis García Berlanga, Víctor Erice, Pedro Almodóvar, Carlos Saura, Fernando Fernán Gómez, Bigas Luna y el histórico Benito Perojo. Bardem, Camús, Buñuel, Miró, Trueba, Médem, Aranda, Rey, Franco, Amenábar, Neville o Cuerda obtienen menos menciones. Esto indica que el canon no está cerrado y que incluso elementos ajenos a las películas en sí como es el hecho de que estén disponibles en DVD hace fluctuar este canon.

El libro de Triana-Toribio tiene un mal principio, un desarrollo muy interesante y un buen final. El título es muy acertado ya que es lo que la crítico hace, estudiar cómo desde un primer momento la crítica y la intelectualidad han querido primar un determinado tipo de cine como representativo de la nación mientras que se marginaban otros géneros. El problema es que la autora ha decidido comenzar con una introducción que defina el nacionalismo español y comete errores graves. El primero es decidir que el cine vasco y catalán no pertenecen al cine español aunque luego en el desarrollo de su crítica histórica se olvida de esta premisa y sí los incluye. El segundo es definir el siglo XIX español como “an unqualified failure” (4): la abolición de los señoríos y la Inquisición, tres desamortizaciones que facilitaron el sistema moderno de propiedad privada, ser el país continental europeo que tuvo más años de gobierno constitucional representativo entre 1812 y 1914, la Revolución Industrial, la red radial de ferrocarriles y carreteras, el Ministerio de Fomento, la introducción de la peseta, el Banco de España y la Bolsa de valores, la creación de un mercado único nacional, el Museo del Prado, el Censo, el Registro civil, nuevos códigos civiles y penales, tres guerras civiles ganadas por los liberales contra los carlistas y un larguísimo etcétera de reformas no se pueden descalificar con un desplante maximalista. El descrédito que el siglo XIX ha sufrido por parte de historiadores falangistas y marxistas responde al hecho de que “el fracaso” de este siglo justifica la acción revolucionaria tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda.

La crítico se basa mucho en los primeros estudios sobre nacionalismo de Álvarez Junco, quien luego ha rectificado en parte sus posturas. Otros historiadores como Antonio Elorza han entrado en el debate y han demostrado el error de Álvarez Junco en su análisis sobre el comienzo del estado-nación España a partir de la Guerra de la Independencia contra Napoleón, que Álvarez Junco la interpreta como una contienda en la que priman los elementos religiosos sobre los nacionalistas. La introducción al siglo XIX es importante porque el XX es simplemente una continuación del anterior. Si no conocemos bien el siglo XIX no podemos entender lo que viene después.

La tesis principal del libro es la de Marsha Kinder de que el cine es un medio que por un lado presenta una identidad nacional unificada que diluye las diversidades regionales y étnicas y por otro es el escaparate de cada país en el extranjero. Para Triana-Toribio el cine español no existe propiamente dicho hasta el franquismo ya que el previo no tuvo el apoyo del estado. Esto es otro error ya que el cine de la República es importante y el hecho de que provenga de la iniciativa privada con una significativa tradición en el teatro comercial no merma su valor. Como unos errores conducen a otros, Triana-Toribio se recrea en la pobreza y el subdesarrollo del país en los años veinte para a renglón seguido explicar que el cine de esta década es una reacción nostálgica ante el asalto de la modernidad y la europeización.

Debemos a la intelectualidad de la República, fuertemente influenciada por el cine soviético o el americano nacionalista de Griffith, el que se pensara que la más auténtica seña de identidad española del cine nacional fuera un cine realista y socialmente comprometido. De todos modos el cine más popular fue el musical y en la Guerra hubo películas que gustaron en ambos bandos como *Suspiros de España* (1937) de Benito Perojo. El cine de posguerra continuó los géneros y las estrellas del cine folklórico republicano. La intelectualidad falangista entendía que la española no podía representar a la nación, en este contexto damos por hecho de que toda discusión sobre gusto lo es siempre sobre clase. La alternativa que ofrecieron los falangistas fue la creación del cine de la cruzada en el que dominara la metáfora del asedio y el miedo a las masas. En los años cincuenta tanto la oposición de izquierdas como la intelectualidad de la Falange defendieron de nuevo como cine español el social y neorrealista. La Falange, tras la derrota del Eje, tenía que

legitimar el franquismo y hacer que fuera aceptado en Europa y América. Esto se consiguió asociando la producción a la distribución con lo que el régimen de Franco consiguió las películas que quería, los productores el dinero y el público las películas de Hollywood. El franquismo buscaba en los festivales internacionales de cine el reconocimiento y la legitimación. En el caso de Latinoamérica el propósito era doble, volver al imperialismo y ganarse al exilio. Las Conversaciones de Salamanca sobre cine de 1955 y la llegada al poder de falangistas “liberales” como García Escudero o Fraga Iribarne permitió la creación del Nuevo Cine Español. En este cine del desarrollismo el espectador siempre está consciente de que está mirando una obra de arte. García Berlanga y Basilio Martín Patino son representantes del NCE. Al mismo tiempo las masas van a ver las películas de Marisol que representan mejor para el gran público la ansiedad de la modernidad. El NCE era agrio mientras que el supuestamente “viejo” cine más conservador era más optimista. Con los setenta llega el destape y la igualación de libertad política y libertad sexual. La censura se convierte en un elemento más de la película, de hecho en la más importante del destape, *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), el narratario es la misma censura. Este cine se debatirá entre la sexualidad como chiste y la sexualidad como trauma.

Ya en democracia hay una pluralidad de opciones: continúa el cine popular y coral, aparece “la tercera vía” de José Luis Garcí que intentó aunar arte y comercialismo, y el cine de la Ley Miró del gobierno socialista que intentó usar la influencia y el dinero del estado para crear un cine de calidad, que una vez más fuera realista y comprometido Aunque Triana-Toribio en general considera la Ley Miró un fracaso, una lectura detenida de los datos que ella misma proporciona, permite una lectura más optimista. Pedro Almodóvar usó el dinero público para añadir calidad de producción a películas como *Matador* (1986), por ejemplo en vestuario, que impuso un estándar que otras películas continuaron. La película más importante de este proyecto fue *Los santos inocentes* (1980) de Mario Camús. Ambas películas se caracterizan por una belleza visual que ha marcado el cine español posterior. De todos modos la seriedad temática ha seguido siendo una exigencia de los intelectuales de derecha e izquierda desde la República. El cine español actual ha adoptado como suyo una producción muy cuidadosa y bien filmada, aun en el cine frívolo y neovulgar.

A la intelectualidad española le ha costado mucho aceptar a Almodóvar como parte del canon cuando éste en realidad era una síntesis perfecta del cine coral popular, con humor y canciones, y al mismo tiempo un cine de calidad que tocaba temas serios como la modernidad o la sexualidad. El cine de ahora es heterogéneo, tiene acentos, es posnacionalista en las regiones más nacionalistas, se recrea en una vulgaridad autoconsciente hecha para fastidiar a los serios de la derecha y la izquierda, juega con los estereotipos, integra a los emigrantes, se atreve a entrar en Hollywood con estrellas y películas como *Los otros* de Alejandro Amenábar y continúa haciendo películas sociales como *Solas* o *El Bola*.

El libro de Mira comienza con una introducción de Román Gubern que propugna romper con la ortodoxia de qué es una buena película que como ya sabemos comenzó con los intelectuales republicanos, continuaron los falangistas, los progresistas antifranquistas y el socialismo democrático. Para los gobiernos conservadores de la democracia el cine no fue un asunto mayor. Gubern piensa que el cine popular y la comedia si son buenos deben formar parte del canon (8). Este libro lo que hace es analizar películas específicas, como el melodrama *La aldea maldita* de Florián Rey, en sus versiones de 1930 y 1942, o *La verbena de la paloma* de Benito Perojo de 1935, película muy importante porque asienta las bases para el género de tipo coral, con fuerte presencia de la clase trabajadora y preferentemente musical, basado en la zarzuela que junto con el género chico contienen un elemento popular que permite una lectura progresista. Por ejemplo,

el franquismo primó la copla andaluza en detrimento de la zarzuela. *Los últimos de Filipinas* de Antonio Román de 1945 es el prototipo de cine falangista de cruzada y con el tema del asedio que ya hemos comentado. Es también un cine de fuerte contenido homosocial. *Lola la Piconera* de Luis Lucía de 1951 es relevante porque muestra la labilidad del género de cine folklórico, que no olvidemos nació con la República. Es una película de reconciliación nacional, de relaciones interclasistas y de reconocimiento de lo extranjero, en este caso lo francés. *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem de 1955 representa el ideal de cine realista y comprometido que sale de Salamanca. La españolidad se define a partir del melodrama norteamericano y el neorrealismo italiano. Madrid es la civilización y la provincia es la barbarie.

*El último cuplé* de Juan de Orduña de 1957 es el éxito de taquilla más inesperado del cine español y se produce por la nostalgia que la opereta de los años veinte producía. Chris Perriam, el autor de este capítulo, cree junto a críticos como Kinder que es una nostalgia despolitizada. No lo es porque reivindica la libertad sexual y de producción artística propios de la democracia anterior a la Guerra Civil y la revolución sexual de los años veinte. *El verdugo* de Luis García Berlanga de 1963 defiende el humanismo liberal que el franquismo intentó trascender. *La noche de Walpurgis* de León Klimovsky de 1970 se muestra como representante del cine de género, en este caso el de horror, que fue tan popular y prolífico en los años setenta y al que la crítica ha prestado poca atención. *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice de 1973 es el ejemplo de cine autoconsciente, artístico, con planos muy complejos, con influencias muy sofisticadas como el expresionismo alemán y la nouvelle vague y la disfunción entre imagen y sonido, en definitiva, el cine de autor y calidad que se puede mostrar en los festivales internacionales para representar a España. *Arrebato* de Iván Zulueta de 1980 es un interesante ejemplo de cine hecho desde la droga. *Belle Époque* de Fernando Trueba de 1992 es otra película de reconciliación nacional y de recuperación amable del pasado. Las películas de la serie *Torrente* de Santiago Segura se estudian como representativas del cine neovulgar. *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar de 1999 tiene como género un melodrama antipatriarcal de cine de autor finisecular. *Lucía y el sexo* de Julio Medem de 2001 la lee Paul Julian Smith como la manera en la que el cine europeo usa el sexo frente al cine de Hollywood. Otras películas que se analizan son *Marcelino Pan y Vino* de Ladislao Vajda de 1955, *Viridiana* de Luis Buñuel de 1961, *El extraño viaje* de Fernando Fernán Gómez de 1964, *Cria cuervos* de Carlos Saura de 1975, *El diputado* de Eloy de la Iglesia de 1979 y *Los santos inocentes* de Mario Camús de 1984.

En este libro también se incluye una serie de películas portuguesas: *A canção de Lisboa* de José Cottinelli Telmo de 1933, *Aniki-Bóbó* de Manoel de Oliveira de 1942, la trilogía de *João de Deus* de João César Monteiro de 1989, 1995 y 1998, *Viagem ao princípio do mundo* de Manoel de Oliveira de 1997. Es decir, pareciera según este libro que entre 1942 y 1989 no hay cine portugués. Para este pequeño ejemplo casi no merece la pena. Pero de todos modos es un grupo excelente de películas, los análisis están bien hechos y las películas tienen un común denominador de identidad, desde la aparición del fado como música nacional portuguesa al peligro de la disolución de la identidad nacional en la postmodernidad de la Unión Europea.

Los dos libros, el de Triana-Toribio y el de Mira llevan razón. Hay que romper la ortodoxia de que el único cine bueno es el realismo social y comprometido que ha seducido a los intelectuales de la derecha y de la izquierda. La comedia, el cine coral, el cine de género como el de horror, el melodrama y el neovulgar si son buenos merecen estar en el canon. Por otro lado la realidad multinacional del estado español debe de usarse para enriquecer la cultura del país, si se usa como arma arrojada la situación empeorará. El cine portugués merece estudios indepen-

dientes, los estudios comparativos son siempre buenos, pero hacer del cine portugués un apéndice del español no es justo.

Salvador A. Oropesa, Kansas State University

Varas, José Miguel. *Neruda clandestino*. Santiago de Chile: Alfaguara, Aguilar Chilena de diccionarios S.A. 2003. 228 pp. ISBN 9-562-39260-0

No cabe duda de que el impacto de la obra de Pablo Neruda ha de quedar en el patrimonio cultural de la Humanidad y, junto a ella, el paso de sus días vividos con la mirada puesta en el lluvioso sur de Chile que lo vio crecer junto araucarias, alerces y peumos. Pero si es fácil encontrarse con la obra del vate, no ocurre lo mismo cuando se quiere penetrar en la otra intimidad del poeta, aquella marcada por los diferentes acontecimientos que rodearon su vida. Prueba de ello es, a nuestro entender, el claro hecho de que su *Confieso que he vivido* no da cuenta de una serie de pormenores que se han llegado a conocer después de su muerte hace más de treinta años. Por ejemplo, si bien se menciona su obligada salida de Chile durante el gobierno del presidente Gabriel González Videla, inmortalizado por el poeta como “el traidor” en algunos de sus poemas, no aparecen en sus memorias los necesarios detalles con que aquella salida se planificó. Como se sabe, el entonces presidente de Chile había sido elegido con el apoyo del Partido Comunista de Chile. Sin embargo, al poco tiempo de estar en el poder—y presionado internacionalmente debido a la Guerra Fría—terminó por decretar la ilegalidad de esa institución política. Con este hecho, mejor conocido como “ley maldita”, miles de chilenos pasaron a la clandestinidad mientras otros eran encarcelados, puestos en campos de concentración o relegados a diferentes partes del país. Para que el poeta no corriera la misma suerte, el Partido Comunista decidió sacarlo del país. A todo esto, Neruda había alcanzado notoriedad internacional debido a su trabajo diplomático en Europa durante la Guerra Civil española y, posteriormente, como senador en representación de las provincias del norte de Chile.

Si bien es verdad que muchas notas periodísticas hacen mención a la salida de Chile de Pablo Neruda, nadie se había encargado de hacer un detallado relato documental y literario para dar a conocer cómo se gestó la salida, los pasos dados por el poeta antes de emprender la huida, quiénes lo ayudaron dándole refugio y, finalmente, quiénes lo acompañaron en la aventura que definitivamente se relaciona con *Canto General*. Lo anterior, porque es durante este período donde el poeta trabajaba intensamente en la confección de esta magnífica obra poética. Estos aspectos desconocidos, que sin lugar a dudas llaman la atención, hacen que la lectura del texto de José Miguel Varas sea una experiencia agradable para el estudioso o el simple admirador de la obra de este gran poeta chileno. La relación que nos presenta *Neruda clandestino* se extiende desde febrero de 1948 hasta los primeros meses de 1949 tiempo en el cual el poeta vivió en la clandestinidad siempre protegido, eso sí, por sus amigos, admiradores y, por sobretodo, por el Partido Comunista.

Este llamado relato documental y literario, como lo bautiza su autor debido a que el texto se mueve entre la historia y la novela, consiste de una Introducción y trece apartados cerrándose con un Epílogo. En la Introducción, José Miguel Varas da a conocer las diferentes fuentes escritas de que se valió para poder hacer la reconstrucción del lapso de tiempo señalado más arriba que, como es lógico pensar, corresponde a lo estrictamente documental de este texto. Junto con señalar el valor de dichos documentos, Varas menciona la importancia que tienen los testimonios verbales