

INTRODUCCIÓN

Si la modernidad otorga a la literatura un protagonismo indiscutible a la hora de acotar el ámbito de la cultura y de perfilar la identidad nacional en la medida en que sus iconos culturales y sus héroes están claramente vinculados a la palabra escrita, la postmodernidad privilegia la cultura visual, que sumada a la revolución tecnológica y al enorme desarrollo en los medios de comunicación, contribuye a diluir las fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas. En este marco el cine adquiere un protagonismo inusitado en base a su poder como aparato cultural capaz de reflejar y construir identidades nacionales y de difundirlas e internacionalizarlas con una eficacia que supera a la de la palabra escrita. Este desplazamiento de la cultura logocéntrica por la cultura visual, sumada a la vinculación del cine al ámbito de la alta cultura, legitima su relevancia como eje del patrimonio cultural de una nación. En este contexto el cine se revela como una de las disciplinas de mayor impacto dentro del hispanismo.

Durante los años noventa del pasado siglo se registra en el ámbito del hispanismo una apertura hacia otras disciplinas no estrictamente filológicas y literarias, en concreto hacia la hermenéutica, el psicoanálisis, el feminismo, la deconstrucción, los estudios gay, lésbicos y de género, la historia cultural, la filosofía de la alteridad, la etnografía, la antropología o el cine, apertura propiciada por la visión multidisciplinar que introducen en el terreno académico los estudios culturales anglosajones con su secuela de planteamientos multiculturalistas, transnacionales e intertextuales. Dentro de esas disciplinas conexas que el hispanismo asimila es la del cine, tanto en su vertiente histórica como estética y formal, la que adquiere una categoría singular y un cierto grado de autonomía al propiciar análisis comparativos, híbridos y transversales con la fuente matriz del hispanismo, es decir con la literatura. Es en el campo de las relaciones cine-literatura en el que la investigación avanza con

paso firme debido en parte a la conexión entre ambas disciplinas a partir de un factor común, la narratividad, con la consiguiente concepción del filme como un relato o texto análogo al literario.

Ya a comienzos de los 80 se registran los primeros acercamientos al cine español desde la óptica del hispanismo por parte de críticos como Cyril B. Morris, Víctor Fuentes, Jorge Urrutia, Rafael Utrera, Pere Gimferrer, de la Mata Moncho Aguirre, Franz-Josef Albersmeier, Hans-Jörg Neuschäfer o Gustav Siebenmann cuyos trabajos abren paso al estudio de las relaciones entre cine y literatura o historiadores como Emmanuel Larraz, Jean-Claude Seguin, Marvin D'Lugo o Peter Evans que profundizan en un terreno más estrictamente cinematográfico en la obra de cineastas como Buñuel, Bardem, Saura, Berlanga, Erice o el primer Almodóvar. Ese tipo de estudios, centrados en el establecimiento de las correspondencias entre el discurso audio-visual y los diversos componentes del imaginario colectivo español, se inscriben dentro de la «tradición autorial» que es aún hoy día la parcela de interés más socorrida y por ello la de mayor representación en nuestra recopilación. Así, respecto al director de *Viridiana* hemos seleccionado tres trabajos: el de Nancy Berthier «El reparto de *La edad de oro* de Luis Buñuel: una forma original de intermedialidad» estudia la perfecta simbiosis que lleva a cabo Buñuel en su mítica película con los actores, pintores y poetas que intervienen en ella desde la óptica precursora de la combinación de profesionales de diferentes medios artísticos en el logro de la nueva expresividad surrealista; el de Luciano Castillo «La Habana de Buñuel» se centra, amén de las vinculaciones «cubanas» del padre de Buñuel en las conexiones que son perceptibles entre el novelista Alejo Carpentier y el proyecto no realizado por el cineasta de llevar a la pantalla su novela *El acoso* y, finalmente, el de Javier Herrera, «Del estrabismo y la ceguera en el arte español contemporáneo: de Picasso a Buñuel» incide, a partir de sus mutuas coincidencias dentro del surrealismo a partir de 1925, en las conexiones entre el pintor y el cineasta en torno al vaciamiento de los ojos —y a la consiguiente invidencia— que ambos llevan a cabo en sus obras iniciáticas *Las señoritas de Avignon* y *Un perro andaluz*. Otro trabajo, el de Guy H. Wood, «Luis Buñuel, Carlos Saura y la creación de *La caza*», aún tiene que ver con el cineasta calandino al desvelar con todo lujo de detalles la participación, colaboración e influencia directa de Buñuel en *La caza*, la película más emblemática del nuevo cine español y de su autor, Carlos Saura.

Pero, con mucho, es Almodóvar el cineasta que atrae el mayor interés del hispanismo. Sobre él tenemos tres importantes estudios procedentes del congreso internacional que sobre su figura tuvo lugar en Cuenca: en el primero, «Las citas fílmicas de Almodóvar» de Peter Evans se señalan las deudas almodovarianas que en forma de citas y homenajes se encuentran en su filmografía; en el segundo, «El extraño viaje alrededor del cine de Almodóvar» de Marvin D'Lugo, se indaga en la perceptible influencia del film *El extraño viaje* de Fernando Fernán-Gómez en su obra y en el tercero, Kathleen M. Vernon con «Las canciones de Almodóvar» explora el terreno poco atendido de la presencia en su cine de la canción popular —sobre todo del «bolero»— y el papel que desempeña en el seno del argumento. Por su parte, Brígida Pastor en «La verdadera “voz humana”: revolución sexual en el cine de Pedro Almodóvar: *La ley del deseo* (1987)» ahonda, a través del análisis pormenorizado de la citada película, en la representación de la «alteridad sexual y genérica» de su cine así como —teniendo en cuenta la identidad sexual del propio Almodóvar— en la proyección de sexualidades e identidades genéricas «diferentes» a la “norma”. Otros grandes cineastas tratados por el hispanismo han sido Berlanga de cuya obra maestra *El verdugo*, Annabel Martin en «Familia, turismo y garrote vil: *El verdugo* de Luis García Berlanga» realiza una certera aproximación teniendo en cuenta sus vinculaciones y referencias al contexto social español de la época; y Bardem del que Emmanuel Larraz en «*Sonatas* (1959) de J. A. Bardem o la literatura como pretexto» estudia la peculiar adaptación que realiza de las citadas obras valle-inclanescas en un momento en el que resultaba muy difícil trasladar, por las dependencias de la censura, la atmósfera erótica y decadente del escritor gallego.

A esta nómina se suman otros cineastas que concitan la atención no tanto por sus valores «autoriales» cuanto por haber sido capaces, a través de algunas de sus producciones, de ahondar en determinados temas concretos, muy significativos a la hora de conocer una etapa histórica, unos modos de ser y de pensar así como algunos aspectos sociales, políticos o culturales típicamente españoles y por ello más propensos a la hora de utilizar otras perspectivas metodológicas diferentes al análisis autorial. Es el caso, por ejemplo, del húngaro emigrado Ladislao Vajda que con un puñado de películas, entre las que se cuentan *Marcelino pan y vino*, *Mi tío Jacinto* o *Un ángel pasó por Brooklyn*, todas ellas protagonizadas por su actor fetiche, el niño Pablito Calvo, supo retratar en un

interesante mosaico la vida española de los años 50 y ahondar en una serie de atavismos ideológicos nuestros muy acertadamente estudiados por Anne-Marie Jolivet, una experta conocedora de su producción.

Ese interés por cineastas más ligados a los valores industriales que a los artísticos se extiende sobre todo a los representativos de la época franquista, una etapa, junto a la Guerra Civil, que ahora mismo es la más revisada por lo que atañe a las cuestiones de identidad nacionalista y a su concreta territorialización tanto ideológica como geográfica, abanico temático que es el objeto de nuestra primera selección titulada «Cine y nación». En ella se analizan a fondo películas y directores de ese momento como *Torbellino* (1941) de Luis Marquina que dan pie a Eva Woods en «Radio Libre Folklóricas: Jerarquías culturales, genéricas y espaciales en *Torbellino* (1941)» para señalar cómo las comedias musicales andaluzas privilegiaron unos personajes femeninos independientes y triunfadores, siempre dentro de los parámetros del franquismo, que permitían a la audiencia imaginar identidades alternativas, especialmente gratificantes para las espectadoras de la época. Por su parte Jo Labanyi en su artículo «Negociando la modernidad a través del pasado: El cine de época del primer franquismo» a través de cuatro películas (*La duquesa de Benamejí* (1949), *Estrella de Sierra Morena* (1952), *Pequeñeces* (1952) y *De mujer a mujer* (1950) muestra cómo el cine del primer franquismo, lejos de suponer una regresión al pasado, abre paso a una modernidad conservadora, en tanto que Alejandro Yarza, tomando como objeto de análisis la película *Raza*, cuyo guión fue escrito por el propio dictador, examina en «Las lágrimas petrificadas del general Franco: fascismo y *kitsch* en *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia» el modo en que los ideólogos y artistas afectos al Régimen manipularon la iconografía histórica y religiosa española, creando con ello un repertorio *kitsch* susceptible de articular una imagen falsa de España al servicio del poder. Esa dimensión se enriquece con otras dos perspectivas: la de las relaciones cinematográficas con México y el papel que desempeña la censura. Respecto al primero Julia Tuñón analiza en «*Enamorada* (Fernández, 1946) en Madrid: la recepción de una película mexicana en la España franquista» los motivos que llevaron a declarar esta película de interés nacional a pesar de las enormes diferencias ideológicas entre el gobierno mexicano y el español. Aduce para ello razones económicas, entre ellas la necesidad por parte de las cinematografías mexicana y española de contrarrestar el monopolio de Hollywood, y razones históri-

cas, basadas en la existencia de una historia y una cultura comunes. En cuanto al segundo, Eugenia Afinoguénova en «La censura cinematográfica en el territorio nacional durante la Guerra Civil y la consolidación del “Nuevo Estado”» aporta, apoyándose en Giddens y en una rigurosa documentación de archivo, unas interesantes apreciaciones sobre la función «estructurante» de la censura erigida en la institución encargada por el Régimen franquista de controlar el discurso visual público así como las expresiones más sutiles y ocultas de la autocensura.

Por otro lado es interesante subrayar aquí la doble orientación que desde el punto de vista cultural y geográfico —y su concreción metodológica e ideológica— se manifiesta en el hispanismo en relación con el cine y que obtiene su puntual reflejo en nuestra compilación. Por una parte, el hispanismo estadounidense, debido a su tradición en los Film Studies, atiende más al análisis del filme como vehículo transmisor de ideologías y comportamientos de la sociedad española en un determinado momento. Es decir obedece a una concepción del cine decididamente idiomático-lingüística más centrada en los aspectos imaginarios detectados que en los propiamente «fílmicos». Por otro lado, la tradición europea, concibe más al cine en sus aspectos específicos histórica y lingüísticamente hablando y no tanto en sus intersecciones o contaminaciones con otros géneros e intertextualidades, es decir se inscribe dentro de una perspectiva más «cinematográfica» entendida ésta en sentido amplio. Ello no quiere decir que en ambas áreas no se exploren aspectos transversales y de mutua influencia, pues si hay algo que en el momento presente caracterice al hispanismo en relación con el cine es la continua expansión, indeterminación y apertura de unas perspectivas ya no circunscritas a una determinada «geografía» y en consecuencia delimitadas por un mayor y continuo trasvase e intercambio de ideas y métodos, propiciados por el auge de las nuevas tecnologías, la rapidez de los medios de transporte y la necesidad de intercomunicación humana que unos y otros estimulan.

El debate sobre el hispanismo actual da buena prueba del auge del impacto del cine y de su amplia difusión y valoración en este campo de estudio. A ello contribuye la amplia difusión del idioma español dentro de los programas de estudio y con él de todos los productos culturales vinculados al aprendizaje de la lengua y a la voluntad de subsanar el desencuentro entre las preferencias culturales y estéticas de los estudiantes y la materia presentada en las aulas. La literatura ha pasado así de monopoli-

zar el espacio académico del hispanismo a compartirlo con el cine —arte del siglo xx y del xxi por excelencia, e impulsor del desarrollo de esta disciplina en nuestro presente—.

A la luz de esta realidad se ha concebido este volumen como una colección de ensayos sobre cine español elaborados por un grupo de especialistas, en su mayoría vinculados a instituciones universitarias de Estados Unidos, Francia e Inglaterra, con el fin de subrayar el impacto del cine en el hispanismo del tercer milenio. En esta dirección apunta Gonzalo Navajas, en un debate sobre el hispanismo abierto en la revista *Lateral* en el año 2002 al afirmar que «con frecuencia ha sido la actividad investigadora externa la que ha hecho avanzar el análisis crítico. En realidad una buena parte de la crítica literaria e histórica de la segunda mitad del siglo xx se ha desarrollado en las universidades de Estados Unidos y Europa. Esa tarea del hispanismo internacional cubrió el vacío intelectual que las diversas situaciones locales desde el franquismo hasta los regímenes autoritarios de Latinoamérica produjeron». Pretende además esta publicación por una parte subrayar el diálogo que mantiene el cine español con otras disciplinas y por otra facilitar el acceso a estudiosos del tema a trabajos aparecidos en gran parte fuera de España, en revistas académicas, estudios monográficos, actas de congresos y publicaciones especializadas de limitada circulación y difícil acceso.

Esta edición consta —además de los ya comentados— de otras vertientes de investigación. Una de ellas es, sin duda, la que ha alcanzado en los últimos años un mayor auge, nos referimos a los «estudios de género». En ese apartado incluimos los siguientes trabajos: Barbara Zecchi en «Estrategias de elisión, inscripción y *desexuación* en la representación cinematográfica de la violencia contra la mujer» explora desde varios flancos la violencia de género, analizando una serie de textos fílmicos dispares, unos centrados en la ocultación de la violencia en el cine y otros en su representación explícita, al tiempo que disecciona una serie de filmes que invierten el patrón tradicional presentando a la mujer como sujeto del acto violento, junto a otros que eluden la plasmación de la violencia en la pantalla para centrarse solo en sus efectos; Sally Faulkner examina en «Las alas cortadas: el género y el espacio en las adaptaciones al cine y a la televisión de *Fortunata* y *Jacinta* de Galdós» las diferencias en el tratamiento de las cuestiones de género entre la adaptación de *Fortunata* y *Jacinta* para el cine dirigida por

Angelino Fons (1970) y la de Mario Camus (1979-80) para televisión, centrándose en la imagen decimonónica de la mujer como ángel del hogar, en su adscripción al espacio privado y en las metáforas articuladas en torno a estos temas; por su parte, María Donapetry analiza en «Ciudadana Dolorosa: aproximaciones teóricas a la violencia contra la mujer», partiendo de la película *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín, la cuestión de la violencia de género en España en el marco del contexto ideológico y cultural perfilado por la Iglesia y por el Estado, película y directora que también atrae la atención de Cristina Martínez-Carazo, quien en «*Te doy mis ojos*: la pintura como subtexto» parte del repertorio pictórico que introduce Icíar Bollaín en su película, para explorar el tratamiento de la violencia de género y mostrar cómo el contenido estético e ideológico de los cuadros elegidos ilumina la disección de los efectos de la violencia perpetrada contra las mujeres y subraya el peso de la herencia cultural como factor clave para entender la dinámica en la que se engendra dicha violencia. Otra importante aportación en este campo es la de Isolina Ballesteros quien en su artículo «Mujer y nación en el cine español de la posguerra en los años 40» analiza la construcción de personajes femeninos en el cine del primer franquismo producido por CIFESA y su misión como portadores de valores eternos al tiempo que, partiendo de los presupuestos ideológicos de esta productora, muestra cómo el discurso nacional encontró en el cine un instrumento fundamental para consolidar y difundir unos roles femeninos perfilados en base a los valores religiosos y políticos reforzados por el nacional sindicalismo; en tanto que Paul-Julian Smith en «Cine, historia, homosexualidad: *Lejos del cielo* de Todd Haynes (2002) y *La mala educación* de Almodóvar (2004)» toma como referencia estos dos textos fílmicos para explicar el presente de la homosexualidad a partir del pasado, aludiendo a tres clases de historia: una historia social —la de la representación de la homosexualidad—, una historia discursiva —la de la elusión del tema— y una historia estética —centrada en la relación del público gay con el cine mismo—, acercamiento que le permite calibrar el impacto de la invisibilización y silenciamiento del tema de la homosexualidad en su percepción actual.

Por último, en el cuarto titulado «Cine y pluralidad» atendemos a una serie de variadas perspectivas que comprenden —además del artículo ya citado de Anne-Marie Jolivet sobre Pablito Calvo—, los trabajos de Jean-Claude Seguin y Jaume Martí-Olivella sobre los nuevos referentes terri-

toriales del nacionalismo en España: el primero con «ETA y el nacionalismo vasco en el cine» se aproxima con la rigurosidad y agudeza necesarias al tratamiento que el cine vasco y español ha tenido respecto al espinoso tema del terrorismo etarra y al trasfondo nacionalista en el que surge, en tanto que el segundo con «Cataluña y/en la pantalla poliglósica» trata el tema de la identidad y de la construcción de la nación catalana partiendo de las múltiples posiciones del sujeto híbrido y plural propio de nuestro presente, opuesto al sujeto «monoglósico» franquista, tomando como referencia la película *Souvenir* (Rosa Vergés, 1994), centrada en la amnesia y la memoria histórica y en la movilidad del sujeto turístico, y subrayando el impacto de la hibridez como generadora simultánea de riqueza cultural y de tensiones. Por otro lado Susan Martín-Márquez con «De *Cristo negro* a *Cristo hueco*: Formulaciones de raza y religión en la Guinea española», realiza una original aportación al conocimiento de una película de temática religiosa típica del franquismo y de los tópicos étnicos del colonialismo español en sus posesiones africanas mientras que Isabel Santaolalla con «Inmigración, “raza” y género en el cine español actual», acierta a ofrecernos una visión general de algunos de los temas más socorridos en el cine español más reciente: el de las implicaciones de raza y sexo en los problemas de la inmigración.

Cristina Martínez-Carazo
Javier Herrera