

Smith, Paul Julian, ed. *La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano contemporáneo*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2015. Print. 220 pp.

ISABEL ESTRADA
THE CITY COLLEGE OF NEW YORK (CUNY)

Es bien conocido que Paul Julian Smith ha sido uno de los pioneros en el campo de los estudios culturales en el hispanismo transatlántico. Inicialmente, introdujo el cine como componente esencial en el ya clásico *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, publicado en 1992, seguido dos años después por otro texto de referencia obligada para todo estudioso del cine y la cultura peninsulares, *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar* (1994). Más adelante incorporó el medio televisivo como un integrante fundamental en la formación de las identidades nacionales en el ámbito contemporáneo, según se desprende de *Contemporary Spanish Culture: Television, Fashion, Art and Film* (2002) y *Spanish Practices: Literature, Cinema, Television* (2012). Finalmente, el crítico británico se embarca en el acercamiento transmediático para incorporar internet en su análisis identitario (*Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet*, 2012). Frente al hispanismo más rancio que concibe las culturas del mundo hispanohablante a ambos lados del Atlántico como entidades disociadas, Smith nos ha acostumbrado al acercamiento crítico transatlántico. Y valga la polisemia del término ‘acercamiento’ para referirnos no solamente a perspectiva sino también a las evidentes afinidades culturales e identitarias en ambas orillas del Atlántico. Tanto *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, publicado en 1992 como *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-1993*, publicado en 1996, dan fe de ello.

El presente volumen continúa la trayectoria crítica de Smith al aunar tanto la confluencia de medios como de espacios. Tal y como afirma el propio Smith en su estudio introductorio, los ensayos incluidos ilustran el concepto de hibridación en muchos sentidos: incluyen dos géneros, la

comedia y el melodrama, y varios medios de producción cultural (cine, televisión e internet) de numerosos países de habla hispana. Es más, los autores de los ensayos proceden de Europa y América y provienen no solo del ámbito académico sino también de otros campos como el de la moda. Algunos de estos investigadores, de dentro y fuera de la Península, tienen en común formar parte de proyectos de I+D, I+D, correspondientes al Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Gobierno español. La diversidad permea la estructura del volumen. A pesar de que los ensayos sobre la comedia se enfocan en el audiovisual español y los artículos sobre el melodrama tratan películas o series latinoamericanas, lo cierto es que en España existe tradición melodramática y en América Latina existe tradición de comedia, como explica el propio Smith.

Esta colección de ensayos reúne las ponencias presentadas en el “Cuarto Coloquio Internacional de Cine Iberoamericano: géneros cinematográficos (2): la comedia y el melodrama”, que tuvo lugar en el Graduate Center de la City University of New York el 12 y 13 de junio de 2013. El primer ensayo de la primera parte, de Jordi Revert, fue escrito expresamente para la publicación y nos ofrece un magnífico e informativo panorama de la historia de la comedia en el cine español. Revert entiende el género como la síntesis entre ciertos elementos formales y determinantes locales e históricos. Esta premisa la ilustra con gran riqueza de ejemplos, comenzando con la comedia muda para continuar con la comedia del trauma durante la República, la guerra y la autarquía, la comedia de la disidencia y el desarrollismo en los años cincuenta y sesenta, el destape en la comedia de los setenta y, finalmente, la comedia de la posmodernidad. El ensayo que mejor se ajusta a esta conceptualización sintética de la comedia es el de Marianne Bloch-Robin, titulado “*La niña de tus ojos* (1998) de Fernando Trueba: de la tradición hollywoodiense a la comedia española”. Bloch-Robin identifica bien los guiños referenciales de Trueba a Lubitsch, Wilder y Chaplin, además de

referencias culturales a los tópicos andaluces y situaciones en las que la autora encuentra ecos del humor de Azcona.

Los artículos de esta primera sección aparecen ordenados en orden cronológico, en una visión panorámica en la que solamente se echa en falta el análisis de la comedia producida entre los años treinta y los sesenta. Los ensayos con los que comienza y concluye esta sección entran en un fructífero diálogo mediante el análisis de la figura de Gómez de la Serna en el contexto del cine sonoro en los años veinte, por parte de Alberto Medina, y el examen de la obra del joven Carlos Vermut por parte de Sonia García López—el fotograma de la portada del libro pertenece a su ópera prima, *Diamond Flash* (2011). Ambos autores reflexionan sobre uso del humor para dejar al descubierto las falsedades de los medios de comunicación de masas, un mismo fenómeno a principios de los siglos XX y XXI. En ambos ensayos se hace referencia obligada al clásico *Le rire* de Bergson y sus iluminadores conceptos de distancia cómica en la reacción del público ante lo inesperado. El ensayo de García López resulta de especial interés para comprender el fértil campo del audiovisual español contemporáneo. Como ella indica, el audiovisual contemporáneo se crea, produce y distribuye por medio de redes que se comunican por internet eminentemente. Lo que la autora entiende como “post-humor” surge mediante la ruptura expresa de códigos culturales compartidos por estas comunidades.

Del mismo modo, el corpus de investigación de Rubén Higuera Flores, en “La comedia juvenil española: entre el cine, la televisión e Internet”, se nutre de la producción cinematográfica contemporánea que recurre a nuevos modos de financiación como el *crowdfunding* y de distribución como el *streaming* y las redes sociales. La comedia juvenil, un subgénero protagonizado y destinado al público joven, se constituye como una manifestación fundamental del audiovisual contemporáneo, uno de cuyos enfoques fundamentales es la crisis económica de 2008 y el papel de liderazgo de las nuevas generaciones en las protestas sociales. Así se desprende de los cortos *Crisis: El juego del fútbol*

(2012) de Elías Siminiani, *Banderas falsas* (2012) de Carlos Serrano Azcona, *La matança del porc* (2012) de Isaki Lacuesta y *Vida Extra* (2013) de Ramiro Ledo Cordeiro, por mencionar solo algunos de sus exponentes.

La segunda parte del libro comienza de forma similar a la primera, con un ensayo informativo por parte de Lauro Zavala, que provee sendas listas de comedias y melodramas iberoamericanas consideradas canónicas por la crítica especializada. Zavala coincide con Revert en señalar el carácter híbrido y político de ambos géneros. Tanto Álvaro A. Fernández como Julia Tuñón reivindican la vigencia del melodrama como un género que el propio *Indio* Fernández, uno de los mayores exponentes de la “edad de oro” del cine mexicano, consideraba una nomenclatura ofensiva. En sus respectivos ensayos, titulados “Dispositivos del melodrama latinoamericano: ‘Mancha’, nostalgia y *flashback*” y “Nostalgia del melodrama”. El *Salón México* de José Luis García Agraz (1995) *versus* el de Emilio (El *Indio*) Fernández (1948)”, ambos autores coinciden en analizar el concepto de nostalgia en y del melodrama en el cine argentino y mexicano. Este enfoque en lo afectivo se sitúa en la misma línea que otros hispanistas han adoptado en los estudios culturales recientemente (véase, por ejemplo, el volumen *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*, editado en 2016 por Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi). Los afectos se erigen protagonistas de nuevo en el artículo con el que se cierra la colección, “El universo dramático de Sebastián Cordero: realismo, exclusión y emoción, de Paulina Sánchez, miembro de la Red de Investigadores de Cine de Guadalajara. Según Sánchez, el logro del director ecuatoriano en su largometraje *Crónicas* (2004) consiste en alejarse de códigos melodramáticos y adoptar recursos más realistas para alcanzar el ámbito afectivo de los espectadores.

Por último, es importante señalar que el ensayo de Tanya Meléndez Escalante, Curadora de Educación y Programas Públicos del museo del Fashion Institute of Technology de Nueva York, es el más singular de la colección, pues se de la telenovela mexicana *Cuna de lobos* entendida como farsa

melodramática y de su vestuario como instrumento fundamental para construir dicho juego de engaños y seducción. La autora se basa en la estimulante teoría de Baudrillard según la cual la seducción, la ironía y la feminidad manipulan la realidad para cuestionar las estructuras de poder.

Como suele ocurrir en las colecciones de artículos, el grado de elaboración de cada autor varía bastante, al igual que el aparato teórico en el que cada uno se apoya. Sin embargo, esto no es óbice para valorar la atención crítica que todos dedican a una pluralidad de producciones culturales tan marginales como fundamentales a ambos lados del Atlántico. Una vez más, debemos congratularnos por la laudable labor crítica de Paul Julian Smith.