

MONOGRÁFICO

IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN
EN EL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO

EDITORAS

M.^a PILAR SAIZ CERREDA

ROSALÍA BAENA

RILCE



Universidad
de Navarra

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2012 / 28.1 / ENERO-JUNIO

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

PAMPLONA. ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO

ISSN: 0213-2370 / 2012 / VOLUMEN 28.1 / ENERO - JUNIO

DIRECTOR / EDITOR

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
vgruiz@unav.es

CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO
Ramón González
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO
Luis Galván
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS
Miguel Zugasti
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
mzugasti@unav.es

Fernando Plata
UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@mail.colgate.edu

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Manuel Casado
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Francisco Javier Díaz de Revenga
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

David T. Gies
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN
PHILADELPHIA (EE.UU.)

Óscar Loureda Lamas
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

Javier de Navascués
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marc Vitse
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE
MIRAIL. TOULOUSE 2 (FRANCIA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José María Enguita Utrilla
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Ángel Esteban del Campo
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

José Manuel González Herrán
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA (ESPAÑA)

Luciano García Lorenzo
CSIC. MADRID (ESPAÑA)

Claudio García Turza
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

José Manuel González Calvo
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
(ESPAÑA)

Salvador Gutiérrez Ordóñez
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

Ángel López García
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

Esperanza López Parada
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
(ESPAÑA)

María Antonia Martín Zorraquino
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Emma Martinell
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
(ESPAÑA)

Klaus Pörtl
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA
(ALEMANIA)

Leonardo Romero Tobar
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

José Ruano de la Haza
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

María Francisca Vilches de Frutos
CSIC. MADRID (ESPAÑA)

Juan Villegas
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA
EN IRVINE (EE.UU.)

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T 948 425600
F 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Suscripciones

Mariana Moraes
rilce@unav.es

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T. 948 425600

Precios 2012

España
1 año, 2 números / 16 €
Número suelto / 13 €
Unión Europea
1 año, 2 números / 33 €
Número suelto / 16 €

Diseño y Maquetación

Ken

Imprime

GraphyCems

D.L.: NA 0811-1986

Periodicidad

Semestral
Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos
publicados por la Revista son de la
exclusiva responsabilidad de sus autores.

RILCE

ES RECOGIDA REGULARMENTE EN:

- . ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCISEARCH
- . JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- . MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- . IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- . LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- . SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- . PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- . THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES

Identidad y representación
en el discurso autobiográfico

Rilce. Revista de Filología Hispánica
28.1 (2012)

EDITORAS

M.^a PILAR SAIZ CERREDA

ROSALÍA BAENA

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
2012 / VOLUMEN 28.1 / ENERO - JUNIO / ISSN: 0213-2370

INTRODUCCIÓN

M.ª Pilar SAIZ CERREDA

Identidad y representación en el discurso autobiográfico 8-17

DOCUMENTOS

Georges GUSDORF

La autenticidad 18-48

ENTREVISTA

M.ª Pilar SAIZ CERREDA

Tres preguntas a Philippe Lejeune 49-56

RETAZOS AUTO/BIOGRÁFICOS

Anna CABALLÉ

'Pasé la mañana escribiendo': el diario de Zenobia Camprubí (1937-1956) 57-73

Antonio MORENO

Las confesiones discretas: el refugio literario de la intimidad 74-81

Philippe LEJEUNE

De la autobiografía al diario: historia de una deriva 82-88

ARTÍCULOS

Íñigo BARBANCHO

La autobiografía del 'agotamiento': perspectivas teóricas y prácticas de la relación entre la *Weltanschauung* postmoderna y el género autobiográfico 89-105

Efrén CUEVAS

El cine autobiográfico en España: una panorámica 106-25

Francisco Aurelio ESTÉVEZ REGIDOR

La cuestión autobiográfica. Teoría de un género a la luz de una relación de méritos 126-42

Gabriel INSAUSTI Los espejos de Cernuda: su relación con Salinas a la luz de los epistolarios	143-67
Alicia MOLERO DE LA IGLESIA Modelos culturales y estética de la identidad	168-84
Luigi PATRUNO Escribir al regreso: sobre <i>Notas en vivo (sep-oct. 1982)</i> de Juan José Saer	185-202
Fernando ROMERA GALÁN Antimodernidad y autobiografía en la literatura contemporánea en España	203-22
José Manuel TRABADO CABADO Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante	223-56
Oswaldo ZAVALA La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitó, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo	257-72
RESEÑAS / REVIEWS	
Bécquer, Gustavo Adolfo. <i>Rimas y Leyendas</i> . Adriana Martins Frias	273-76
Calderón de la Barca, Pedro. <i>Los alimentos del hombre</i> . José Elías Gutiérrez Meza	276-79
Depetris, Carolina. <i>La escritura de los viajes: del diario cartográfico a la literatura</i> . Amilcar Torrão Filho	279-83
Folger, Robert. <i>Picaresque and Bureaucracy: "Lazarillo de Tormes"</i> . Antonio Sánchez Jiménez	284-87
Garrido Gallardo, Miguel Ángel. <i>Diccionario español de términos literarios (DETLI): elenco de términos</i> . Marcelo Rosende	287-90
Gaviño Rodríguez. <i>Español coloquial: pragmática de lo cotidiano</i> . Ana Gorría	291-94
Grohmann, Alexis, y Maarten Steenmeijer. <i>Allí donde uno diría que ya no puede haber nada: "Tu rostro mañana" de Javier Marías</i> . Raúl Ciriza Barea	294-99
Martínez Díaz, Alicia Nila, y Esther Navío Castellano, eds. <i>Literaturas de la (pos)modernidad</i> . Rosa Fernández Urtasun	299-303

Neira, Julio. <i>Manuel Altolaguirre, impresor y editor.</i> Juan Carlos Abril	303-07
Olivares, Julián, ed. <i>Tras el espejo la musa escribe: Studies on Women's Poetry of the Golden Age.</i> Enrique García Santo-Tomás	307-10
Pedraza Jiménez, Felipe B. <i>Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del "monstruo de naturaleza".</i> Alicia López de José	310-12
Ríos Carratalá, Juan A. <i>La obra literaria de Rafael Azcona.</i> Pablo Echart	312-17
Saen de Casas, María del Carmen. <i>La imagen literaria de Carlos V en sus crónicas castellanas.</i> Fernando Plata	318-20
Safier, Neil. <i>Measuring the New World: Enlightenment Science and South America.</i> Enrique García Santo-Tomás	320-22
Varios. <i>Comedias Burlescas del Siglo de Oro.</i> Arturo García Cruz	322-27
Weber, Alison, ed. <i>Teresa of Ávila and the Spanish Mystics.</i> Carmen Saen de Casas	327-33
SUMARIO ANALÍTICO / ANALYTICAL SUMMARY	334-42
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	343-44
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	345

Ahora bien, si este renovado *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”* que ahora se nos ofrece dio sus primeros pasos sobre el escenario de un corral de comedias –el de Almagro–, otro escenario y otro corral ponen el colofón al libro, que finaliza con una doble lámina ilustrativa, a todo color, desplegable y de gran utilidad, en la que se ha recreado –a través de tres cortes– la estructura externa e interna del Corral de Príncipe, situando e identificando todos los elementos que constituían un teatro de la época: el patio, los aposentos, el tablado, la tramoya, etc.

En suma, libro muy atractivo, al que auguramos un seguro éxito por su múltiple utilidad para un amplio abanico de público, que irá desde el lector curioso a los profesores y alumnos de la materia, a quienes nutrirá de abundante material de trabajo: reproducciones de autógrafos; de portadillas de comedias; carteles de representaciones; o retratos de los personajes más significativos de la época, entre los que encontraremos nada menos que dieciséis del propio Lope, que nos conducen desde el joven de grandes mostachos y aire de arrogancia juvenil de la portada de *El peregrino*, al Lope de rostro amable, cumplida ya la madurez, en cuya expresión los estampadores de siglos posteriores supieron imaginar las amargu-

ras y los sinsabores que le había ido deparando la vida, y acertaron a plasmar su profunda humanidad. Felipe Pedraza y su *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”* nos ayudarán, así, a reencontrarnos con el dramaturgo más seductor y vital de nuestro teatro clásico.

Alicia López de José
I.E.S. Madrid

Ríos Carratalá, Juan A.

La obra literaria de Rafael Azcona. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2009. 169 pp. (ISBN: 978-84-7908-543-8)

La figura de Rafael Azcona (Logroño, 1926-2008) como guionista del cine español tiene una relevancia indiscutible. Buena prueba de ello se encuentra en el hecho de que para muchos españoles puede ser el único guionista –vivo o fallecido– de nuestro cine al que sepan poner nombre y apellidos. Pocos sabrán, sin embargo, que al margen de su aportación al arte del cinematógrafo, Azcona desarrolló una veta literaria que está profundamente vinculada a su oficio de guionista: no en vano, algunos de sus más prestigiosos guiones –como es el caso de sus colaboraciones con Marco Ferreri en *El pisito* (1958) y *El cochecito*

(1960)– fueron adaptaciones de novelas cuyas ya previamente publicadas.

El catedrático Juan A. Ríos Carratalá viene realizando una meritoria contribución en el estudio de las intersecciones entre el cine y la literatura españoles, como prueban investigaciones como *Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra* (Ariel, 2007) o *Lo sainetesco en el cine español* (Universidad de Alicante, 2007). Este trabajo, alentado por la amistad que le unía al autor riojano – lo que se deja entrever por momentos en una escritura apasionada–, se sitúa en la misma estela. El volumen se compone de un extenso y novedoso primer capítulo que tiene un carácter de compendio, y de la recopilación de una serie de artículos ya publicados en prestigiosas revistas literarias y culturales, ahora corregidos para lograr una deseada unidad.

Acierta Ríos Carratalá al comenzar el trabajo preguntándose por las razones de esa ignorancia extendida en lo que se refiere a la faceta de Azcona como escritor literario. Aunque su vocación inicial fue la de escritor, y no la de guionista, el escritor de *Plácido* (García Berlanga, 1961) participó siempre del espíritu discreto más propio del segundo, que sabe que el prestigio, el glamour y el dinero, entre otros privilegios, recaerán fundamentalmente sobre las espaldas de otros compañeros de viaje. Como detalla

Ríos Carratalá, Azcona abandonó Logroño en 1951 para forjarse una carrera literaria en el Madrid de los cafés: un deseo que nunca colisionó con su carácter discreto y su falta de voluntad para invertir tiempo en promocionarse. Por otro lado, la obra literaria de Azcona, desarrollada fundamentalmente durante la segunda mitad de los años cincuenta, presenta algunos rasgos peculiares que lo distinguen del grupo generacional –el de su buen amigo Ignacio Aldecoa– al que se vincula. Y si “a la peculiaridad de la obra literaria de Rafael Azcona le unimos el humor y, además, la conversión del autor en un guionista –actividad apenas reconocida hasta fechas recientes–, contamos con unas circunstancias propicias para que sus relatos y novelas hayan sido ignorados por la crítica académica” (16).

En el primer capítulo, el lector encuentra un epígrafe muy esclarecedor (26-35) que le permite hacerse cargo de las características fundamentales de la novelística de Azcona. El primer rasgo que Ríos Carratalá señala es la consideración de su obra dentro de los parámetros del realismo. La actitud de Azcona frente a la creación no deja lugar a dudas, al decantarse por la observación de lo real en detrimento de la imaginación: “Tanto en su faceta de novelista como en la de guionista siempre escribió a partir de su observación de la realidad, de la

más concreta e inmediata. Rafael Azcona compartió este presupuesto básico con otros autores de su generación, que hicieron suya la idea de Cesare Zavattini de no inventar historias porque bastaba con seguir a los hombres de la calle” (26). Aquí radica el compromiso de Azcona con un movimiento, el realismo, que “no lo cultivó por moda, imperativo moral o ideológico, conveniencia editorial u otra razón tan circunstancial como aparente, sino por un convencimiento claro y sencillo de atento observador de su entorno” (94). De ahí que su universo ficticio se emplazara en entornos fácilmente identificables, sin caer por ello en el tipismo costumbrista.

Se advierte que no es el de Azcona un “realismo social” de fuerte contenido ideológico y dispuesto a aplaudir la bonhomía de la gente humilde. Más bien al contrario: probablemente, su principal seña distintiva sea la querencia por unos personajes de rasgos antiheroicos, alejados de la ejemplaridad moral, enfangados en mediocres batallas cotidianas –eso sí, determinantes para ellos– en las que lo que está en juego es alcanzar el modesto objetivo de sobrevivir, que se cobra siempre un elevado precio. Se trata de personajes “atrapados por la vida” –en expresión acuñada por Ríos Carratalá–, estafalarios y pintorescos, protagonistas de patéticas peripecias por culpa de su incapacidad para decir “no”.

Este aire de familia de los personajes azconianos se traduce en una contemplación irónica de la realidad, que se distorsiona un poco para provocar la sonrisa en el lector y evitar el aburrimiento. Como ya se ha entredicho, el humor –cultivado ya desde su llegada a Madrid en *La codorniz*– es otro rasgo recurrente en la obra literaria de Azcona. Conforme a su sereno escepticismo, se trata de un humor “sin afán redentor”, que mitiga la aspereza de un universo en el que son habitual moneda de cambio la incomunicación, la soledad, el egoísmo, la crueldad y otras tristes manifestaciones de la condición humana.

Como sucede también con sus guiones, Azcona demostró ser un maestro de las historias corales: no solo intervienen muchos personajes en el relato, sino que lo hacen *forma simultánea*, confiriendo a las escenas –si así se pueden llamar– una gran densidad. En ellas se plasma el gusto del escritor por el cultivo de los detalles, los cuales resultan con frecuencia determinantes para captar “la otra cara de la realidad” (32) o interpretar correctamente el sentido de lo que acontece. Para los conocedores del Azcona guionista, se hace patente que su escritura literaria, según explica Ríos Carratalá, prefigura en efecto algunas de sus cualidades como escritor cinematográfico. Además del gusto por lo coral, cabría destacar su decan-

tación por una técnica narrativa que permite conocer a los personajes a través de sus acciones, y que, confiando en que sea el lector el que califique “desde una prudente distancia”, evita los adjetivos o la intrusión de un narrador omnisciente para dibujar sus perfiles psicológicos.

Estas y otras cualidades de su obra literaria –el rechazo de los géneros canónicos, la ausencia de connotaciones pasionales y religiosas, etc.– son profusamente exploradas por Ríos Carratalá a lo largo del volumen. Esta trayectoria literaria toma cuerpo a comienzos de los años cincuenta, cuando Azcona adquiere oficio escribiendo –con pseudónimo– convencionales novelas para colecciones populares y explota su talento cómico en *La codorniz*. En este periodo escribe varios volúmenes de humor y crea al “repelente niño Vicente”: un caso que, más allá de una primera lectura inocente, podría interpretarse como una puesta en solfa de los valores institucionalmente validados.

Tras esta etapa como humorista, Ríos Carratalá sitúa la madurez de Azcona como novelista entre 1956 y 1960. En este intervalo publica cinco novelas en las que su universo creativo queda configurado. La primera de ellas es *Los muertos no se tocan, nene*. A elementos ya señalados –como el egoísmo de los personajes, la fractura de lo solemne, o el retrato coral– se su-

man en esta novela otros que serán también inequívocos del autor: la recurrente presencia de la muerte y, sobre todo, un humor que, distanciado del absurdo codornicesco, se sustenta sobre la base real de situaciones crueles y busca –en un ejercicio de lucidez– la comprensión solidaria del lector con unos personajes mediocres. Si esta novela prefigura en ciertos aspectos a *Plácido*, la publicación de *El pisito* tiene una consecuencia decisiva: una llamada telefónica de Marco Ferreri que provoca un giro de la carrera profesional de Azcona hacia el cine. Quizás porque, como dijo entre veras y bromas, “era más fácil escribir guiones que novelas” (48). Esta novela, que parte de un problema social relevante en la época –la dificultad de las parejas para comprar un piso–, traza una nueva trayectoria degradante en unos protagonistas que pagan un precio excesivo por el objetivo que se habían propuesto. La novela ofrece también nuevas claves para entender el corpus azconiano: la visión desencantada del amor y un sometimiento del varón a la voluntad incansable de la mujer. Este último aspecto ha levantado voces sobre una presunta misoginia en el universo azconiano. Para el autor de este volumen, la “misoginia” de Azcona debe entenderse como el “reconocimiento de la superioridad de una mujer a la que no se comprende, ni se puede manipular” (63).

Los ilusos constituye la tercera novela de este fecundo periodo creativo. Azcona parte con un bagaje autobiográfico para trazar un retrato de la bohemia madrileña de los cafés de segunda fila. Como explica en el capítulo IV, dedicado a esta novela poblada por unos pícaros que se refugian en los cafés como el Varela o el Comercial –hermanos pobres del Gijón– para no enfrentarse a la vida, el acierto estriba en el tono para referirse a poetas y tertulianos: “Rafael Azcona nunca se ceba en estos personajes mediante la impasibilidad del distanciamiento o el recargamiento de lo grotesco. Hay ironía y humor en sus retratos, tendencia a una justificada caricatura, pero sin perder el equilibrio necesario para reírse con sus criaturas, nunca de ellas” (133).

Después fue el turno de *Pobre, paralítico y muerto*, compilación de tres relatos, de los cuales dos serían adaptados al cine: “Paralítico” se convertiría en *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) y “Muerto” es un precedente de *Plácido*. La primera adaptación, obrada con la ayuda de Pere Portabella, consiste en la trágica defensa de un hombre desvalido que actúa de forma egoísta como única vía posible para esquivar una soledad que le atenaza. En “Muerto” vuelve a describirse una situación en la que el egoísmo y la insolidaridad presiden las relaciones personales. Por su parte,

“Pobre” ilustra a la perfección el prisma particular con el que Azcona abordó el tratamiento de los desfavorecidos, situándose en las antípodas de la postura de Aldecoa con unos personajes nada ejemplares y movidos por sus propios intereses.

Por último, Ríos Carratalá reivindica la calidad de *Los europeos*, “crónica de una frustración” de unos personajes mediocres que se entregan de forma compulsiva a la conquista mujeriega en la engañosa “tierra prometida” de Ibiza. Editada con un falso pie de imprenta para sortear la censura, y con una carga dramática acentuada respecto a los títulos anteriores, fue uno de tantos proyectos de adaptación que Azcona y García Berlanga no consiguieron levantar. La fuerte presión que la censura ejercía sobre Ferreri, Berlanga y Azcona constituye un factor decisivo para que el último se marche a Italia, donde continuará durante un periodo extenso su labor como guionista. En 2006, y como ya hiciera con otras novelas suyas, Azcona reescribió la novela para restituírle “lo que la censura le sisó” (145).

Ríos Carratalá dedica dos capítulos al análisis de *El verdugo*, el primero referido a la película de García Berlanga de 1964, y el segundo con motivo de la adaptación teatral de Bernardo Sánchez Salas en 2001. En el primero, el académico trata de mostrar los puntos de encuentro y

desencuentro entre la película y las tragedias grotescas de Carlos Arniches, autor admirado por Berlanga y Azcona. Para Ríos Carratalá, la conexión fundamental entre unos y otro hay que buscarla en la “reivindicación del humor y su inserción en un, para ellos, necesario marco realista en el que convive con el drama o la tragedia” (108). Las diferencias, a la postre, parecen cobrar una mayor entidad: en la película de Berlanga y Azcona no hay aprendizaje sino “miserabilización”, no hay esperanza o final feliz sino escepticismo, y tampoco voluntad moralista: el arrepentimiento, el perdón y la regeneración de los culpables de Arniches no tiene correspondencia en unos personajes insolidarios y egoístas. En el segundo ensayo, Ríos Carratalá procura desmontar la presunta misoginia de Azcona, que vuelve a colación a propósito de *El verdugo*. Además de constatar que las mujeres son también “atrapadas por la vida” en los relatos de Azcona, el investigador reivindica la honestidad del punto de partida del escritor y guionista: “debemos ser prudentes a la hora de hablar de la misoginia de un autor que confesó ver a la mujer desde la perspectiva de sus protagonistas masculinos, desde una condición limitada o parcial, pero también honesta, porque es aquella que conocía de primera mano. Este requisito resulta funda-

mental en la obra de un autor con vocación realista”.

Ríos Carratalá cierra el volumen con un capítulo dedicado a *Los girasoles ciegos* (Cuerda, 2008), film que parte de un guión de Azcona (que no pudo llegar a ver la película) basado en el relato homónimo de Alberto Méndez. Su encendida defensa da lugar a las páginas más virulentas del volumen, en las que el catedrático arremete contra buena parte de la crítica cinematográfica por no haber valorado el film en lo que entiende que merece, al tiempo que cae en ciertos apriorismos ideológicos. Ríos Carratalá defiende la película desde una tesis provocativa: la que entiende que el propio contexto de la Guerra Civil fue, como tal, maniqueo (158-161).

A pesar de que pueda objetarse un peso excesivo de la opinión en estas últimas páginas, no cabe duda de que estamos ante un libro muy valioso para los investigadores de la literatura y el cine españoles. Con pasión, amenidad y criterio, Ríos Carratalá aporta numerosas claves para comprender una figura –la de Azcona– fundamental en nuestro cine, y que invita a la revisión de nuestra más reciente Historia de la literatura.

Pablo Echart
Universidad de Navarra