

En el segundo y tercer capítulos examina el origen de las piezas, sus autores y tipologías, descubriendo un panorama riquísimo de obras de procedencia heterogénea (europea, americana y asiática); múltiples tipologías, entre las que destacan las lámparas y los relicarios; y artífices que el autor procura identificar a través de las marcas y del análisis comparativo con obras de diferentes focos.

Por último Pérez Hernández acomete la labor de catalogación de un total de ciento treinta y siete obras, de las que incluye una fotografía y una ficha catalográfica con comentario de cada una de ellas.

En definitiva, una obra que descubre una admirable colección formada desde el último cuarto del XVI y que merced a la devoción despertada por Santa Teresa de Jesús se fue enriqueciendo a lo largo de los siglos. Esa misma devoción fue la que sin duda jugó en favor de su conservación, pues las mermas no parecen haber sido muy significativas, con excepción de los casi 200 kg de plata entregados para luchar contra el invasor francés, entre los que se contaron veintiséis lámparas, doce candeleros, tres cálices, un atril, unas vinajeras y una cruz. Indudablemente, la implicación de la comunidad carmelita de Alba de Tormes por mantener en el cenobio el cuerpo de la santa y de todo lo relacionado con ella, ha permitido en último extremo poder estudiar y catalogar esta rica colección de orfebrería.

LUIS VASALLO TORANZO
Universidad de Valladolid
vasallo@fyl.uva.es

Antonio Santos, *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, 444 pp.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.407-409>

Pese a la abundante bibliografía existente sobre la utopía como género literario (particularmente en lengua inglesa), no existen demasiados ejemplos de estudios sobre la utopía como género cinematográfico. Y esto no deja de resultar sorprendente, puesto que, como señala Antonio Santos, “concebido bajo los designios del sueño, el cine es el espacio natural de la utopía” (p. 8), el lugar en el que los espectadores se entregan a un proceso de inmersión íntimamente relacionado con el sueño, como se ha destacado desde la perspectiva crítica psicoanalítica. Pese al descrédito de la utopía en este momento histórico en el que priman más el escepticismo y un cierto cinismo de tintes postmodernos, la monografía de Antonio Santos *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine* viene a completar este vacío crítico, además de reivindicar tanto la relevancia de la utopía como género cinematográfico como el valor de los propios estudios utópicos.

Estructurado en 15 capítulos y un epílogo, *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine* realiza un repaso de las características y dimensiones fundamentales del género, con orígenes platónicos pero fecha de nacimiento clara en la *Utopía* de Tomás Moro de 1516. En cada uno de los capítulos, Santos analiza de manera muy didáctica algunas de las características de las utopías y lo ilustra con un análisis agudo y bastante pormenorizado de una o varias películas directamente relacionadas con cada uno de los subtemas que propone.

Así, *Un hombre para la eternidad*, la película de Fred Zinnemann de 1966 sobre la vida de Tomás Moro, ilustra el análisis de los antecedentes históricos del género, mientras *La misión* (Roland Joffé, 1986) y *Palabra y utopía* (Manoel de Oliveira, 2000) permiten al autor adentrarse en la relación entre la utopía y el continente americano. Del mismo modo, revisa las distintas geografías en las que se han localizado estas “tierras de ningún lugar”: lugares aislados como el Shangri-La de *Horizontes perdidos* (Frank Capra, 1937), o la ciudad subterránea imaginada por H. G. Wells para *La vida futura* (W. C. Menzies, 1936); islas aparentemente paradisíacas como las descritas en *El valle* (Barbet Schroeder, 1972) y *La playa* (Danny Boyle, 2000) o los “paraísos fordianos” de Innisfree en *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952) y Haleakaloha en *La taberna del irlandés* (John Ford, 1963); o las islas descritas por Jonathan Swift en *Los viajes de Gulliver* en las que se inspira Hayao Miyazaki para su película de animación *El castillo en el cielo* (1986). A estas topografías habría que añadir las utopías “arcádicas” o “paleoutopías”, paraísos primigenios a los que algunos cineastas han dedicado sus películas, como Éric Rohmer (*El romance de Astrea* y *Celadón*, 2007), Peter Weir (*La costa de los mosquitos*, 1986), Vincente Minelli (*Brigadoon*, 1954), Akira Kurosawa (*Los sueños*, 1990), o Vincent Ward (*Más allá de los sueños*, 1998).

En contraste con estas utopías regresivas, el cine nos ha mostrado también los logros y fracasos de utopías esencialmente políticas, que buscan la transformación de la sociedad, el dominio de la naturaleza y el establecimiento de leyes justas sobre las que se pueda articular la vida en comunidad, frecuentemente con una organización rígida de la vida y la convivencia que incluye el control de la libertad individual en pos de los objetivos comunitarios. Así, Kevin Brownlow y Andre Mollo nos muestran en *Winstanley* (1975) la organización utópica de comunidades por parte de Gerrard Winstanley y los *diggers* en la Inglaterra del siglo XVII, mientras Peter Watkins se centra en *La Comuna, París, 1871* (2000) en el movimiento utópico francés del mismo nombre, y Jean-Louis Comolli nos narra el establecimiento de una colonia anarquista en Brasil también en el siglo XIX (*La Cecilia*, 1975). Siguiendo esta misma línea, el capítulo 9 se centra en los logros y fracasos del llamado “socialismo utópico” (propugnado por autores como Henri de Saint-Simon, Charles Fourier y Robert Owen), tal como aparecen descritos en *El falansterio* (1979), del cineasta rumano Savel Stiopul, y en *Mañana sucederá* (1988), del italiano Daniele Luchetti. El capítulo 10, finalmente, se ocupa de la gran utopía política del siglo XX, la utopía marxista y su realización en la Unión Soviética, tal y como aparece descrita en *La línea general* (S. M. Eisenstein, 1929), en contraste con la utopía americana de King Vidor en *El pan nuestro de cada día* (1934), que combina cristianismo, socialismo y sueño americano de una manera muy particular. Como nos recuerda Santos, la mayor parte de los experimentos utópicos descritos consiguieron escasamente sus objetivos y tuvieron finales más bien amargos, pero todos estos filmes destacan el valor intrínseco del pensamiento utópico como motor de progreso.

Los tres últimos capítulos se ocupan de películas relacionadas con utopías de características más específicas. El capítulo 11 nos muestra trabajos sobre lo que el autor denomina “comunidades de destino”, sociedades “refractarias” en la que sus integrantes renuncian a modificar la sociedad y deciden retirarse de la misma para intentar conseguir sus objetivos utópicos. Estos objetivos pueden ser de índole religiosa (como los Amish de *Único testigo* [Peter Weir, 1985] o los menonitas de *Luz silenciosa* [Carlos Reygadas, 2007]) o secular (como la paleoutopía que describe N. Night Syalaman en *El bosque* [2004]); y en otros casos ser el resultado de un experimento de aislamiento social para el regocijo del

espectador, como en *El show de Truman* (Peter Weir, 1998) o *Pleasantville* (Gary Ross, 1998), dos películas que transmiten muy sugerentes reflexiones sobre la televisión y el espectáculo audiovisual en la sociedad contemporánea. En este sentido, las películas analizadas en el siguiente capítulo se ocupan de la relación de la industria cinematográfica con un tipo particular de “heterotopías”, los parques temáticos que el autor denomina “ludotopías”. Por un lado, podemos observar el enfoque más positivo, simple y optimista característico de Disney (*Tomorrowland*, Brad Bird, 2015), y, por otro, el más distópico que esconden estos parques temáticos cuando se orientan fundamentalmente al negocio y al beneficio económico, como se puede observar en dos películas procedentes de la mente del escritor Michael Crichton: *Parque Jurásico* (Steven Spielberg, 1993), y *Almas de metal* (*Westworld*), dirigida por el propio Crichton en 1973 y que ha sido adaptada recientemente de manera brillante para la televisión. Las últimas utopías cinematográficas seleccionadas por Santos están relacionadas con un elemento fundamental de todas las utopías políticas: la educación. No parece casual, por otro lado, que *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), *El milagro de Candeal* (Fernando Trueba, 2004) y *Captain Fantastic* (Matt Ross, 2016), las tres películas que ilustran este esfuerzo por primar la educación en estas nuevas microsociedades, estén localizadas en el continente americano, el espacio que en mayor medida ha servido para aglutinar las inquietudes utópicas a lo largo de la historia. El libro concluye con un epílogo y una excelente bibliografía, clasificada temáticamente para facilitar la lectura sobre las películas reseñadas, aunque se echa de menos la ficha técnica de todos estos filmes. En este sentido, otra ausencia que se podría destacar en la selección de películas presentadas es la del que es probablemente el género más optimista del Hollywood clásico, el western, que se ocupó del ritual de fundación del país que incluyó la utópica “búsqueda de la felicidad” como uno de los derechos inalienables incluidos en la Declaración de la Independencia.

En definitiva, *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine* es una aportación fundamental para entender la relación entre utopía y cine, que confiamos tenga continuación en la secuela prometida por el autor (también en Cátedra) sobre el cine y la cara oculta de la utopía, la distopía, en la que se explorarán las vertientes más ocultas y sombrías de los horizontes utópicos.

JESÚS ÁNGEL GONZÁLEZ LÓPEZ
Universidad de Cantabria
gonzalezja@unican.es