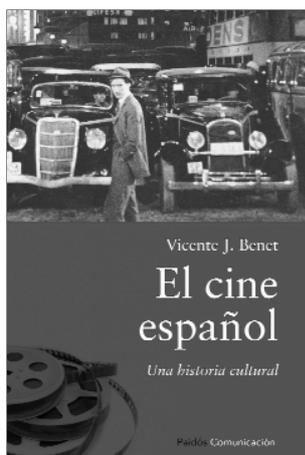


carrera ha mostrado por los significados culturales de la música, encuentran en el cine musical su mejor referente. En este género, como él demuestra, los mecanismos de sutura ideológicos se ponen en consonancia directa con la parte formal, de manera que la suspensión del tiempo y el espacio fílmicos que tiene lugar en los números musicales, aliada con la emotividad y la felicidad, son la mejor estrategia para integrar conceptos que ni siquiera sospechábamos.

Teresa Fraile Prieto

EL CINE ESPAÑOL: UNA HISTORIA CULTURAL

Vicente J. Benet
 Barcelona
 Paidós, 2012
 495 páginas
 29,90 €



Es difícil exagerar la oportunidad editorial y el valor intelectual del último libro de Vicente Benet, tanto por su tema como por su perspectiva, ambas lúcidamente inscritas en su título y subtítulo. A fin de cuentas, es el primero que asume con un afán académico el devenir del cine español en su conjunto desde la publicación de las dos obras de referencia que han marcado los

últimos quince años: la *Historia del cine español* (Román Gubern *et al.*, Cátedra, 1995) y la *Antología crítica del cine español* (Julio Pérez Perucha [ed.], Cátedra, 1997). Citar estas dos obras tiene aquí sentido porque el autor se posiciona frente a ellas, aunque no las cite expresamente. Así, frente a la corriente del eterno desprecio (de nuestra historiografía por nuestro cine) —que *la Historia...* de 1995 cierra en cierto modo llevándolo a su extremo—, el libro de Benet se sitúa en «la defensa del legado artístico y cultural del cine español» (p. 14) —que la *Antología* de 1997 proponía y ha sido posteriormente secundada en decenas de monografías sobre épocas y autores—. El cine español es lo que es, lo que ha sido: un cine discreto de un «país discreto»; y no tiene sentido examinarlo respecto a metas inalcanzables del cine universal o a valores intemporales de nuestra cultura.

El autor asume así el cine español desde los presupuestos de la historia cultural en los que «los procesos de cambio social son observados a través de sus productos culturales» (p. 15). Y esto no significa —y corrijo aquí los términos de Benet para ser fiel al sentido que les quiere dar— utilizar las películas como *documentos* (fuentes) para la investigación de la historia social —abuso muy habitual cometido bajo el epígrafe de «Historia y Cine»— sino entender esos documentos (tal como diría Foucault en *La arqueología del saber*) como *monumentos* (textos) que, «como representaciones, jerarquizan, elaboran, seleccionan, revelan (u ocultan) los valores de una sociedad en un tiempo dado a través de modelos formales concretos» (p. 15). Una verdadera historia cultural del cine, por tanto, a través del escrutinio de varios centenares de textos fílmicos de un largo siglo y de los cotextos y contextos en los que se insertan.

La empresa puede parecer fácil una vez hecha. Pero, para sostener la ecuanimidad y objetividad a lo largo de todo tipo de épocas y calidades, hace falta tomar una distancia muy difícil de conseguir. Benet lo logra gracias a lo que llama su «tesis articuladora»: «el cine español revela las tensiones de la instauración de

la modernidad en nuestro país a lo largo del siglo xx» (p. 16). Una modernidad que el autor entiende bajo sus dos extremos, pero que en realidad es más fácil comprender como un continuo: industrialización, masificación, globalización, deshumanización; sobre todo porque en el cumplimiento de esta cadena se sitúa la «evaporación del legado cultural clásico» (p. 17) que, como bien señala Benet, auguraban Adorno y Horkheimer en 1947 y —¿por qué no decirlo así?— la sublimación de las nuevas formas de entretenimiento y ocio (que aquellos teóricos de entreguerras anatemizaron) para esas nuevas masas entre las que el cine destacará durante el siglo xx.

Pero el punto crítico —y que debiera suscitar un debate profundo en el ámbito académico— llega aquí. Pues esa idea de la modernidad «se opone a los planteamientos esencialistas que intentan explicar el cine desde remotas tradiciones culturales o desde las presuntas características específicas de un pueblo... “saviyas nutricias”, “humus” y otras metáforas tan intemporales como atávicas» (pp. 18-19). Sin citarlos, Benet alude así a las diversas reflexiones que articulan esa nueva historiografía del cine español asentada en los años del centenario, desde el prólogo de Julio Pérez Perucha en la *Antología...* (1997) a la introducción de Santos Zunzunegui en *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español* (Filmoteca de Valencia, 2002).

Para Benet, la cuestión está (aparentemente) clara, desde el momento en que se adscribe a una idea de la modernidad —en su choque con el coetáneo surgimiento de los nacionalismos— como «*invención de la tradición*» (Eric Hobsbawm) o «*creación de comunidades imaginadas*» (Benedict Anderson) en tanto sustento de aquella cadena de procesos antes citada. Así, si «los medios de comunicación se convirtieron en máquinas de creación de imaginarios y señas identitarias», al nacionalismo solo le queda el recurso de disfrazarse en lo que Miriam Hansen llama el «modernismo vernáculo, el modo en que la modernidad fue adoptada por (y adaptada a)

cada sociedad» (p. 18). La argumentación parece irrefutable: «La modernidad impone una experiencia del tiempo, del espacio y de la cultura que se rige por la superación, mediante la síntesis, de barreras espaciales (naciones) y temporales (tradiciones)». Y la consecuencia, inevitable: «el lector debe desechar que detrás de [este libro] exista el proyecto de construir una argumentación del cine nacional» (p. 19). Es difícil decirlo de manera más provocativa. Pero como repetirá el autor una y otra vez a lo largo de las diversas épocas, el cine español —en tanto forma de la nueva cultura de masas— surge y se impone a partir tanto de los patrones internacionales que van definiendo el cine a lo largo de un siglo como de las viejas y nuevas prácticas locales —más o menos nacionales, más o menos populares— en las que se inserta.

Cabe señalar que estos (de nuevo, aparentemente) radicales planteamientos permiten a Benet hablar de las películas y del cine español de una manera distinta a la habitual. Así ocurre cuando escoge para iniciar su relato —sin ni siquiera destacarlo— no una hipotética «primera película española» sino una *Vista de la Alhambra* filmada por Anatole Thiberville y Alice Guy para Gaumont (p. 23). O cuando habla del ciclo de zarzuelas y su equiparación a los cines musicales de otros países como táctica universal de esa mezcla entre internacionalismo y localismo (pp. 67-78). O cuando hace una lectura despreciada de ciertas películas —normalmente condenadas al ostracismo historiográfico— al ponerlas en relación con las mentalidades de cada época, casos entre otros muchos de *El pequeño ruiseñor* (Antonio Del Amo, 1956) o *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1967).

Pero —y aquí llegamos a la esencia oculta tras la apariencia— hay algo de retórico, de recurso estilístico y temático, en aquella *tesis articuladora* sobre la contraposición entre modernidad y nacionalismo. A fin de cuentas —como muy bien queda reflejado en el abundante aparato bibliográfico y citacional manejado por el autor— el grueso del corpus manejado y buena parte de los

análisis fílmicos realizados se basan o acompañan a lo que quizás no los lectores aficionados pero sí los historiadores de los últimos quince años vienen sosteniendo en su relectura del devenir del cine español. Dicho de manera concisa: la bondad del libro de Benet no es plantear una nueva y radical forma de entender esa historia —contra el «esencialismo» adjudicado a la historiografía previa—, sino en ser capaz de resolver su relato —para todas las épocas y calidades y no solo para ciertos períodos o autores— a partir de esa necesaria imbricación o «destilación» entre el internacionalismo y el nacionalismo de los patrones y temas del cine de un territorio. Y es en esta relación entre globalismo y localismo donde debería establecerse el interesante debate —pero mucho menos irreconciliable de lo que se aparenta— sobre el ser de un cine nacional o estatal.

Esta capacidad pues para dar un relato continuo y coherente de toda la historia cultural del cine español —en la relación de lo nacional y lo mundial— es sin duda el gran logro del libro y, por ello, el lugar donde examinar sus debilidades y fallos. Su mayor debilidad —seguramente inevitable, debido a la enorme amplitud del objeto abarcado— tiene que ver con el peso dado a cada período considerado. Es loable que Benet rompa de una vez por todas con la manía de dividir la historia del cine español por décadas cronológicas —más o menos coincidentes con períodos ideológicos—. Pero su propuesta de periodización delata una excesiva descompensación en la relación páginas/años. Lo más curioso es que este desequilibrio muestra que, en cierto modo, todo sigue gravitando —una vez sustituido el desprecio por el aprecio de los historiadores respecto a su objeto— sobre el supuesto período crítico de nuestra historia: el del cine de las primeras décadas de la dictadura franquista. Basta comparar para ello las 112 páginas dedicadas a los 19 años del período 1939-1958 con las 40 páginas dedicadas a los 28 años del período 1968-1996. Pero a esta debilidad, asumible, se le suma un fallo curioso y espero que corregible —en una próxima reedición que auguro

pronta si el libro tiene el éxito que se merece—. Ya no se trata de las escasas 30 páginas dedicadas a los 18 años del último período, 1992-2010 —la historia inmediata siempre supone un problema para el historiador— sino hasta qué punto el autor pierde aquella ecuanimidad y objetividad con la que ha sido capaz de analizar y evaluar el cine a lo largo de los cien años previos. Más allá de la selección de películas realizadas —siempre discutible desde el momento en que siempre debe haber una selección— el problema es que es el único período en el que el autor hace juicios éticos y carga directamente contra un buen número de películas —especialmente las que tienen por tema la guerra civil y la transición— por su, según él, falta de capacidad para dar una representación acorde a los procesos sociales e históricos considerados. El autor cae así, a mi parecer, en lo contrario de lo que articula su propuesta inicial: estudiar los procesos sociales a través de sus productos culturales y no a partir de las ideas previas —y ajenas a los textos— sobre esos procesos.

Es obvio que el carácter actual de ese período hace más difícil para el historiador su necesariamente distanciado análisis y por ello esta concreta crítica está realizada con toda la medida posible y sin que suponga una desvalorización de la obra en su conjunto. Pero creo que, en realidad, la raíz de dicho fallo reside en otro lugar y es importante destacarlo porque tiene que ver con esa confrontación que el autor plantea entre el *esencialismo* que critica y el *constructivismo* que propone. En el fondo, si una buena parte del cine español de las dos últimas décadas no responde como espejo —o como proyector— de esos procesos sociales es quizás porque el cine, español y mundial, está resolviendo en su corriente dominante —y de una manera que nos puede disgustar más o menos pero que, de nuevo, es la que es— el sempiterno conflicto de la modernidad con la/s cultura/s de cada territorio. Dicho de otro modo: puede ser que el cine esté dejando de tener —repito, en su corriente dominante— esa relación privilegiada con la realidad que tuvo durante el siglo xx; o

dicho de otro modo: puede ser que el cine esté directamente abandonando el realismo como paradigma estético y cultural tanto en su creación como en su recepción. Y es por eso –tal como dice el autor en relación a *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2008)– que «abocarse a un trayecto en el que la memoria, arrasada por el pastiche, deviene delirio» (p. 420) no tenga sentido como juicio político o social sino, precisamente, como síntoma estético y textual de que el cine ya no es lo que era en tanto reflejo o proyector de los procesos sociales. Y la historia cultural debería anotar –y examinar sin prejuizar– este cambio, huyendo de todo tipo de esencialismos y aceptando que el constructivismo –el continuo reconstruirse de los objetos de estudio y de las miradas que posamos sobre ellos– es una de las pocas leyes culturales que podemos aceptar... y lo que da sentido a la historiografía, tal y como demuestra ejemplarmente el libro de Vicente J. Benet.

Luis Alonso García

LA CIUDAD GLOBAL EN EL CINE
CONTEMPORÁNEO. UNA PERSPECTIVA
TRANSNACIONAL

Vicente Rodríguez Ortega

Santander

Shangrila, 2011

217 págs.

23 €



Charlotte Brunsdon ironizaba en el Congreso NECS de 2010 –celebrado en Estambul en el año de su capitalidad europea– acerca de los lugares comunes de los que se abusa al abordar la representación fílmica de la ciudad. La autora de *London in Cinema* (2000) señalaba cómo en muchos escritos no suele faltar la referencia a Walter Benjamin, Georg Simmel o, como mínimo, a Henri Lefebvre.

Lo cierto es que, en los últimos tres lustros, la representación de la ciudad en el ámbito cinematográfico ha recibido una atención inusitada en congresos, cursos universitarios y, por descontado, en una avalancha de publicaciones. Desde los ya clásicos *The Cinematic City* (Clarke, 1997); *Screening the City* (Shield y Fitzmaurice, 2003) o *La ville au cinéma* (Jousse y Paquot, 2005) hasta otros más recientes como, por ejemplo, *Urban Projections. The City and the Moving Image* (Koek y Roberts, 2010), estas obras han analizado el tema desde diversas perspectivas (teoría postmoderna, cine y modernismo, historia del cine, relación entre cine y arquitectura...). Entre las publicaciones periódicas y, sin ánimo de ser exhaustivos, pueden mencionarse el monográfico de *Screen* «Space/Place/City» (vol. 40 n.º 3, 1999) o el artículo de Pierre Sorlin, «El cine y la ciudad, una relación inquietante», publicado en la misma revista (n.º 13, 2001). En definitiva, el tema elegido para este volumen no es, en rigor, novedoso.

Sin embargo, la particularidad de la obra de Vicente Rodríguez Ortega se halla en que se centra en la cuestión de la ciudad global contemporánea. De este modo, puede entenderse este trabajo como complementario al emprendido por Mazierska y Rascaroli en *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities* (2003), en el que se reclama una especificidad de las diferentes urbes europeas frente a la visión totalizadora de los estudios que asimilan la ciudad estadounidense con la ciudad postmoderna por excelencia. Lejos de estas reclamaciones –sobre las que sobrevuela la defensa de una cierta identidad cultural–, el