

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Un siglo de sombras

Autor/es:
Alonso García, Luis

Citar como:
Alonso García, L. (2000). Un siglo de sombras. Banda aparte. (18):73-74.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42448>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



sigue establecer la conexión entre el hombre y el artista, tal y como, por citar otro libro de publicación reciente, hace Federico Fellini, otro iconoclasta del cine, en *Hacer una película*, autobiografía con la que el propio cineasta demuestra la estrecha relación que hay entre vida y obra, recreando sus experiencias y emociones como si de argumentos de sus películas se tratasen. Así vemos de nuevo desfilar ante

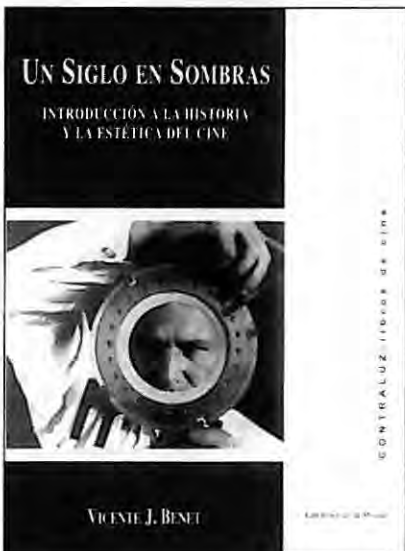
nosotros escenas de *Los inútiles* (*I Vitelloni*, 1953), *Amarcord* (1973), o *Entrevista* (*Intervista*, 1987).

Es ahí, en el análisis filmico, donde esta reflexión sobre el tema se convierte en ensayo cinematográfico. Un planteamiento todavía necesario en tanto en cuanto Vigo sigue siendo un cineasta a (re)descubrir, y sus cuatro películas terminadas —a pesar de todas las agresiones ejercidas sobre ellas—, un

testimonio de una época y unas existencias lúcidas, combativas, heterodoxas y prometeicas; Jean Vigo quiso acercarnos la luz de los dioses y fue castigado. Nos corresponde a nosotros, sin embargo, ser capaces de contemplar esa luz sin escabullir la mirada.

NACHO CAGIGA GIMENO

UN SIGLO SOMBRAS
INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA Y
LA ESTÉTICA DEL CINE
Vicente J. Benet, Valencia,
Ediciones de la Mirada, 1999



DE UNA NUEVA HISTORI(OGRAFÍA) DEL CINE

Quiérase reconocer o no, los estudios cinematográficos españoles se han consolidado en los últimos años como un campo de igual rango académico que más tradicionales (el arte o la literatura) y de un rigor científico semejante al de otras disciplinas sociales o humanísticas (a sabiendas de la contradicción existente entre lo "científico" y lo "humanístico"). Algunos ejemplos de esta consolidación —escogidos únicamente por su

diversidad de enfoque y formato— serían un trabajo de campo sobre *Benito Perojo* de Román Gubern, Madrid, Filmoteca Española, 1994, un estudio crítico sobre la película *Vértigo* de José Luis Castro de Paz, Barcelona, Paidós, 1999 o la *Antología del Cine Español* de Julio Pérez Perucha, ed. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997. Y aunque cualquiera puede seguir hablando de cine —sobre todo, porque a todos parece gustarles leer sobre el mismo— es innegable que hay una manera específica, en rango y rigor, que podemos llamar literatura académica por contra de la abundante y dominante literatura cinéfila, hecha por y para el amor del cine (dejamos para otra ocasión los excesos y defectos de ambos modos de hablar y escribir sobre el cine). Este comentario viene a cuento del difícil espacio en el que se sitúa el libro aquí comentado: *Un siglo en sombras* de Vicente José Benet. Pues no es un preciso y brillante estudio crítico ni un laborioso y definitivo trabajo de campo (algo de ambas características habría en una obra anterior del mismo autor: *El tiempo de la narración clásica*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992. Tampoco es, aunque así rece el subtítulo y se deduzca del sumario, una "introducción a la historia y la estética del cine" y una aproximación al fenómeno cinematográfico en sus diversas facetas (histórico/teóricas, lingüístico/estéticas, técnico/tecnológicas, político/económicas) en la que plantear una difícil síntesis de "conceptos históricos y teóricos que permitieran una sintonía de un

fenómeno tan complejo... un alternativa tanto a las visiones tradicionales y evolutivas de la historia del cine como a los conceptos puramente teóricos que se orientan hacia una visión más restringida".

Pero aunque este libro cumpla sobradamente como "introducción y aproximación" al cine, la etiqueta que mejor le cuadra —y allí donde adquiere un gran valor— es la de ser un ensayo de teoría de la historia. Conviene aclarar que nada hay en el libro de reflexión sobre métodos y técnicas de la historiografía. Su objetivo no es pensar la disciplina —como en los conocidos manuales de historiografía cinematográfica de Allen y Gomery (1985) o de Lagny (1992)— sino pensar el objeto: las múltiples variaciones de la comprensión del hecho cinematográfico en su devenir de un siglo.

No es casualidad que este libro sea el último de los seis modelos que analizamos en un trabajo reciente sobre la construcción y transmisión de un determinado tema: "El saber histórico: el extraño caso de la «historia universal del cine»", Valencia, Episteme, 2000 *Eutopías*, 234. En dicho análisis nuestro objetivo era describir cual podía ser hoy una «histori(ografía) del cine (universal)». La obra de Benet es —a pesar o precisamente por sus puntos de discusión— aquel de los diversos modelos que mejor se ajusta al formato y contenido de dicho tema realizada desde el conocimiento historiográfico actual. Tanto porque señala de forma lúcida hasta qué punto todavía está por escribir una histori(ografía) del cine adaptada a las nuevas ideas que sobre él parecemos tener,

como por resituar su texto en los espacios de la formación/investigación antes que en los de la divulgación/educación.

La parte más extensa y original de la obra está dedicada a trazar un esquema de los grandes «puntos de giro» de la historia del cine según la celebrada propuesta de Rick Altman sobre el «modelo de crisis» («Otra Forma de Pensar la Historia (del cine)». Valencia, *Archivos de la Filmoteca*, nº 22, Febrero 1996). Modelo sustentado sobre la doble asunción de: (a) una perspectiva general (lingüística, tecnológica y sociológica) para cada momento histórico de conflicto considerado, y (b) un punto de partida que asume la heterogeneidad y pluralidad de los conceptos que historiográficamente fueron aglutinados bajo la idea del «cine universal». Pero a pesar de la exacta comprensión en la lectura que Benet hace de Altman, su aplicación es una flagrante desviación de la idea básica del autor norteamericano. De un «enfoque (historiográfico) de crisis» que nos lleve a repensar lo que el cine ha sido en cada momento histórico y teórico se pasa a un «esquema de las crisis (históricas) del cine» que intenta mostrar los cambios y las mutaciones del mismo. Se niega la supuesta unidad, continuidad y homogeneidad del objeto-cine a lo largo de sus cien años. Y se acepta la importancia de atender a esos «momentos de crisis». Pero, finalmente, se construye un discurso unificador, continuista y homogeneizador —paradójicamente, más evidente al separar los diversos tipos y aspectos del cine— donde mantener un determinado «objeto epistémico» a pesar de las roturas, los huecos y las quiebras visibles y enunciadas en el «objeto real» que supuestamente lo soporta.

Lo más interesante es la alevosía con la que se ejecuta esta desviación del modelo que se dice aplicar. Es como si al saltar de la investigación sobre un momento histórico dado (Altman trabaja sobre todo en el paso del mudo al sonoro) a la propuesta sobre el devenir completo del cine (allí

donde Benet dice extender el modelo de Altman), resultara imposible aceptar las propuestas tan lúcidamente expuestas y asumidas.

El texto impone el límite (real) allí mismo donde marca su horizonte (posible). Pues si se asume el "planteamiento bastante radical" de cuestionar "la unidad del fenómeno que consideramos cine" sólo es para inmediatamente renegar del mismo, pues "también es necesario, para no perder del todo la perspectiva, «construir» alguna historia del cine, es decir, incluir toda esa amalgama de fenómenos dentro de un relato" pues todo ha de configurarse a partir de los siempre inexcusables "fines didácticos". Pero es evidente que «lo didáctico» es en la obra de Benet una protección de «lo epistémico». Dicho de otro modo, se pervierte el radical «modelo de crisis» de Altman por la sencilla razón de que su aplicación literal derribaría no tanto el «amado objeto-cine» como la disciplina misma en la que lo nombramos y nos reconocemos. Tal como dice el propio Altman: *"El primer objetivo del historiador es el de constituir, nombrándolo, el objeto de sus investigaciones. Rechazando los blancos móviles, el historiador tradicional busca a toda costa definir un objeto de estudio estable, un fenómeno coherente. Debido a esta lógica podemos hoy celebrar el centenario del cine... Sin prestar atención a las huellas de ese denominador común, el historiador no sabría hacer otra cosa que una historia continua, ya que suponer la unidad del objeto de estudio —el cine en este caso— es condición necesaria para garantizar a un mismo tiempo la existencia del fenómeno y la historia que se ocupa de él"*.

A falta de esa garantía asegurada por el objeto histórico, la historiografía vería peligrar su misma existencia. Y este tipo de autoinmolaciones siempre ha estado muy mal vista por los compañeros de oficio, aunque en realidad se trate de un proceso de refundación habitual en el campo epistemológico, más allá de la supuesta constancia

que se presupone a un campo disciplinar determinado. Algo de esa inmolación y mucho de refundación hay en el texto de Benet.

LUIS ALONSO GARCÍA

PROYECTOR DE LUNA

LA GENERACIÓN DEL

27 Y EL CINE

Román Gubern, Barcelona,

Anagrama, 1999

Román Gubern



Proyector de luna

La generación del 27 y el cine

ANAGRAMA
Colección Argumentos

A comienzos de la década de los veinte, el cinematógrafo iniciaba en España el camino para su definitiva configuración como espectáculo de masas, hecho que tuvo lugar en los años treinta tras la irrupción del cine sonoro. Su ascenso como entretenimiento popular se concretó en un crecimiento importante del número de las salas, diseminadas no sólo por los núcleos urbanos sino por toda la geografía nacional. La prensa diaria, paralelamente a este proceso de consolidación, empezó a mostrar un interés creciente por informar de lo que sucedía en torno al cinematógrafo. Exponente de esta actitud fue la aparición de